

Combat de nègre et de chiens

de Bernard-Marie
Koltès

mise en scène
Thibaut Wenger



5–21 juillet 2019

22h

Relâche les 9 et 16

Présence Pasteur

13 rue du Pont
Trouca, Avignon
04 58 22 55 00

avec

Thierry Hellin
François Ebouele
Berdine Nusselder
Fabien Magry

scénographie

Arnaud Verley

costumes

Claire Schirck

lumières

Matthieu Ferry

sons

Geoffrey Sorgius

musique

Grégoire Letouvet
Marc-Antoine Perrio

assistant mise en scène

Hugo Favier

effets spéciaux

Sébastien Corbière

Production Premiers actes, compagnie conventionnée par le Ministère de la Culture / DRAC et par la Région Grand Est, en résidence au Nouveau Relax – scène conventionnée de Chaumont.

en coproduction avec le Théâtre des Martyrs / La Servante; La Filature – scène nationale, Mulhouse; le Théâtre Varia, Bruxelles; les TAPS Strasbourg; le Relais culturel régional de Thann. Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles, de la SPEDIDAM et de l'ADAMI.

Spectacle sélectionné et soutenu par la Région Grand Est pour le festival d'Avignon 2019 et parrainé par Jean Boillot, directeur du NEST, CDN de Thionville.

Relations Presse Grand Est

Marie Llamedo

+33 6 86 66 14 67

marie.llamedo@free.fr

Contact diffusion

Hugo Favier

+33 7 77 31 11 17

+32 497 62 93 90

hugo@premiers-actes.eu

Un western métaphysique dans une Afrique rêvée

« Un Koltès touffu et séminal. Pour servir l'écriture élégante, poétique et rugueuse de Koltès, Thibaut Wenger a pris le parti de la pénombre, à rebours de l'aveuglant soleil synonyme d'Afrique. (...) La distribution, remarquable, s'y fond avec justesse. Thierry Hellin est un Horn ombrageux, à l'autorité pleine de failles. Fabien Magry donne à Cal une fièvre inquiétante, imprévisible. Berdine Nusselder compose une Léone tantôt ingénue tantôt prête à tout pour convaincre de son attirance l'Albourny sobre, obstiné et fier de François Ebouele. »

La Libre Belgique, Marie Baudet

Koltès disait : cette pièce ne parle pas de l'Afrique, car je ne suis pas un auteur africain. En effet, le sujet n'est pas tant l'Afrique qu'un microcosme européen fermé et confronté à l'inconnu, au mystère, au sacré, dans ce continent des peurs qu'est pour nous l'Afrique.

Nous savons ce que la richesse de notre continent doit au pillage des ressources de ceux qui se noient aujourd'hui dans le tombeau qu'est devenu la méditerranée. Et plus notre sentiment de culpabilité est profond, plus le racisme est fort pour nous couper de ceux qui pourraient nous reprocher de vivre comme des chiens.

Koltès transforme cette culpabilité en personnage, Albourny, cet *autre* noir qui porte le nom d'un roi, ce frère venu avec entêtement, opiniâtreté, demander une seule chose: le corps de celui qu'on a écrasé, dissimulé, fait disparaître dans un tuyau de merde pour continuer à vivre sans le voir, sans que sa dépouille n'inquiète notre mauvaise conscience.

Cette demande mythologique prend aujourd'hui pour nous un sens immédiat.

La présence énigmatique d'Albourny, par la résistance qu'elle oppose à l'explication rationnelle, agit comme un révélateur, au sens photographique. Elle démultiplie les contradictions de chacun, ouvre une brèche dans les fantasmes des derniers habitants de cette miniature de l'Europe et leur renvoie dans toute sa violence leur ignorance, et leur mépris.

En souterrain, le continent condamné de 'Combat' est celui de l'intime et de la métaphore, comme peuvent l'être les territoires de Joseph Conrad que Koltès lisait (*Au cœur des ténèbres* dont s'inspire *Apocalypse now*). Les enjeux politiques se noient dans la confusion d'enjeux irrationnels, affectifs, dissimulés, violents et secrets.

Les motifs et l'imagerie puissante et cosmique qui habitent l'écriture sont nourris par la psychanalyse – le chantier

à l'arrêt d'un pont sur une rivière de boue, l'Œdipe inversé d'Horn le castré tuant son fils Cal; et par un terreau dramatique ancien – la demande d'Antigone, le masque de terre sous lequel Léone tente de se révéler, comme dans le théâtre classique où l'on reconnaît un frère sous le masque d'un étranger...

J'y vois aussi Koltès flirter avec le cinéma américain, et j'aime jouer avec le genre. Les intrigues bourgeoises du chantier «quelque part en Afrique de l'Ouest» me semblent emprunter à un autre lointain ouest, l'occident démiurgique tel qu'il est représenté dans le genre bien connu de l'autre conquête de l'Ouest dont on retrouve ici motifs et personnages: le justicier, l'allemande paumée, le fusil qu'on astique, la véranda et le rocking-chair, le poker...

Des images psychédéliques et pop, les fleurs du bien nommé et incongru bougainvillier, les rêves lacustres des réincarnations multiples de Léone... viennent percuter cet univers, visions sous psychotropes qui appartiennent à un autre ailleurs, peut-être le lac au bord duquel Koltès écrit, quelque part en Amérique latine – on y mange de drôles de champignons qui poussent sous les crottes des chevaux et «on voit le soleil tout noir», dans une forêt baroque pleine d'animaux bizarres «tout droit sortis de Bosch», (BMK, Lettres).



Fabien Magry (Cal), Thierry Hellin (Horn)
Photo Christophe Urbain



Fabien Magry (Cal), François Ebouele (Alboury)
Photo Christophe Urbain

La langue koltésienne, un drôle de commerce

Un ouvrier noir a été tué sur le chantier. Son frère vient réclamer le corps, et personne ne peut ni ne veut le lui rendre. Voilà pour l'intrigue. Face à cette situation, dont les termes sont posés dès la deuxième réplique et à laquelle toute la pièce restera suspendue, la seule action sera la parole. Une guerre de position, un commerce répétitif et obsessionnel où seront entrepris, non sans humour, tous les efforts minables possibles, chantages, lâchetés, mensonges, distractions et petites amnésies, pour tenter de fuir un problème à la fois insoluble et incontournable.

Cette parole a une forme forte, sculptée, fissurée, parfois artificielle ou empruntée, et dans le même temps les mécanismes qui l'enclenchent m'apparaissent très vivants et très concrets, elle n'est pas du tout cérébrale. On sent que Koltès a beaucoup observé les gens dans les cafés, dans la rue. L'important c'est ce que dit ce que disent les êtres.

La pièce peut sembler verbeuse, à première lecture, car «tout» semble dit. Mais, à l'exception d'Alboury, étranger dans la langue pour qui seul un chat est un chat, les personnages n'utilisent pas les mots dans leur valeur sémantique, la langue a d'autres fonctions, d'autres préoccupations qui ne sont pas contenues dans le discours, qui sont des phénomènes un peu hasardeux et autonomes.

Le sens ne se cherche pas dans les mots, mais dans les accidents de langage, dans des mécanismes de flux et de diversion, d'attaques et d'esquives où les personnages font feu de tout bois, souvent comme de grands enfants.

L'une des fonctions de la parole semble être de gagner du temps: Horn étire le temps avec les mots pour désamorcer le conflit, tente de sonder l'inexpliqué, de dissimuler l'inquiétude, de reporter l'affrontement. Horn dilue la demande d'Alboury dans un flot trouble de mots et de distractions qui enrubannent son impuissance, navigue à vue en se cognant

parfois contre lui-même, secrètement démuné. Si Horn parlait la langue d'Albourny, il répondrait : le corps flotte dans l'égout, et ce serait terminé. Mais sa langue est politique.

La langue que parle Cal, ou plutôt la langue par laquelle Cal est parlé, n'a rien à voir avec ce qu'il voudrait dire, elle est toujours en décalage, inadéquate, et il ne parvient pas à l'attraper. Sous un vernis conventionnel d'affirmations péremptoires et de postures empruntées, elle véhicule par libres associations, kaléidoscope diffractant l'intime et l'anodin, des choses plus ou moins secrètes qui sont parfois proches de la surface (par exemple, l'anecdote du lait en poudre quand Léone bricole la boutonnière de sa robe qui ne ferme plus) et parfois beaucoup plus souterraines, des blessures secrètes qu'on ne voudrait même pas s'avouer.

Mais même dans le désarroi le plus sincère, leur langue a quelque chose de comique : leur radotage n'est jamais aussi fleuri, le vocabulaire aussi sophistiqué, la mise en représentation de soi aussi affirmée que lorsqu'il y a une inquiétude à dissimuler.

Dans *Fanon and the crisis of european man*, le philosophe Lewis Gordon reprend la définition de « crise » telle que les figures tutélaires de l'existentialisme français l'ont définie : « le moment où une décision doit être prise dans une situation où on ne veut pas prendre de décision (...) et qui nous invite à des actes de mauvaise foi. Il se produit alors un effort futile pour différer le moment de la décision, ce qui maintient l'état de crise. » On peut dire que dans le drame koltésien, cette mauvaise foi est le moteur de la parole des blancs.

Il y a quelque chose du vaudeville dans les moteurs de jeu, mais à l'inverse du théâtre classique, la parole koltésienne ne permet pas aux personnages d'avancer dans l'intrigue, de se révéler, au contraire

elle les éloigne d'eux-mêmes. Le dessin du personnage devient alors aussi absurde et insaisissable que l'enjeu du discours, qui n'a rien à voir avec le véritable enjeu des scènes (qui serait plutôt de fuir l'enjeu).

C'est un drôle de théâtre, à la fois élémentaire et difficile. Pour y jouer, comme le disait Chéreau (dont je suis trop jeune pour avoir vu les mises en scènes, ce qui me permet peut-être d'être moins intimidé), Koltès nous demande d'être attentifs aux êtres – à ce qu'ils disent et surtout à ce qu'ils ne savent pas dire, à ce dont ils ne savent pas parler.

Pour mettre en scène ces événements de langage, je cherche à détourner les acteurs de préoccupations sémantiques, à concentrer leur attention sur un verbe d'objectif fort pour libérer une parole directe où les mots précèdent la pensée, sans préméditation. Il s'agit, en quelque sorte, de créer des mécanismes de flux qui enclenchent la parole. Cela leur demande, tout comme pour le personnage, de se débattre entre deux feux, entre deux forces et il me semble que les résistances et les frictions qui en résultent sont productives.

Dans *Combat*, Koltès écrit des dialogues, mais ce sont plutôt des monologues qui se confrontent, « qui cherchent à cohabiter ». Il aurait ajouté les actions, les situations (la table de jeu, par exemple) après avoir écrit les échanges, pour chercher à relier les personnages. Il considérerait cela comme une erreur d'apprentissage. Pour moi, la beauté et la difficulté de la pièce viennent de ce statut singulier de la parole, de cette confrontation.

Les adresses suivent en effet un mécanisme singulier. Elles semblent avant tout tournées vers soi ou vers une absence, à la recherche de quelqu'un qui pourrait nous comprendre, même au-delà des mots – comme lorsque Léone récite en allemand

Le Roi des Aulnes de Goethe à Albourny qui lui répond en wolof, drôle de tentative de communication non verbale qui place l'espoir de compréhension mutuelle (et donc la concentration) à un endroit bien particulier.

Plus tard, Léone cherchera, nous dit Koltès, à échanger sa condamnation blanche qui ne signifie rien, qui ne la rattache à rien, contre celle de la négritude, celle de la malédiction globale à laquelle Albourny est assimilé (à moins qu'il ne mette la condamnation de la femme et du noir sur le même plan, ce qui n'est pas impossible). Cette sorte de tentative de dissolution dans l'autre est le seul mouvement de rapprochement de la pièce.

Les barrières les plus hautes ne semblent en effet pas tant être celles du chantier (les gardiens surveillent « autant dans le camp que dehors » menace Albourny qui les a franchies), que celles des profondes solitudes. Comme le locuteur dans *La Nuit juste avant les forêts*, ce que les personnages cherchent ici, c'est en effet avant tout « la douceur de la fraternité » (*Dans la solitude des champs de coton*) : que l'autre leur renvoie une image d'eux-mêmes qui puisse leur permettre d'exister, que l'autre ne fasse pas l'erreur de se détourner sans les avoir reconnus. « Dich erkenne ich sicher » dit Léone, qui prend même cette recherche au sens premier du terme, croyant voir en Albourny un habitant de l'une de ses vies antérieures.

« L'absolue cruauté, ce n'est pas qu'un homme blesse l'autre, ou le mutilé, ou le torture, ou lui arrache les membres et la tête, ou même le fasse pleurer ; la vraie et terrible cruauté est celle de l'homme ou de l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase, qui se détourne de lui après l'avoir regardé » (Bernard-Marie, Koltès, Lettres, Lettre à Hubert Gignoux à propos des *Amertumes*, 7 avril 1970)

Face à l'ultimatum de cette nuit et du jour qui vient, ce n'est pas tant l'urgence vitale qui terrifie ces damnés en cage, elle semble presque secondaire, mais plutôt cette vaine recherche d'une conscience de soi dans l'autre, dans le regard de l'autre.

Mais dans ce drame bourgeois en crise, où il n'est même plus question d'amour ou de sentiments contrariés – le couple n'est ici que décrété et « d'amour il n'y en a pas » (Roberto Zucco), leur propre préoccupation est tellement forte qu'aucun personnage n'a la disponibilité, l'attention nécessaire pour tenir le regard, pour écouter l'autre vraiment. Dès lors, la seule chose qu'on cherche chez l'autre, c'est à lui faire payer le prix de sa solitude, de son intime défaite. C'est tellement cruel que c'en est drôle.

Même Léone, dont l'érotisme met en danger l'équilibre de ce monde, sort perdante du combat amoureux (comme toutes les femmes chez Koltès). Elle ne parvient pas à dérober aux hommes leur virilité qui se révèle inexistante. « On est tout seul », conclut Horn à l'issue du dernier duel avec Cal, magnifique scène empruntée au film noir où le père gonfle le fils d'illusions et de courage pour lui donner la force d'aller se faire descendre à sa place.

Horn acte ainsi la fin d'un monde, d'un modèle : après lui, rien ne restera de ses rêves obsolètes de bâtisseur des années quatre-vingt – qui étaient aussi ceux de mon père, sinon des routes qui ne mènent nulle part, des ponts inachevés. Drôle d'héritage d'une vie à crédit sur le compte de l'esbroufe et du providentiel malentendu, pleutre commerce politique avec la responsabilité, avec le futur, les mains toujours propres et la conscience (presque) tranquille.

Une génération plus tard, après la crise, tout est en effet à construire.



Thierry Hellin (Horn),
François Ebouele (Alboury)
Photo Christophe Urbain

Labyrinthe lynchien

Je fais souvent le même rêve : je cherche à cacher le corps d'un enfant, mon frère peut-être, sous le sable, ou dans les murs d'une maison en bois, je cours au bord d'une route dans un endroit inconnu, le Mississippi je me dis, c'est le soir, les réverbères s'allument et une grosse voiture rouge roule derrière moi phares allumés.

Je ne sais pas trop pourquoi, mais quelque chose de ce rêve s'est accroché dans ma lecture de *Combat*, j'y vois la même mécanique au travail, et une menace, sans qu'on sache vraiment si elle est intérieure ou extérieure. Je décide de suivre cette première intuition, et de chercher à construire une grammaire scénique jouant avec ce trouble.

Je pense au surréalisme hypnotique de David Lynch, à qui nous empruntons une porosité irrésolue entre réalité et cauchemar, un goût subversif du cinéma de genre ainsi que des univers silencieux, anxiogènes, mêlant la violence à la comédie

grotesque, des visions nocturnes de l'enfer à une forme de normalité sociale.

Il me semble qu'il y a la possibilité de faire des ponts esthétiques avec l'imaginaire de ce monde, mais aussi de s'inspirer de son empreinte dans le réseau souterrain du spectacle.

Si les personnages semblent a priori camper des territoires définis, j'ai le sentiment d'une certaine confusion, de points de vue multiples, mouvants, de quelque chose de magique. Koltès semble avoir le désir de s'y perdre et de nous y perdre. Nous avons cherché à induire une dynamique, un mouvement plutôt sensoriel que narratif, somnambulique, jouant avec l'aplomb de la mécanique des rêves. Pour Matthieu Ferry, qui a réalisé les lumières, les personnages lui apparaissent comme se cherchant (et se manquant) dans le noir.

Partant de cette sensation, je lui ai proposé de réfléchir à un labyrinthe éclaté, diffractant, jouant avec la répétition et le

trouble. L'avancée du spectacle suit une complexification visuelle anxiogène, une réduction des champs visuels comme un piège qui se ferme jusqu'à la délivrance du matin.

La pièce débute en effet au crépuscule et s'achève à l'aube, la lumière suit une révolution de la nuit. J'ai le sentiment que cette nuit est moite, verte et floue, que l'on joue avec une pénombre grouillante, le territoire d'Albourn, percée par la lumière électrique, par des lampes à décharge puis déchirée par le feu d'artifices final.

Nous déposons dans ce labyrinthe quelques éléments concrets et mobiles. Pour les accessoires comme pour les costumes, nous n'avons pas peur d'une certaine ironie nous autorisant à chercher du côté d'une esthétique kitsch et obsolète de western de province années quatre-vingt.

D'autres éléments obéissent à des logiques plus particulières, redistribuant les objets transitionnels suivant la mécanique des rêves. Par exemple, les bougainvilliers pendront des cintres, comme les fleurs pendent dans la tête de Léone.

Geoffrey Sorgius, au son, travaille lui aussi sur un univers mental, avec des boucles de sons électroniques jouant avec les seuils de perception et avec une déformation des sens sous psychotropes, inspirées de variations de Bach que Koltès étudiait et dont le mécanisme « exposition, inversion de l'exposition et transcription de trente-six manières » (Interview à propos de *La Nuit juste avant les forêts*) nous semble imprégner toute son écriture.

Note pour les lumières Matthieu Ferry, éclairagiste

Tout partirait du noir, d'un noir épais ; les passages de la pièce ne seraient que des fulgurances traversant cette épaisse densité de noir dans lequel sont plongés l'action, le discours. Peut-être une manière de rendre le spectateur « étranger » à son milieu, à la salle de spectacle, à sa condition de spectateur (de spectacle : regarder).

Chercher une perte de repères spatiaux avec les éléments du décor qu'on pourrait ne pas retrouver au même endroit ; une errance spatio-alcoolique due aux litres de whisky que les personnages ingurgitent et à l'épaisseur insaisissable de cette nuit.

Chercher aussi où se trouve pour le spectateur cette frontière entre la nuit noire et la lumière électrique, cette frontière qu'Albourn ne veut pas franchir, cette frontière que Horn n'a de cesse de lui demander de franchir.

Koltès voulait nous parler de « trois êtres humains isolés dans un lieu du monde qui leur est étranger », des « bruits très bizarres qu'ils (les gardiens) faisaient avec la gorge » dans la nuit.

La situation est donc de devoir retrouver cet isolement dans l'étranger, dans le monde noir : celui de la nuit, celui aussi d'Albourn ; dans la complexité spatiale qui est celle d'un « terrain à l'infini, retourné – où les plantes sortent leurs racines vers le ciel et enterrent profondément leurs feuillages. »

La peur du noir est au centre des préoccupations de Cal, la peur qui se transforme en meurtre puis en combat. Léopold Sédar Senghor dans ses *Chants d'ombre* :

« Nuit qui me délivre des raisons des salons des sophismes, des pirouettes des prétextes, des haines calculées des carnages humanisés
Nuit qui fond toutes mes contradictions, toutes contradictions dans l'unité première de ta négritude »



Berdine Nusselder, François Ebouele
Photo Christophe Urbain

L'équipe

Thibaut Wenger

Après des études de cinéma, j'ai été formé à l'INSAS à Bruxelles dont je suis diplômé en mise en scène. J'ai monté *Lenz* et *Woyzeck* de Büchner, *Platonov* et *La Cerisaie* de Tchekhov, *Combat de nègre et de chiens* de Koltès, *Une Maison de poupée* d'Ibsen, *L'Affaire de la rue de Lourcine* de Labiche, *Dors mon petit enfant* de Jon Fosse, *L'Enfant froid* de Marius von Mayenburg, *La Seconde surprise de l'amour* de Marivaux, *Penthésilée* de Kleist, *La Mission* d'Heiner Müller...

J'ai animé de 2008 à 2013 le festival d'été Premiers actes, dans les Vosges alsaciennes, et dirige depuis lors la compagnie du même nom. Je travaille également comme comédien, pour Adeline Rosenstein notamment, et comme pédagogue.

Berdine Nusselder

À l'âge de 16 ans, elle arrête son école secondaire et quitte son pays pour faire ce dont elle a envie : du théâtre ! Berdine est néerlandaise, mais elle a suivi des formations théâtrales en Angleterre (LAMDA), à Paris (Conservatoire du 9^e) et à Bruxelles, à l'INSAS dont elle a été diplômée en 2011. Berdine Nusselder a, entre-autres, interprété Nora dans une *Une Maison de Poupée* d'Ibsen, le rôle titre de Mademoiselle Julie de Strindberg, Léone dans *Combat de nègres et de Chiens* de Koltès, ou encore Jessica dans *Les Mains Sales* de Sartre pour lequel elle est nommée meilleur espoir féminin en 2014. Elle collabore fréquemment avec Philippe Sireuil, Jean-Marie Piemme (qui lui a écrit le monologue King Lear 2.0), Raven Ruëll, Thibaut Wenger, Gian Manuel Rau, Armel Roussel, Aurore Fattier et Laurent Plumhans, Christine Delmotte. Pour le cinéma et la

télé, on a pu récemment la voir dans la série flamande *Familie* ou dans le film *Rupture Pour Tous*. Elle joue également dans des pièces à destination du jeune public, dont *Bekdichtzitsstil/Taistoibougepas*. Berdine a mis en scène deux solos : *Le Paysage*, basé sur le poème de Hugo Claus, et *Levensbewijs/La Preuve d'être en Vie* dont elle est également auteure.

Fabien Magry

Après des études universitaires, il intègre l'INSAS à Bruxelles en 2006, en section interprétation dramatique, et sort diplômé en 2010. Il a joué dans *Kätchen* de Heilbronn de Kleist mis en scène par Sabine Durand, dans *Perplexe* de Mayenburg mis en scène par Sofia Betz, dans *Dire Ce Qu'On Ne Pense Pas Dans Des Langues Qu'on Ne Parle Pas* mis en scène par Antonio Araujo et produit par le Théâtre National de Bruxelles et le Festival d'Avignon. Il a participé aux créations de Jean-Baptiste Calame *L'archéologue et l'écran plat* et *L'Ecolier Kevin*. On a aussi pu le voir dans *Les Misérables* mis en scène par Thierry Debroux et dans *Invasion* mis en scène par Olivier Coyette ! Sa collaboration avec Thibaut Wenger commence avec la pièce *Woyzeck* de Büchner où il interprète le rôle-titre. Il poursuit ensuite son travail avec la Compagnie Premiers Actes et sous la direction de Thibaut Wenger avec *Platonov* de Tchekhov, *Une Maison de Poupée* d'Ibsen, *L'Affaire de la Rue de Lourcine* de Labiche ou encore *Combat de nègre et de chiens* de Koltès. Au cinéma, on peut le voir dans le long métrage de Michael Roskam : *Le Fidèle*, dans le court métrage *Eastpack* de Jean-Benoît Ugeux et, plus récemment, dans le court métrage de Christopher Yates : *Détours*,

présenté en 2019 au Brussel Short Film Festival dans la catégorie International. La carrière de Fabien Magry prend maintenant un nouvel élan puisque c'est en tant que réalisateur et en tant que metteur en scène qu'il cherche à déployer son imaginaire.

Thierry Hellin

1^{er} Prix d'Art dramatique en 1991 au Conservatoire Royal de Bruxelles dans la classe de Pierre Laroche, Thierry Hellin joue depuis 1987 dans plus de 80 spectacles. Il a travaillé entre autre avec Guy Cassiers, Céline Delbecq, Thierry Lefèvre, Frédéric Dussenne, Philippe Sireuil, Thibaut Wenger, Daniel Scahaise, Pierre Laroche, Agnès Limbos, Jules-Henry Marchant pour n'en citer que quelques-uns. Parallèlement, il crée en 1996 Une Compagnie, compagnie théâtrale pour le jeune public qu'il co-dirige avec Thierry Lefèvre et Éric Durnez. Vingt créations voient le jour dont 12 autour de textes écrits tout spécialement par Éric Durnez. Thierry Hellin parcourt le paysage culturel belge et tourne régulièrement en France et au Québec. Prix du meilleur comédien au Prix de la Critique 2015.

François Ebouele

Comédien et metteur en scène, François Ebouele est un passionné de musique, de danse et des grandes épopées. Entre 1992 et 1995, il fait sa formation de comédien auprès de Emmanuel Keki Mayo au Théâtre École La Normalienne de l'École normale supérieure de Yaoundé, Cameroun. De 1995 à 2002, il a travaillé avec les metteurs en scène Philémon Blake Ondoua, André Bang, Emmanuel Latourneux, Nono Bawka... Il a participé aux chantiers de théâtre avec Roland Fichet et Annie Lucas organisés par le Théâtre de la Folle Pensée à Yaoundé ainsi qu'à l'atelier de recherche Animal sous la direction de Frédéric Fisbach. En 2003, il suit les travaux de Philippe Adrien au conservatoire itinérant en partenariat avec le CFF de Brazzaville et l'AFAA. De 2002 à 2006, il est comédien et

metteur en scène au Théâtre du Chocolat à Yaoundé. En 2011, il co-écrit en résidence à Avignon et crée à Ouagadougou avec Guy Theunissen, *Celui qui se moque du Crocodile...* mise en scène de Brigitte Baillieux et Yaya Mbile. Avec le metteur en scène Martin Ambara, il participe aux deux éditions des Écritures Africaines à la Comédie Française dans *La mort vient chercher chaussures* de Dieudonné Nyangouna et dans *L'Épique des Héroïques* de Martin Ambara.

Matthieu Ferry

Né en France en 1974, Matthieu Ferry est diplômé de l'ENSATT en section lumière depuis 1999. Dans le cadre de l'école il a travaillé avec Pierre Pradinas, François Rancillac, Michel Raskine. Éclairagiste, il a travaillé notamment avec Claudia Stavisky, Joël Pommerat, Jacques Falguières, Véronique Vidocq, Martine Waniowsky, Bérandère Vantusso, Claude Baqué, Guy Lombroso, Philippe Labaune. Il conçoit son premier décor avec *Pour un oui ou pour un non* mise en scène Philippe Carbonneau, avec Emmanuelle Laborit, spectacle en langue des signes. Il travaille au théâtre en croisant de temps en temps des expériences à l'Opéra, avec Antoine Campo, Marjorie Evesque, Emmanuel Houzé, Guy Lombroso, Florence Meier, Serge Tranvouez dans diverses institutions théâtrales. Il oriente son travail de la lumière vers une écriture en partition et improvisation en direct. Il travaille avec Alexis Forestier autour du théâtre concert, la Cie UNTM (*MC2, Minimal Connotatif*), avec Noemie Carcaud (*Au Plus Près*), Camille Mutel (*Effraction de l'oubli*), Mathias Moritz (*Bovary pièce de province*). Il interprète un spectacle en partition musique/lumière improvisée The FLMB exp. Il travaille avec Léa Drouet depuis 2008 (*Quelqu'un va venir, Comment dire/Où se mettre et Déraillement au Kunstenfestivaldesarts*). Il a travaillé avec Thibaut Wenger sur *Lenz, Platonov, la Cerisaie, Une Maison de Poupée, Combat de nègre et de chiens* et *Penthésilée*.

Geoffrey Sorgius

Après un apprentissage de mécanicien moto, Geoffrey mixe de la musique électronique et rencontre un joli succès qui le mènera dans quelques-uns des grands clubs français et allemands. Il accompagne les travaux du Théâtre du Marché aux Grains depuis 2006, et rejoint la compagnie en 2010. Il collabore avec Thibaut Wenger sur l'ensemble de ses dernières créations, réalisant de riches nappes et sonorités pour les univers très différents qu'elles convoquent sur scène.

Arnaud Verley

est scénographe et artiste plasticien, il est né à Roubaix en 1980, il vit et travaille à Lille. Diplômé des Arts décoratifs de Strasbourg – études qui le le prédestinent à la scénographie de Théâtre – il est membre de la compagnie strasbourgeoise la Dinoponera et a travaillé notamment avec l'Amicale, les compagnies Plastilina, Lalasonge, Eolie Songe, Les blouses Bleues, le théâtre du Reflet. Il réalise occasionnellement des scénographies d'exposition. Depuis 2008 il collabore en duo avec l'artiste Philémon Vanorlé au sein de la Société Volatile.

Claire Schirck

Formation à l'école des Arts Décoratifs et à l'École du Théâtre National de Strasbourg. Assistante scénographe d'Annette Kurz au théâtre de la Schaubühne de Berlin et au Thalia d'Hambourg. Créations pour la compagnie anglaise Suite 42, le Scarface Ensemble, les metteurs en scène Bernard Bloch, Pauline Ringeade, Catherine Umbdenstock, Jean-Paul Wenzel. Depuis *Woyzeck* en 2012, elle travaille avec Thibaut Wenger pour chacune des créations de la compagnie Premiers Actes, tantôt comme scénographe, tantôt comme costumière.

La compagnie

Dans le cadre du festival d'été Premiers actes que nous avons organisé dans les Vosges alsaciennes, nous avons initié avec un groupe de jeunes artistes français, belges et allemands une aventure de théâtre que nous poursuivons aujourd'hui en compagnie. Nous défendons un théâtre d'acteurs reposant essentiellement sur des tentatives d'approches contemporaines, curieuses et irrévérencieuses du répertoire.

Voici nos productions :

Penthésilée d'Heinrich von Kleist (2019)

Théâtre Océan Nord, Bruxelles

La Seconde surprise de l'amour de Marivaux (2018)

disponible en tournée
Théâtre des Martyrs, Bruxelles /
La Servante; Nouveau Relax,
scène conventionnée de Chaumont;
TAPS Strasbourg;
Relais culturel de Thann

L'Affaire de la rue de Lourcine d'Eugène Labiche (2017-18)

disponible en tournée
Théâtre des Martyrs, Bruxelles / La Servante;
Nouveau Relax, scène conventionnée
de Chaumont; Relais culturel de Thann

Une Maison de poupée d'Henrik Ibsen (2016-17)

Théâtre national, Bruxelles;
Théâtre de La Coupole à Saint-Louis.

Combat de nègre et de chiens de Bernard-Marie Koltès (2016-19)

disponible en tournée
Théâtre des Martyrs / La Servante; La Filature
- scène nationale, Mulhouse; TAPS, Strasbourg;
Relais culturel de Thann; Nouveau Relax,
Chaumont; Théâtre Varia, Bruxelles

La Cerisaie d'Anton Tchekhov (2014-16)

Théâtre Varia, Bruxelles; La Filature -
scène nationale, Mulhouse; TAPS, Strasbourg;
Scènes-Vosges à Epinal; Théâtre Edwige
Feuillère, Vesoul

Dors mon petit enfant de Jon Fosse (2014)

Théâtre national, Bruxelles

Platonov d'Anton Tchekhov (2013-18)

Théâtre Océan Nord; Théâtre du Marché
aux Grains à Bouxwiller; Relais culturel de Thann;
Festival Off d'Avignon, Théâtre Antoine Vitez à
Aix-en-Provence; Théâtre de Châtillon...

Woyzeck de Georg Büchner (2011-12)

Festival Premiers actes; Théâtre Océan nord,
Bruxelles; La Filature - scène nationale,
Mulhouse

L'Enfant froid de Marius von Mayenburg (2010-12)

Comédie de l'Est, CDN de Colmar;
La Filature - scène nationale, Mulhouse;
Théâtre de Bouxwiller; Festival Off d'Avignon

Lenz de Georg Büchner (2009-13)

Festival Premiers actes; Théâtre de Bouxwiller;
Kunsthalle, Mulhouse; Théâtre Océan nord,
Bruxelles; L'Actée à Longwy; Festival Mehr Licht
à Lichtenberg; Festival de Caves, Besançon...

La Mission d'Heiner Müller (2008)

Festival Premiers actes

Prochaines créations

Détester tout le monde D'après L'Orestie d'Eschyle

dès 10 ans
Texte d'Adeline Rosenstein,
mise en scène Thibaut Wenger

Création 14 et 15 novembre 2019
coproduction Nouveau Relax -
scène conventionnée de Chaumont

L'envie de vengeance pousse irrésistiblement au crime : comment calmer sa haine sans se déshonorer ? Comment pardonner les graves erreurs du passé sans les oublier ? Comment accueillir une personne accusée des pires crimes et lui donner une chance de recommencer sa vie ? Reprenant les motifs de la trilogie d'Eschyle avec des personnages un peu rudes mais pas improbables, nous suivrons l'enchaînement des drames d'une famille de vainqueurs qui échappe à sa malédiction.

PAN! Marius von Mayenburg

disponible en tournée, saison 2020/21

Création en langue française
Mise en scène Thibaut Wenger,
traduction Joséphine de Weck

Création 23 avril au 9 mai 2020
coproduction Théâtre Varia, Bruxelles

Pan est une comédie cynique exacerbant la bien-pensance générale de notre siècle en la confrontant au terrible Ralf. Ralf est insupportable, égoïste, imbu de lui-même. Ses parents aimeraient en faire un génie mais Ralf voit encore plus loin. Arrivera-t-il à ses fins ? Pan dépeint différentes étapes de vie de Ralf, frôlant l'absurde et se transformant petit à petit en une cruelle émission de télé-réalité.

Association Premiers actes

71b rue du 9^e Zouaves

F-68140 Munster

+33 (0) 772 38 72 08

ASBL Premiers actes

63-65 rue Vandeweyer

B-1030 Bruxelles

+32 (0) 488 228 929

Diffusion

Hugo Favier

+33 7 77 31 11 17

+32 497 62 93 90

hugo@premiers-actes.eu

Direction artistique

Thibaut Wenger

thibaut@premiers-actes.eu



premiers
actes
()



SPEDIDAM
LES DOCTEURS ASSOCIÉS EN THÉRAPIE



Grand Est
ALSACE CHAMPAGNE-ARDENNE LORRAINE
L'Europe s'invente chez nous

Licences 2-1087729
et 3-1087530
Photo: Christophe Urbain
Graphisme: Atelier 25