

A young woman with curly hair, wearing a brown hoodie, is shown in profile, looking towards the right. In the foreground, a man wearing a kippah and glasses is also shown in profile, looking towards the right. The background is dark with a single bright light source in the upper right corner.

**LAST EXIT TO
BROOKLYN / CODA**

de Hubert Selby Jr

Note d'intention - Isabelle Pousseur

LE RÉCIT

Coda/Bout du monde est le dernier chapitre du roman *Last exit to Brooklyn* de Hubert Selby Jr. Les différents chapitres de ce roman se présentent comme des entités indépendantes l'une de l'autre, comme une succession de nouvelles se déroulant toutes dans les années 50 dans le quartier des docks de Brooklyn appelé «Red Hook».

Coda/Bout du monde est le dernier chapitre du roman, la coda, le final.

Mais contrairement aux cinq premiers chapitres qui mettent en avant des personnages de déçus dans leur existence individuelle, il s'attache, lui, à la vie d'une communauté dans l'immeuble d'une cité de ce même quartier.

Pendant 24h, du samedi matin au dimanche matin, il suit la vie quotidienne de cinq couples/familles vivant dans cet immeuble, ainsi que celle de plusieurs groupes présents à l'extérieur de ce même immeuble : bandes d'enfants ou d'adolescents, chœur de femmes installé sur un banc, queue sur le trottoir d'un magasin de spiritueux, gangs s'affrontant à la nuit tombée etc. Le tout ponctué de brefs textes intitulés Avis à la population de la résidence qui traitent, sur un mode parfois absurde, des problèmes de coexistence dans l'immeuble.

L'axe principal autour duquel gravitent ces personnages est la question du week-end : que font les hommes et les femmes -et les enfants- de ce jour de congé ?

Ainsi, au fur et à mesure du déroulement de la journée et de la soirée, toutes sortes de différences

et de déclinaisons apparaissent, que ce soit dans la relation au repos (Qui s'occupe des enfants, du ménage, des courses, qui peut profiter de sa journée ? qui peut se reposer de sa vie de famille ?) ou la relation au plaisir (qui sort, qui boit, qui a une vie sexuelle, qui fait la fête ?), la violence apparaissant constamment comme une composante essentielle de cette recherche de jouissance.

Par ailleurs, de manière pas nécessairement explicite, Selby choisit de donner à ses personnages une culture et un « parler » différents les uns des autres (on sait que les langues new-yorkaises sont riches et multiples selon les origines des habitants, cette problématique de la langue n'étant évidemment et malheureusement plus très présente dans la traduction française) et rend compte de cette manière de la richesse culturelle d'une ville faite d'une succession de couches d'immigration.

LES COUPLES/FAMILLES CENTRAUX DU RÉCIT SONT

1. Le couple Mike/Irène

Mike au chômage reste au lit une bonne partie de la journée, se lève pour boire et attendre son ami Sal pendant qu'Irène travaille comme vendeuse dans un magasin, s'occupe des enfants et fait à manger pour tout le monde

2. Le couple Mary/Vinnie, italo-irlandais

Ils ne cessent de s'engueuler au sujet de l'occupation de la salle de bain, des cheveux de leur fils Joey que Vinnie veut absolument faire couper alors que



Mary s'y oppose, de la sauce des pâtes qui selon Vinnie ne contient pas suffisamment d'ail, etc. Paradoxalement c'est le seul couple qui, le soir venu, a une vie sexuelle commune.

3. Le couple **Abraham/Nancy**, afro-américains Abraham passe la journée à se pomponner, à faire pomponner sa voiture dans la perspective de draguer une nana avec laquelle il passera une nuit torride pendant que Nancy s'occupe de leurs quatre enfants et termine sa journée seule devant la télévision avec une demi bouteille de vin

4. Le couple **Lucy-Louis**

Lucy prend en charge les enfants, les courses, la lessive, dans une sorte d'obsession malade du silence et de la propreté pendant que Louis étudie pour devenir réparateur de télévision.

d'un bébé sur le rebord d'une fenêtre, espérant qu'il tombe afin d'assister au spectacle

- **Des bandes d'enfants** d'âges différents jouant brutalement, renversant les plus petits, mettant le feu aux boîtes aux lettres, se battant, s'insultant, se traitant de sales nègres... Cette série de «jeux d'enfants» se termine, à la nuit tombée par une bataille rangée entre deux gangs, l'un composés de Noirs l'autre de Portoricains, possédant couteaux et armes à feu

Le récit va donc suivre ces différentes histoires en passant constamment de l'une à l'autre, entraînant tout le monde dans une espèce de ronde de 24h s'enclenchant et se terminant au petit matin.

Entre les deux, une journée et une nuit, des disputes, des enfants qui braillent, qu'on envoie à la



5. **Ada**, vieille dame juive

seule, veuve et ayant perdu son fils à la guerre s'émerveille de l'arrivée du printemps et comble sa solitude en se remémorant constamment son passé dans lequel la vie était plus douce et l'amour entre membres d'une même famille une évidence et un réconfort.

Et parmi les situations se déroulant à l'extérieur de l'immeuble, les plus importantes sont :

- **Le chœur des femmes**, observant avec méchanceté et cruauté la vie et les êtres autour d'elles, allant jusqu'à réagir avec excitation à la vue

rue où ils apprennent la guerre, du sexe, fantasmé ou réel, des fêtes, de l'alcool, de la drogue, de la solitude, de la méchanceté, de la bouffe, beaucoup de violence et à travers cela, de temps à autre des bouffées d'humanité, des rayons de chaleur dus au printemps qui arrive et s'installe, sur les arbres et dans la douceur de l'air, malgré la misère, la pauvreté, la violence.

LES ORIGINES

1. Quand j'ai lu le texte pour la première fois j'ai eu l'impression étrange d'être dans un théâtre, un théâtre du monde, de notre monde. Quelques années plus tard, je cherchais un texte pour un atelier pour acteurs professionnels et cette sensation m'est revenue. Je me suis dit alors que je pouvais creuser mon intuition première en travaillant le texte en atelier. C'est ce que j'ai fait en juin et août 2010 avec deux groupes de trente cinq acteurs professionnels qui se sont emparés du texte avec une grande inventivité, un grand appétit. J'ai écrit, suite à ces ateliers, un texte pour le journal d'Océan Nord qui décrit bien mon sentiment de l'époque.

«En choisissant ce texte comme matériau d'atelier je n'imaginai pas à quel point il se révélerait un formidable tremplin, à quel point le passage de ce roman à la scène allait mobiliser ces acteurs, les porter, les stimuler. Je n'imaginai pas que nous tracerions autant de pistes différentes, chacune apportant un éclairage singulier sur l'un ou l'autre aspect du roman, sur son contenu aussi bien que sur sa forme. Parmi les groupes qui se sont formés, il y a ceux qui ont creusé la notion de communauté dans ce qu'elle peut à la fois révéler d'hostilité et de solidarité, ceux qui ont interrogé le couple, dans son animalité et sa puissance conflictuelle, ceux qui ont voulu rendre compte du regard des enfants, ceux qui ont cherché à exploiter la musique du texte, ceux qui ont cherché les glissements, ceux qui ont mis en évidence la polyphonie en faisant vivre en même temps plusieurs familles dans un même espace, ceux qui ont imaginé une sorte de parade fellinienne qui tournerait mal à Coney Island, ceux qui ont construit (plus ou moins) et ceux qui ont préféré rester en improvisation. Il y a eu de la réalité, du quotidien, de l'onirisme, de l'excès, de la performance, des petits bouts de films, de la danse, de la musique... Il y a eu l'amour pour ces personnages de déçus, inspiré de l'amour que Selby lui-même leur portait. Il y a eu de l'humour aussi, un humour qui soulageait, libérait, rendant possible peut-être tout simplement le fait que nous osions nous emparer de leur vie, de leur détresse, de cette misère, et, dans le même temps, de leur constante aspiration au bonheur. Pendant deux mois je me suis sentie en état d'inspiration, et de cela je ne peux qu'être immensément reconnaissante à

tous ceux qui ont partagé cette aventure avec moi. J'espérais leur apporter quelque chose mais ne soupçonnais pas à quel point j'allais être stimulée et nourrie par leurs propositions. Elles vivent encore en moi, avec leur richesse, leur générosité, leur audace.

Et je n'en ai pas fini avec Selby.

Pas avant un bon moment.

C'est une certitude.»

Septembre 2010

2. D'autre part une pensée m'est venue alors que j'assistais à une conférence de Krystan Lupa à la Manufacture (Haute école de théâtre de Suisse Romande) où j'enseignais. A une question de Jean-Pierre Thibaudat qui l'interrogeait sur les raisons qui le poussaient à monter si souvent des romans au théâtre, Krystan Lupa répondait : *Il y a plus de vie dans les romans que dans les pièces de théâtre.* Cette réponse toute simple m'a enchantée. Elle me rappelait ma propre fascination pour l'adaptation de romans au théâtre, situation que j'avais, en tant que metteur en scène, rencontrée plusieurs



fois (avec *L'homme et l'enfant d'Adamov*, avec le *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* de Imre Kertész et deux fois avec Kafka *Le château* et *Le terrier*). J'avais cru jusque là que cet intérêt venait de la liberté d'écriture que cela autorisait, de la possibilité de chercher un langage théâtral différent, de vivre une expérience d'écriture et pas seulement de mise en scène. Aujourd'hui je crois toujours en cette liberté formelle mais cette certitude exprimée par Lupa lors de cette conférence m'a fait entrevoir une autre dimension. Que signifie donc cette vie qui serait plus présente dans le roman que dans la pièce de théâtre ?

Il me semble qu'une des raisons de cette affirmation pourrait être qu'au théâtre, dans une pièce de

contraire de ce que nous disons ? Ces moments où nous pensons si intensément que toute notre capacité vitale est engagée dans cette action ?

Vladimir Nabokov, dans son essai *Littérature 2* consacré à Gogol, Dostoïevski, Tolstoï et Tchekhov, affirme que le monologue intérieur naît avec Anna Karénine, lors cette longue promenade en calèche que le personnage principal fait avant de se jeter sous les roues d'un train et s'accomplit pleinement dans l'*Ulysse* de Joyce. Il ne connaissait pas Selby mais s'il l'avait connu, nul doute qu'il eût été intéressé par la manière dont l'auteur américain éclaire la pensée et la subjectivité des personnages de *Last exit to Brooklyn*, en opérant, grâce à cela, un violent mouvement de rapprochement avec le lecteur.



théâtre, le personnage existe par ce qu'il dit alors que dans un roman il existe aussi –surtout?– grâce à tout ce qu'il ne dit pas, à tout ce qu'il pense, à tout ce qui fait sa vie psychique, rêves, souvenirs, pensées cohérentes ou fragmentaires, visions, ressassements... D'ailleurs, et c'est lié je crois, Krystan Lupa quand il pratique le monologue intérieur avec ses acteurs part de cette certitude : nous ne sommes pas ce que nous disons et ce que nous disons masque souvent ce que nous sommes. Comment donc rendre compte, dans le jeu de l'acteur, de cette dualité : nous parlons et nous montrons d'une part et nous nous taisons et nous nous cachons d'autre part ? Comment rendre compte de tous ces moments où nous pensons le

Voilà donc une autre origine : le désir de retourner à l'écriture romanesque pour travailler avec les acteurs ce point de passage entre ce qui se voit et ce qui ne se voit pas, entre ce qui se dit et ce qui se pense, entre ce qui se cache et ce qui se dévoile.

DU THÉÂTRE DANS CODA BOUT DU MONDE

1. ESPACE-TEMPS

Il y a d'abord le rapport à l'espace/temps : un seul lieu (même s'il en contient plusieurs) qui, malgré sa taille et sa situation fonctionne comme un véritable huis-clos ainsi qu'une durée très précise -du samedi au dimanche matin.

Une sorte d'unité d'espace et de temps donc.

A partir de cette structure de base, Selby opère constamment des «changements de plan», se rapprochant des personnages, de leur point de vue, de leur subjectivité, pour les quitter, s'intéresser à d'autres ou agrandir à nouveau le champ pour saisir des groupes, des communautés, un ensemble. Ce mouvement continu et singulier est véritablement au centre de la construction du texte, cette mobilité apparaissant finalement comme n'étant pas celle des personnages (qui seraient même plutôt immobiles) ni seulement celle de l'auteur, mais -et là se trouve la très grande réussite du texte- celle du lecteur, amené à suivre ce mouvement jusqu'à avoir la sensation qu'il en est le regard directeur.

Cette construction fait apparaître trois dimensions essentielles pour une adaptation théâtrale :

- a. Un espace unique, huis-clos à la fois réaliste (un immeuble dans une cité dans un quartier pauvre de Brooklyn, bourough de New-York, ville-monde aux portes de l'océan Atlantique) et mythique: bout du monde abandonné par les hommes et les dieux (voir référence au livre de Job en exergue du chapitre *)
- b. Un temps continu et précis, le même pour tous les personnages et la possibilité de découper le spectacle en plusieurs «moments» de la journée (*Matin/levers, Matin/activités, Journée, Début de soirée/repas, Nuit/extases, Matin/levers*)
- c. Un mouvement constant dans le temps et dans l'espace: avancement régulier de la journée et de la nuit et alternance de plans larges, moyens ou

proches avec basculements parfois très rapides de la subjectivité d'un personnage à celle d'un autre

2. STRUCTURE CHORALE

Il y a ensuite la structure chorale du récit qui évoque directement les problèmes de coexistence, de cohabitation, liés au vivre ensemble. Le «projet»** de Selby est ainsi comme calqué sur le «project» urbain: faire coexister des êtres/individus et des êtres/culture, et rendre compte de la non-vie -ou de la survie- de ceux qui sont presque «parqués» dans ces ensembles. Cette structure chorale ne peut pas se métamorphoser immédiatement en théâtre bien évidemment. Elle permet cependant une recherche très intéressante, spatialement parlant, sur la promiscuité et l'existence de plusieurs partitions individuelles, indépendantes les unes des autres. Une tentative réalisée lors de l'atelier de 2010 mettait en scène les cinq couples constamment ensemble dans un espace réduit -une seule table, un seul lit, un seul lavabo, une toilette et une fenêtre-.

* *Bien moins encore ceux qui habitent des huttes d'argile dont la fondation est dans la poussière et qui sont écrasés comme la teigne? Ils sont détruits du matin au soir: ils périssent à jamais sans que personne s'en avise. Leur excellence qui est en eux ne se dissipe-t-elle point? Ils meurent avant d'avoir acquis la sagesse.*

Job 4 : 19-21

** *Dans le texte anglais le terme utilisé (traduit par «résidence» en français) est «project», désignant une habitation «sociale», en particulier les cités et grands ensembles. La traduction française me semble inappropriée, il faudrait plutôt dire «cité»*





Cette proposition permettait la continuité de chaque récit, renforçait l'impression de confinement, d'enfermement et de promiscuité et autorisait, par ailleurs, le groupe d'acteurs à se transformer fugitivement en un chœur mis au service d'un récit individuel, par exemple en soutenant le narcissisme d'Abraham avec des répétitions telles que « *Ah oui pour sûr ils avaient tous Abe à la bonne* » ou « *c'est ça, mon frère, une petite promenade en bagnole, hehehehe* » ou la crise de folie d'Ada avec des phrases comme « *et Ada se frappait la poitrine et s'arrachait les cheveux et elle criait à Jéhovah le Seigneur d'avoir pitié et d'être miséricordieux et elle se griffait le visage jusqu'à avoir des lambeaux de chair sous les ongles et du sang ruisselant sur ses joues, se cognant la tête contre la vitre jusqu'à ce qu'elle se couvre d'ecchymoses et que des gouttelettes de sang rose tachent l'humidité de son mur des lamentations...* » et bien d'autres exemples encore.

Dans cette proposition, la polyphonie du texte était respectée et même mise en avant, à tel point qu'on ne pouvait jamais oublier l'existence des autres, des voisins, du reste de l'immeuble.

3. ORALITÉ

Un autre point très important quant à la possibilité de mettre ce texte en scène est la langue, à la fois très orale et musicale et qui « appelle » véritablement à sa mise en voix, en rythme, en jeu.

L'oralité de cette langue d'ailleurs ne se limite

pas au discours direct. Selby parle lui-même de ce travail (qui lui a pris plusieurs années) et qui consiste à glisser constamment du discours indirect au discours direct et inversement, sans préparation, sans guillemets, sans « dit-il », « répondit-elle », « pensa-t-elle ». C'est pourquoi on peut dire que le discours indirect se prête autant au jeu (à l'oralité) que le discours direct.

QUELQUES EXEMPLES DE CES GLISSEMENTS INATTENDUS :

-T/es dégueulasse Mike. T/entends ? dégueulasse, se laissant tomber dans le fauteuil et enfilant ses chaussettes.

-Quand je rentre du boulot c'est moi qui dois préparer le dîner et moi qui dois faire la vaisselle et moi qui dois faire la lessive et moi qui dois m'occuper des gosses !!! Non mais quel dégueulasse !!! - fonçant dans la rue jusqu'au magasin.

-Tu ne sais donc pas qu'il ne faut pas faire des choses pareilles, HEIN ? TU NE LE SAIS PAS ? lui appliquant une claque sur le derrière, continuant de le tirer vers sa chambre. Johnny criant et pleurant pardon maman, j'l'ai pas fait exprès. Tu l/as pas fait exprès. TU L/AS PAS FAIT EXPRÈS, avec une nouvelle claque et le poussant sur son lit

-Johnny vit bien que le pire était passé. De sorte qu'il commença à maîtriser ses sanglots, sans cesser d'adresser des regards implorants à sa mère. Papapardon mamaman. Tais-toi et calme-toi et - LE

PORRIDGE ! Elle se précipita à la cuisine et retira la casserole du feu. Ah Dieu merci ça n'a pas brûlé.

-Il s'assit au bord du lit et ôta soigneusement le filet dont il protégeait sa coiffure gonflée et ondulée, alluma une cigarette et se mit à penser à la jolie, mais alors vraiment jolie poulette à la peau brune qui était CHEZ MEL la veille au soir. Elle avait la peau claire et vraiment douce et les cheveux longs et souples. Ni tirés ni raides, mais doux et lisses mon frère, et longs. Oh oui... et elle portait une robe vraiment moulante et quand elle marchait son petit cul bien rond vibrait et sautait en cadence que c'en était affolant et quand elle dansait le swing on voyait les muscles de ce cul parfait rouler dans tous les sens. Ah oui... c'était vraiment le dessus du panier.

4. ALTERNANCE DE REGISTRES

Et pour finir, il y a dans *Coda Bout du monde* une alternance de registres: réaliste avec Mike, Irène ou Lucy, comique voire grotesque avec Mary et Vinnie ou le chœur des femmes, inspiré d'une mythologie cinématographique avec Abraham, poétique et parfois onirique avec Ada, absurde avec certains des «Avis à la population de la résidence». A cela s'ajoute une utilisation très fréquente du contraste dans le passage d'un segment à l'autre, le meilleur

exemple en étant donné, au tout début du récit, par le choc que peut produire le début du récit d'Ada après la fin du premier segment Irène/Mike

Fin Mike/Irène: Elle courut jusqu'à l'arrêt du bus espérant qu'elle n'allait pas attendre trop longtemps et continuant de maudire Mike, ce dégueulasse. Si y ne fait pas le ménage aujourd'hui j'arrête mon boulot. Voilà c'que j'vais faire. Qu'il en trouve lui du boulot. Elle vit un bus qui s'amenait et accéléra, arrivant juste à temps à l'arrêt. Le dégueulasse.

Début Ada: Ada ouvrit la fenêtre. L'air était immobile et tiède. Elle sourit et regarda les arbres; les vieux, altiers, grands et forts; les jeunes, petits, flexibles, pleins d'espoir, le soleil baignant de sa lumière les feuilles nouvelles et les bourgeons. Même les feuilles naissantes sur les haies et les jeunes pousses fines du gazon et des pissenlits s'animaient dans la lumière du soleil. Oh, quel ravissement. Et Ada louait Dieu, être et créateur de l'univers qui amenait le printemps avec la chaleur de son soleil.

Cette fluidité dans les registres ainsi que l'utilisation du contraste accentuent l'aspect «théâtre du monde» de *Coda Bout du monde* et offrent un point de départ très concret à une adaptation théâtrale.



L'ADAPTATION

STRUCTURE

L'adaptation se structure autour de cinq grandes parties :

- a. PARTIE 1: Samedi matin, levers
- b. PARTIE 2: Journée, activités
- c. PARTIE 3: Soirée, repas
- d. PARTIE 4: Nuit, ivresses
- e. PARTIE 5: Dimanche matin, levers

Chacune de ces parties résoud différemment les questions d'adaptation.

- a. La première présente les petits matins de chacune des familles principales, l'un après l'autre. Le spectateur a donc le loisir de découvrir, progressivement, les couleurs et singularités de chacune d'entre elles. Certaines de ces caractéristiques sont culturelles: la séquence de Mary et Vinnie commence par une fête de mariage, folle et arrosée, à l'italienne, Ada est accompagnée d'un chœur qui la soutient dans ses imprécations à Jehovah, la famille afro-américaine s'est transformée en une famille originaire d'Afrique de l'Ouest, on y chante en moré mais les fils s'américanisent et écoutent du rap...
- b. La deuxième partie est construite comme un collage assez rapide de moments divers, se situant, pour une très grande partie à l'extérieur de l'immeuble. On y passe d'une bande d'enfants, aux souvenirs de Coney Island d'Ada, à une bagarre entre une cliente Blanche et une cliente Noire dans la laverie de l'immeuble, à un passage d'Abraham chez le coiffeur puis au cinéma où il se tape deux westerns d'affilée. On entend les points de vue d'Irène et de Mike sur le chômage et la sexualité, Mary et Vinnie s'y disputent au sujet des boucles de leur fils et le chœur des femmes revient régulièrement mettre son grain de sel. L'enfance, tel un motif récurrent, parcourt toutes ces séquences, et se déploie dans un final à la fois glaçant et humoristique où sa mise en danger, répétée, apparaît comme une faute centrale, sans que personne ne puisse ou ne veuille y remédier
- c. La troisième partie montre les cinq familles en même temps sur le plateau, autour de 5 repas. La séquence fait se succéder des focus et passe plusieurs fois et régulièrement d'une famille à l'autre. Celles-ci mangent et boivent, plus ou moins, se taisent, se disputent ou règlent leurs comptes.
- d. La quatrième partie se construit principalement autour d'une fête disco où hommes et femmes paradent, expriment leur désir jusqu'à ce qu'Abraham rencontre la fille couleur caramel

dont il rêve depuis plusieurs jours. Leurs rapports sexuels répétés (jusqu'à ce qu'Abraham craque) sont pris en charge par un dialogue incessant entre corps et texte, entre danse et parole.

- e. La dernière partie revient à la forme de la première, en s'arrêtant sur deux seules familles, à travers deux retours à la maison: celui de Mike qui parce qu'il a trop bu, n'arrive pas à coucher avec Irène et celui d'Abraham qui, épuisé par sa nuit d'amour, frappe sa femme lorsque celle-ci lui demande du sexe.

CHŒUR, PERSONNAGES

1. L'ensemble du texte est produit par les dix acteurs qui incarnent tous les rôles (adultes et enfants). Chacun d'eux a son "personnage principal", distribué au plus proche de ce qu'il est (physiquement principalement) mais au-delà de cela, tout devient possible: deux acteurs de 50 ans jouent des enfants de 3 et 5 ans, cinq acteurs blancs jouent les enfants du couple afro-américain (incarné par deux acteurs burkinabé), tous les acteurs incarnent aussi bien les bandes d'enfants de 4,5 ans que de 12,13 ans qui deviennent ensuite des gangs d'adolescents noirs et portoricains. Toutes ces transformations se font à vue. A ces multiples identités, l'adaptation ajoute un chœur, à même de reprendre la narration à n'importe quel moment du spectacle, collectivement ou individuellement. Le chœur est pensé comme étant juste un peu plus à distance que les personnages. Il est inspiré par Selby lui-même, sa proximité avec chacun des personnages et le degré nécessaire de distance qui permet de rendre compte (sans interventionisme et sans lourdeur) d'un contexte géographique et social.
2. Le chœur est présent de manière quasi continue. Dans la première partie il accompagne les protagonistes et change de position selon les séquences. Il peut représenter les fantômes des personnages d'autres familles (chez Mike-Irène), il peut se rapprocher d'un chœur classique qui suit et accompagne à distance l'ensemble des actions, (chez Ada) il peut aussi s'introduire dans le récit et participer activement aux actions de protagonistes (chez Mary et Vinnie). Par la suite il prend différentes identités chorales: groupes d'enfants, chœur de femmes, amis d'Abraham etc. Il peut aussi être complètement individualisé, un seul acteur ayant alors la fonction de chœur, lorsque tous les autres sont sollicités par leur rôle principal. A la fin de chaque grande partie, le chœur se reforme pour élargir le champs, donner une vision d'ensemble,

rendre compte de l'effet du déroulement du temps sur la collectivité (disparition du soleil, rues qui se vident à l'heure du repas, files se formant devant le magasin de spiritueux, nombreuses fêtes dans l'immeuble à partir de minuit etc.)

NARRATION,

DISCOURS DIRECT, DISCOURS INDIRECT

1. L'adaptation navigue entre narration, discours direct et discours indirect. La narration peut être reprise à n'importe quel moment par un membre du chœur, le chœur entier ou le personnage lui-même. Certaines scènes sont uniquement dialoguées, d'autres sont entrecoupées de phrases narratives, d'autres encore sont construites à partir de la narration elle-même. Ces différences respectent à la fois le récit de Selby (dont le rapport au discours direct ou indirect change selon les personnages) et la théâtralité potentielle de chacun des segments.

2. Le discours indirect (narratif) est très rarement neutre. Il se déploie depuis une empathie sensible à tous (celle de Selby lui-même) jusqu'à pénétrer au plus profond des subjectivités et des motivations intimes des personnages. L'adaptation et sa mise en scène tentent de rendre compte de cette richesse et variabilité du discours indirect.

L'ESPACE

1. *Le projet de scénographie s'articule autour de l'idée de considérer le spectacle comme une «partition sociale» au sens de partition musicale. Un dispositif qui pourrait ressembler à celui d'une fosse d'orchestre. Un hémicycle ou un forum. Les éléments du dispositif sont là pour faire apparaître des situations précises, référencées et inscrites dans une temporalité.*

En ce sens, la scénographie propose un dispositif avec un espace unique qui permet un flux permanent de ces situations dans lesquelles les transformations font partie de la «musique». Pour ce faire les transformations se feront à vue et même seront parfois très exposées.

Le dispositif est constitué d'éléments indépendants mobiles qui, au gré des parties et des actions, prendront des géométries diverses.

Ces éléments mobiles, qui ne sont pas seulement des meubles, se déplacent sur une surface lisse que nous appellerons « la page blanche ». Cette mobilité est propice à l'apparition d'images très différentes.

Note de travail de Didier Payen, scénographe

2. La construction de l'espace est cohérente avec les variations formelles des cinq grandes parties

présentées ci-dessus.

a. La première se déroule dans un seul appartement, relativement réaliste avec lit, cuisine équipée et fonctionnelle (on y fait du café, du porridge et des oeufs), fenêtre et bloc salle de bain mais dans lequel se trouvent toujours tous les acteurs. L'appartement appartient à tous, il se modifie légèrement en fonction de la séquence de chacun mais il existe toujours un décalage du à la présence des fantômes d'autres habitants ou du chœur dans ses différentes formes. Il apparaît, grâce et à cause de cela, plus comme un territoire à exploiter que comme un espace naturaliste.

b. Dans la deuxième partie, ce concept de territoire exploitable par les humains qui s'y trouvent prend tout son sens. Les éléments de la première partie sont ré-agencés de manière à proposer un espace extérieur dans lequel subsistent des éléments d'intérieur dont la fonction change. On peut penser au canapé orange de la série *The Wire* (sur lequel trônent les dealers de la cité), à une brocante sauvage, ou à un vaste terrain de jeux. L'espace est donc extérieur mais il n'est ni vide ni neutre. Il est habité par ceux dont c'est le territoire -les habitants de la cité- comme s'il était une extension de leur habitat à une différence près, qu'ils y nouent d'autres alliances. Les alliances familiales disparaissent -pour la plupart en tout cas- afin de créer des alliances de "tribus", signe de la quasi impossibilité d'y survivre sans appartenance à une bande. Le personnage d'Ada s'y présente alors comme une altérité absolue, solitaire et réfugiée dans son imaginaire, le plus loin possible (elle n'y arrivera pas toujours) des réalités et de la cruauté de la cité.

c. La troisième partie, celle consacrée aux repas du soir, ne revient pas à l'appartement unique et centré de la première partie. L'idée ici est de rendre compte de la série et de la choralité. Cinq tables et deux cuisines doivent permettre la co-existence des cinq appartements. La mise en scène joue des codes: si des murs imaginaires existent entre ces différentes tables et séparent les familles, certains (et ce sont surtout les enfants qui ont du mal à respecter les règles), à certains moments, et de plus en plus au fur et à mesure du déroulement de ces repas, brisent ces conventions, ces murs et ces séparations: les deux enfants de Lucy jouent aux cow-boys et courent au milieu des cinq tables, ne peuvent pas s'empêcher de regarder Abraham parader dans son costume blanc et ceux de Mary et Vinnie, jettent des spaghettis un peu partout, dans une sorte de grand désordre final.

- d. La quatrième partie unifie l'espace. L'ensemble des fêtes de la résidence est rassemblé en une seule. On se contente de pousser un peu les tables et on est dans un café, une boîte ou un plateau sur lequel on peut parader, séduire, danser. L'Affrontement, récit des deux gangs, l'un porto-ricain, l'autre afro-américain, s'affrontant violemment à la nuit tombée envahira cet espace comme pour signer la fin de la fête, des réjouissances et de la sexualité. Ou sa répétition... sous une autre forme.
- e. Enfin, dans la cinquième partie, l'appartement du début fait son retour. Et si deux couples y sont mis en évidence, le dispositif de présence des autres personnages dans l'espace est réaffirmé lui aussi. Pendant que Abraham frappe sa femme puis s'endort, Ada est déjà à sa fenêtre, Lucy fait du jus d'orange, deux des fils d'Abraham tripotent leur ghetto blaster, Irène et sa fille Helen rôdent, Mike, à l'instar d'Abraham dort toujours. Ainsi, tel que Selby l'écrit, le spectacle qui a commencé avec une femme se levant et un homme déterminé à rester au lit, se termine avec un homme qui dort alors que sa femme, brutalisée, pleure. *

* En réalité le spectacle ne se termine pas tout à fait comme ça puisqu'un court film de 5 minutes montrant la plus jeune des filles de Nancy et Abraham (jouée par une vraie enfant) courant dans les rues d'une ville à la recherche d'un lever de soleil permet que l'extrême brutalité de la situation finale: "un homme noir frappe sa femme" soit atténuée par la fuite d'une petite fille, noire elle aussi, hors de l'espace huis-clos, comme potentiellement libérée de la prédestination sociale et de la répétition des schémas familiaux.



Avec **Pedro Cabanas (Vinnie)**,
Paul Camus (le Fantôme d'Hymie),
Brigitte Dedry (Ada),
Simon Duprez (Mike),
Edoxi Gnoula (Nancy),
Anatole Koama (Abraham),
Mathilde Lefèvre (Mary),
Aline Mahaux (Lucy),
Julie Rahir (Irène),
Pierre Verplancken (Louis)

et la participation de **Yanaé Minoungou**

Adaptation et mise en scène **Isabelle Pousseur**

Assistanat mise en scène

Sophie Maillard et Guillemette Laurent

Scénographie **Didier Payen**

Assistanat scénographie et accessoires

Fabienne Damiean

Création lumières et images, direction technique

Benoit Gillet

Costumes **Claire Farah**

Assistanat costumes **Laura Ughetto**

Création son **Paola Pisciotto**

Chorégraphie **Filipa Cardoso**

À l'image et composition originale

«Newsletter project 1» **Arieh Worthalter**

D'après **Last Exit to Brooklyn**

de **Hubert Selby Jr.**

Traduction **Jean-Pierre Carasso et Jacqueline Huet (Éditions Albin Michel)**

Réalisation des décors et des costumes

Ateliers du Théâtre de Liège

Coproduction Théâtre Océan Nord, Théâtre de Liège, Rideau de Bruxelles et La Coop asbl.

Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles, de la Cocof, du Tax Shelter du Gouvernement fédéral de Belgique et de la Loterie Nationale.



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES



Toutes les photos furent présent lors de la présentation finale de la période de répétition de novembre 2015 dans la salle de répétition du Théâtre Océan Nord par M.Boermans.

LA PRESSE À LA CRÉATION





Last Exit to Brooklyn, la nouvelle création d'Isabelle Pousseur



© Michel Boermans

🕒 Publié le vendredi 22 septembre 2017 à 16h42

Partager 24 heures de la vie de cinq familles, dans un immeuble, au sein d'un quartier populaire de New York, c'est la proposition d'Isabelle Pousseur. La metteuse en scène et sa Compagnie Océan Nord proposent dès ce dimanche au Théâtre de Liège un nouveau spectacle "*Last Exit To Brooklyn* (<http://theatredeliège.be/evenement/last-exit-to-brooklyn-coda/>)", une adaptation d'un roman américain de Hubert Selby Jr.

Rencontre avec Isabelle Pousseur, à la veille des premières représentations

Isabelle Pousseur, qu'est-ce qui vous a poussée vers le roman de Selby ?

Ça a été une intuition. C'est toujours un peu difficile à expliquer les intuitions, mais en le lisant, j'ai eu l'impression que j'étais face à une sorte de théâtre du monde, comme on peut dire parfois de Shakespeare. Alors ça n'a rien avoir avec Shakespeare. Mais le fait que ça raconte 24 heures de l'histoire d'une cité, ou plutôt d'un immeuble dans une cité, en suivant des personnages, cinq familles en l'occurrence, mais auxquelles on ajoute aussi des groupes, des bandes, des amis...

Qu'on parte du samedi matin jusqu'au dimanche matin, qu'on se pose la question à l'intérieur de tout ça de : qu'est-ce que les êtres humains font ce jour de congé ? Qui a le droit de se reposer ? Qui a

le droit de faire la fête ? Qui a le droit de s'éclater ? Et qui pas ? Qui s'occupe des enfants ? Qui doit faire les courses ? Là, on n'a peut-être pas besoin de le dire mais... ce sont évidemment les hommes qui sortent et s'amuse, beaucoup plus que les femmes. Il y a donc un regard sur la famille et sur comment les choses se partagent dans la famille. Mais ce qui est intéressant, je trouve, c'est que ce n'est pas seulement la question de la charge de travail qui est interrogée. Ce qui est interrogé, c'est le droit au bonheur. Et ça, je trouve très intéressant. Le droit au bonheur dans un monde qui est plutôt abandonné, abandonné à la fois des hommes et des dieux. Chez ces personnes qui vivent une vie, je ne dirais pas misérable, parce que ce n'est pas misérabiliste, mais en!n... Il y a des gens au chô-

mage, il y a des gens qui vivent. Et bien je trouve ça très beau que Selby pose la question du bonheur et du plaisir. Alors, c'est différent le plaisir et le bonheur mais, là, en l'occurrence, dans cette situation, qu'est-ce que c'est un jour de congé et qu'est-ce qu'on en fait ? D'une certaine manière, le bonheur s'apparente au plaisir.

Le spectacle s'intègre dans les années 60, mais ça pourrait être aujourd'hui ?

Oui, tout à fait. Moi, je l'ai plutôt déplacé un peu vers la fin des années 70 pour toutes sortes de raisons. Et je trouve que ce sont des années fascinantes. Ce sont les années où New-York a été la plus violente, la plus abandonnée... mais aussi où il y a eu culturellement toutes sortes de choses. Et les émergences culturelles de cette époque, que ce soit le rap, le disco, le punk, toute une série de choses comme ça sont très proches de Selby. Donc c'est un peu comme s'il était en avance en fait de dix ans dans son écriture. Raison pour laquelle j'ai choisi ça. Mais attention, j'ai choisi les années 70, ça a été un peu notre source d'inspiration et en même temps, à un moment donné, il y a un téléphone portable, et ça pourrait tout à fait se passer aujourd'hui, absolument. Et ici aussi bien qu'aux États-Unis.

Avec toutes ces familles qui partagent le même espace sur 24 heures, c'est une sorte de pièce chorale ? C'est tout à fait ça oui. Là, j'ai fini d'écrire l'adaptation et la mise en scène mais ça m'a donné l'impression de faire cinq spectacles en même temps. Et dans ce sens-là effectivement, c'est une pièce chorale. Ce qui est très singulier, c'est que les univers ne sont pas les mêmes. On suit à travers ces cinq familles des univers culturels d'abord, mais pas que culturels, qui sont très différents. Et donc la mise en scène, le jeu, etc. doivent tout donner pour que ces différences apparaissent. Parce que ce que je trouve aussi très intéressant, c'est que ce sont des gens qui vivent dans une cité, un moment donné, à New-York, où les «ux d'immigrants n'arrêtaient pas et où les immigrants vivaient dans des taudis.

Et on a construit ces cités, mais on les a construites aussi dans l'espoir que la régularité de ces habitations amène à une sorte de régularité des comportements et des cultures. Or, ce n'est pas ça du tout ce qui se passe. Dans le texte en tout cas. Ils vivent tous dans les mêmes petites boîtes, mais les différences sont toujours très marquées et la sauvagerie d'une certaine manière, ou la vie, si on voulait le dire autrement, ne sont pas du tout éradiquées ni diminuées.

Vous avez souvent - c'est encore le cas cette fois-ci - travaillé sur des longs spectacles. Parce que le temps, c'est un luxe, et ça permet d'aller dans les détails et dans la subtilité ?

Je ne sais pas. J'ai quand même, ces dernières

années, fait plusieurs spectacles courts ! Donc je peux faire des spectacles courts aussi (rires). Mais c'est la question de la matière, du matériau. En fait, j'ai déjà travaillé sur des romans, mais je n'ai jamais essayé de suivre le récit du roman tel qu'il est présenté dans le roman. Quand j'ai fait Kafka, j'ai pris ce qui m'intéressait puis j'ai fait des montages. Ici, j'essaie de suivre le récit. Et ça c'est la différence. De cela, je suis très contente parce que c'est la première fois que j'y arrive. Et ça produit un spectacle effectivement un peu plus long que la moyenne, mais qui va au bout de ses 24 heures. Et il y a une sorte de tension quand même qui traverse le spectacle, en particulier la deuxième partie qui est la partie dans laquelle il y a la nuit, qui est très festive. C'est une longueur, mais c'est une longueur pleine de contrastes aussi. C'est important je pense.

C'est avec beaucoup de justesse que Selby décrit la montée de la violence...

La violence, il l'a vécue. Il vient de ce quartier-là. Il a lui-même été sujet de toutes les addictions. Il le dit. Il en est sorti. Avant sa mort, il en est sorti. Il avait un père violent. Tout ça, il connaît. Mais dans ce dernier chapitre, il en propose une dramaturgie. Et entre autres, la dramaturgie qu'il propose, c'est une vraie question. C'est-à-dire : est-ce que les adultes sont violents parce qu'ils n'ont pas été capables de canaliser la violence de leur enfance ou est-ce que les enfants sont violents parce qu'ils imitent les parents ? Il ne donne pas de réponse.

C'est évidemment les deux. Mais ce que je trouve très intéressant, c'est qu'il éclaire très fort ces deux aspects-là. A la fois on voit très bien dans des familles comment la violence parentale produit la violence chez les enfants, et on voit aussi comment les adultes sont encore des enfants et ne sont pas arrivés à sortir de pulsions un peu primaires et un peu égocentriques.

Vous êtes de retour à Liège. Vous créez à Liège.

Est-ce que cela a de l'importance pour vous ?

Oui bien sûr. D'abord, j'y ai vécu mon adolescence, la compagnie a été ici quand même pendant plus de dix ans. On a ouvert un lieu dans un quartier culturel bruxellois pour y faire un certain travail, et puis j'habite Bruxelles. Mais Liège pour moi, c'est quand même là qu'on m'a fait confiance pour la première fois, au Théâtre de la Place. C'est là qu'on m'a donné mes premières chances, c'est là qu'on m'a permis aussi d'aller aux endroits que je voulais. C'est chargé d'émotion quand même, oui, vraiment.

ANNE PONCELET

«Last Exit To Brooklyn», au Théâtre de Liège, du 24 septembre au 5 octobre

Plongée théâtrale dans l'enfer des congés

Que fait-on, finalement, de nos jours de repos? Isabelle Pousseur livre une réponse cinglante, dans une adaptation très réussie de «Last Exit to Brooklyn», au Théâtre de Liège: les congés, pour les femmes, c'est encore le bain.

Irène a bossé toute la semaine. Et c'est sa première pensée du samedi, à l'aube: il manque du pain. À ses côtés grogne un jean-foutre, qui n'a pas l'intention de s'ex traire du lit. Alors elle ravale sa colère, se lève, le maudit et fait ce que toutes les femmes ont à faire, en grandes en jambées rageuses : nourrir, veiller, penser, agir. La violence sue des mots venimeux qu'elle crache tant au feignant qu'à elle-même, et qui n'empoisonnent que le silence...

Place à une autre dé tresse, celle d'Ada, vieille veuve juive désenfantée, dont l'abominable solitude la pousse à se cogner la tête aux murs: elle gît au sol, en sanglotant, ensanglantée... Viendront encore, sur un plateau très seventies, d'autres couples, d'autres fa milles, d'autres souffrances, Mary et

Vinnie, Nancy et Abraham, Lucy et Louis, qui diront tous, à leur façon, que la vie quotidienne, dans la barre d'immeuble qu'ils habitent, ressemble à l'enfer – en parti culier pour ses occupantes.

Dans le dernier chapitre de son roman condamné pour obscénité «Last Exit to Brooklyn» (1964), qui inspire à Isabelle Pousseur une adaptation et une mise en scène époustouflantes, Hubert Selby Jr. s'interrogeait de manière anodine: au fond, que font les gens des HLM de leur samedi de congé? Sa réponse est cruelle et désespérante: entre glande, bouffe et échanges de méchancetés, rien de bon.

En découpant 24 heures du week-end en cinq moments-clés qui vont d'un lever à un autre, dans cinq appartements différents, Isabelle Pousseur montre la petitesse de voisins machos, obsessifs, alcoolisés, narcissiques ou ladres, en une infinité de séquences ciselées, parfois comiques, souvent glaçantes.

Non, aucune mère épuisée n'aime biberonner la nuit. Ni s'entendre flinguer sa sauce spaghetti. Ni subir de coups de ceinture d'un mari pochtron. Et oui, ces femmes frustrées (y compris sexuellement) sont capables du pire – comme assister en riant à la chute d'un gamin d'une fenêtre.

Changement de rôles d'une fluidité sidérante Pour mener cette ronde infernale, dix comédiens endossent, outre leurs rôles principaux, ceux d'autres personnages secondaires (extraordinaire Brigitte Dedry, qui passe d'une Ada dépressive à une star funky lascive), y compris de marmots braillards, entièrement crédibles malgré leur taille adulte (Pedro Cabanas, Aline Mahaux, chapeau!). Les changements de fonction et de décors s'exécutent à vue, avec une fluidité sidérante.

L'adaptation textuelle navigue entre narration, discours direct et indirect, en un flux constant de phrases (fréquemment au passé simple) et de tubes disco, dont il faut bien capter le double sens: «Bad Girls, It's a Man's World»...

Ces trois heures d'hostilité, dans la promiscuité d'humains déchus, laissent les spec tateurs un peu coupables. De quoi? Mystère. D'être si fragiles et si mauvais, peut-être, et malgré la vidéo finale qui tempère l'extrême brutalité d'une scène où un homme bat sa femme: filmée, une petite fille noire s'enfuit de ce huis clos, zigzague à travers rues, comme potentiellement libérée de la prédestination sociale. Run, baby, run...

«Last Exit to Brooklyn/Coda» Jusqu'au 5/10, Théâtre de Liège. Avec Pedro Cabanas, Paul Camus, Brigitte Dedry, Simon Duprez, Edoxi Gnoula, Anatole Koama, Mathilde Lefèvre, Aline Mahaux, Julie Rahir, Pierre Verplancken et Yanaé Minoungou.

Valérie Colin

Source: **L'Echo** Copyright L'Echo
26 septembre 2017 09:59





La Libre Belgique

Date : 29/09/2017
Page : 46
Periodicity : Daily
Journalist : Baudet, Marie

Circulation : 41500
Audience : 175200
Size : 432 cm²

Un jour, une nuit et un petit matin, au cœur de Brooklyn

Scènes Par Isabelle Pousseur, le dernier chapitre du roman culte de Selby. Ambitieux.

Critique Marie Baudet

Quels liens tracer entre le retour du loup dans les forêts des Cévennes et la vie dans les communautés urbaines de Brooklyn? Cette question – qui fera l'objet au Théâtre de Liège d'une rencontre Philostory le 2 octobre – illustre l'ampleur tant du roman d'Hubert Selby Jr. que de l'adaptation que tire Isabelle Pousseur de son dernier chapitre.

Marin, tuberculeux, Selby, né en 1928, tombe en littérature lors de ses fréquents séjours à l'hôpital. Il lit d'abord, beaucoup, et bientôt se mettra à écrire. Publié en 1964, son premier roman "Last Exit to Brooklyn" fit des remous : procès pour obscénité en Angleterre, interdit de traduction en Italie, interdit à la vente aux mineurs dans plusieurs Etats des USA... Une "bombe infernale", selon Allen Ginsberg. Quant à Selby lui-même, il le résuma spontanément par "les horreurs d'une vie sans amour".

C'est sur le dernier chapitre – Coda, intitulé "Bout du monde" – que s'est concentrée Isabelle Pousseur pour cette création ambitieuse. Soit 24 heu-

res de la vie des habitants d'un immeuble de Brooklyn, du samedi matin au dimanche matin. Un jour de congé pour la plupart, où l'on retrouve à divers moments du jour et de la nuit des couples, des familles, des bandes... Mais aussi des origines, des religions diverses. Des hommes et des femmes.

Partition complexe et cependant lisible

Or s'il est un premier fil rouge à dégager du spectacle créé dimanche dernier à Liège, c'est certainement l'attention portée par l'auteur (et relayée par la metteuse en scène) à la condition des femmes. Celles qui font bouillir la marmite, celles qui endurent le désir impérieux des hommes, ou son absence, celles qui séduisent, celles qui contemplent, celles qui agissent, celles qui prennent leur mal en patience, celles qui se révoltent, celles qui résistent. Entre individus et cœur, et avec de nombreux changements de rôle, "Last Exit to Brooklyn (Coda)" offre une palette impressionnante à observer, passionnante à décrypter.

Les hommes ne sont pas en reste dans cette adaptation en forme de partition, complexe et cependant lisible

qui, grâce à la scénographie de Didier Payen, fait coexister ou se succéder des univers tantôt hermétiques, tantôt poreux. L'intimité des foyers et l'espace public, les tâches quotidiennes et les vanes ouvertes de la nuit.

Pedro Cabanas, Paul Camus, Brigitte Dedry, Simon Duprez, Edoxi Gnoula, Anatole Koama, Mathilde Lefèvre, Aline Mahaux, Julie-Kazuko Rahir et

Pierre Verplancken – sans oublier la jeune Yanaé Minoungou – habitent ce monde de leur diversité, dans un ensemble qui, s'il accuse quelques longueurs, embrasse avec justesse la notion mouvante/émouvante de communauté.

On pense, en filigrane, à "L'Immeuble Yacoubian" d'Alaa al-Aswany ou à "La Vie mode d'emploi" de Georges Perec.

→ Liège, Théâtre (salle de la Grande Main), jusqu'au jeudi 5 octobre, à 20h (samedi et mercredi

à 19h). Durée : 3h10 entracte compris. De 8 à 22 €. Philostory autour du spectacle, lundi 2 octobre à 19h, avec Isabelle Pousseur, Baptiste Morizot, Vinciane Despret et Antoine Janvier. Infos & rés. : 04.342.00.00, www.theatredeliege.be

→ Coproduit par le Théâtre Océan Nord, le Théâtre de Liège et le Rideau de Bruxelles, "Last Exit to Brooklyn" sera repris en octobre 2018 par le Rideau au Varia.



Le Soir

Date : 29/09/2017
Page : 20
Periodicity : Daily
Journalist : Makereel, Catherine

Circulation : 66016
Audience : 406800
Size : 256 cm²

Misère, misère ! La chair est triste, hélas

SCÈNE L'adaptation de « Last Exit to Brooklyn » d'Isabelle Pousseur

CRITIQUE

Face à Selby, Bukowski et tous les *bad boys* de la littérature américaine, il y a toujours une excitation un peu coupable à l'idée de patauger dans une luxure tapageuse, dans des odeurs de bière rance et des débauches aux allures de Sodome et Gomorrhe. C'est donc l'esprit aiguë par ces promesses sulfureuses que l'on a découvert *Last Exit to Brooklyn*, écrit en 1964 par un Hubert Selby devenu l'un des chantres, aussi encensé que vilipendé, de la culture contestataire et immorale de l'époque.

A la mise en scène, Isabelle Pousseur se concentre sur le dernier chapitre du roman, « Coda/Bout du monde », relatant la vie, dans les années 50, d'une communauté habitant un même immeuble situé dans le quartier des docks à Brooklyn, dans « *le bas-ventre de New York* ». Pendant 24 heures, on suit une faune ivre de sexe et d'espoir d'une vie meilleure, mais empêtrée dans une existence sans amour, faite de misère, de violence et de solitude. On devine une certaine pauvreté économique et sociale, mais on observe surtout des familles animées par le dégoût ou la brutalité, physique comme affective. On ne creusera jamais vraiment la psychologie des personnages, mais on scrute sous toutes les coutures le quotidien



Cette histoire d'impasse collective devient une exploration chorale des bassesses de l'âme humaine. © MICHEL BOERMANS.

sordide d'hommes et de femmes qui s'abîment, se cherchent, se loupent, se violent. Les hommes sont fainéants, vulgaires, machos, volages. Les femmes sont racistes, amères, maltraitées, pitoyables. A l'affût de quelques maigres instants de plaisir, ils trébuchent dans une inéluctable déchéance.

Transposée aux années 70 (sans que ça n'apporte de relief nouveau), cette histoire d'impasse collective devient, sur le plateau du Théâtre de Liège, un ballet presque chorégraphique, une exploration chorale des bassesses de l'âme humaine. Avec virtuosité, Isabelle Pousseur orchestre cette grouillante galerie de personnages et réussit, dans un savant croisement de décors, d'accessoires, de scènes, à enchevêtrer leurs existences tout en soulignant leur isolement. Si l'on

regrette plusieurs longueurs – notamment sur la piste de danse, dans un florilège cliché de farandoles disco –, la pièce agence savamment ces corps en perte, fidèle à l'écriture délicate, presque épileptique, de Selby. Nerveuse et charnelle, la distribution prend à bras-le-corps (littéralement, souvent) les échanges crus de personnages incapables de communiquer autrement que par la colère ou l'excès. Cette adaptation n'atteint pas complètement le soufre radical de Selby, mais diffuse assez d'incandescence pour que l'on s'y brûle les yeux au contact d'un quart-monde qui n'est, hélas, pas qu'américain. ■

CATHERINE MAKEREEL

Jusqu'au 5 octobre au Théâtre de Liège.
Du 16 au 27 Octobre 2018 au Théâtre
Varia à Bruxelles.

Résumé Technique

Plateau (dimensions minimales) : ouverture : 12m / profondeur : 12m / hauteur : 9m

Equipe artistique : 10 comédien(ne)s, un enfant, 1 metteur en scène, 1 chargé de diffusion

Equipe technique: 1 régisseur général, 1 régisseur lumière/vidéo, 1 régisseur son, 1 habilleuse

Transport

Décor : un semi-remorque

Equipe : train ou voiture

Planning de montage

J-1 : 3 services : déchargement, vérification, pré-implantation lumière, montage

J-2 : 1er service : montage

2ème service : raccords

3ème service représentation

Démontage: le lendemain de la dernière.

Contact technique : info@oceannord.org

