

Daniel Bensaïd

Pourquoi j'aime Gatti ?

Daniel Bensaïd avait gardé un souvenir fort de sa rencontre avec Armand Gatti alors qu'il était encore lycéen à Toulouse et féru de théâtre et de cinéma. Nous avons retrouvé cet article paru dans le journal lycéen L'Allumeur du Belvédère dont il était un des animateurs. Dans les dernières années de sa vie, il retrouva à plusieurs reprises Armand Gatti à Montreuil à La Parole errante, centre international de création dirigé par ce dernier. www.armand-gatti.org

Armand Gatti (Dante pour les familiers), n'est pas un inconnu. Le cinéma nous l'avait révélé avec *L'Enclos*, mais il est également un écrivain déjà chevronné. Il a écrit quelques essais et reportages : *Envoyé spécial dans la cage aux fauves* (Prix Albert Londres), *Sibérie : - zéro + l'infini*, *La Vie de Churchill* et *Chine* en collection « Petite planète » ; mais c'est surtout par son théâtre qu'il s'est rendu célèbre : *L'Enfant-Rat*, *Le Crapaud-Boffle*, joué au TNP, « Zacco et Vanzetti ^{1/} », *Le Poisson noir* (prix Fénéon), *Le Voyage du Grand Tchou*, *La Deuxième Existence du camp de Tatenberg*, *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.* et les

^{1/} Vu la date de l'article, novembre 1963, il ne peut s'agir ici que d'une première lecture de *Chant public devant deux chaises électriques*, qui sera créé au TNP en janvier 1966 mais dont Armand Gatti avait commencé l'écriture à Cuba en 1962 pendant le tournage de *El otro Cristobal*.

^{2/} Pour plus d'information sur l'œuvre d'Armand Gatti, on peut se reporter au Fonds documentaire « Armand Gatti », site du centre de documentation de La Parole errante : archives-gatti.org.

^{3/} Fondateur du Grenier de Toulouse en 1945, Maurice Sarrazin est l'un des pionniers de la « décentralisation théâtrale ».

^{4/} Association générale des étudiants de Toulouse.

Chroniques d'une planète provisoire ^{2/} données à Toulouse en première mondiale.

Le 25 septembre, après avoir assisté à la discussion qui, au théâtre du Capitole, suivit la dernière représentation des *Chroniques*, une trentaine de jeunes attendaient Gatti.

Il accepta sans rechigner de poursuivre le débat dans une salle de réunion du café Tortoni. Nous avons vu, au Capitole, Gatti, gêné par le protocole et le maintien de rigueur, répondre aux questions d'un public souvent hostile ; nous le découvrîmes au Tortoni sous un tout autre jour. Hirsute, débraillé, assis sur un dossier de chaise, il s'exprimait avec flamme, par tous les moyens que pouvait lui fournir son corps : avec le geste sec et précis, le regard mobile, le sourire bon enfant, les grimaces, et une parole heurtée et violente. Il se livrait, s'emballait, dirigeait un débat qui prit un tout autre cachet que celui du Capitole. Ce qui fit dire à Gatti lorsque, vers 3 heures du matin, nous nous séparâmes, qu'il fallait « éviter les rencontres polies et s'aborder les armes à la main, les armes idéologiques surtout ! » À partir de cette discussion (à laquelle participait aussi Maurice Sarrazin ^{3/}), enregistrée au magnétophone, et d'une autre rencontre organisée à l'AGET ^{4/} avec MM. Sarrazin, Kieffer et Roquebert, nous avons dégagé les idées principales du théâtre de Gatti.

Gatti se présente comme un auteur réaliste. Or le premier reproche qui lui est fait l'accuse de trahir le réalisme en présentant dans les *Chroniques* une série de faits bruts qui situent sa pièce à la limite de la pièce historique. On regrette de ne pas avoir vu une pièce analytique qui aurait permis au spectateur de tirer toutes les conséquences (relations de causes à effet, etc.) de ces *Chroniques*. Gatti s'insurge alors contre une position qui consiste, pour chaque interlocuteur, à réclamer la pièce telle

que lui l'aurait envisagée. Gatti a pris un sujet limité. Il ne pouvait dans l'espace d'une représentation aborder tous les visages du problème posé.

Gatti, dans les *Chroniques* a pris des événements. Si l'on désire autre chose, on trouve dans *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.* l'avant de ces événements, dans *La Deuxième Existence du camp de Tatenberg* l'après de ces événements, dans « Zacco et Vanzetti » tout ce qui se trame autour de ces événements.

Ceci étant dit, un problème se pose : comment va-t-on être réaliste ? Sarrazin explique que le monde du spectacle est toujours à la recherche d'une figure aussi simple et expressive que Chaplin : Chaplin avait faim, couchait dans le ruisseau et sa dignité d'homme s'en trouvait meurtrie. Alors il prenait sa canne de jonc et son melon pour dire : « *Je suis un seigneur, j'ai faim, je cherche du travail, mais je suis un seigneur ; j'emm... ceux qui s'abaissent et je suis plus que le policeman qui a un bel uniforme.* » Aujourd'hui, les problèmes ont changé mais il y a toujours des hommes à la dignité meurtrie et on n'a pas trouvé l'équivalent dramatique de Charlot pour l'exprimer.

Certains pensent que la solution est apportée par le théâtre de Brecht, un théâtre explicatif. Mais aux yeux de Gatti ce théâtre, tout comme Charlot, n'est plus adapté à la société contemporaine : « *Brecht a fait un théâtre qui correspondait à des besoins d'époque, des démonstrations d'époque ! Si vous me demandez à moi qui viens trente ans après Brecht de recommencer, je vous dis : non ! Pourquoi ? Parce qu'en faisant un théâtre explicatif on fausse les données du problème. Si je vous présente Franco en train d'étrangler deux individus dans une cellule, vous me dites : non, ça, ce n'est pas du réalisme ! Pourquoi truquer les faits ? Des personnages de Brecht, si vous en*

trouvez dans la rue, je vous félicite. » Et Gatti de s'insurger contre le réalisme socialiste qui tranche allègrement la société en bons et mauvais sujets. Parce que les hommes ne sont pas si simples, « *il y a chez eux une part bonne et une part mauvaise. Cette part mauvaise, par ailleurs, ne se présente pas d'une façon simple. Le bon y est entrelacé au mauvais de façon fort subtile* » dit un astronaute des *Chroniques*.

« *S'il n'y avait pas eu Brecht, il n'y aurait pas Gatti* », précise Sarrazin qui, bien qu'aimant beaucoup Brecht, n'a pas écrit dans le programme de *Mère Courage* : « *Voilà le théâtre que j'attendais.* » Il l'a écrit dans le programme des *Chroniques*. Et ce parce que les problèmes sont aujourd'hui plus complexes et Gatti tient à laisser son rôle au spectateur : « *Il ne faut pas me dire : si tu m'avais écrasé le cigare dans l'œil, je l'aurais vu !* »

Le spectateur a un effort à fournir. Gatti se contente de présenter des faits bruts et sélectionnés. (La quasi-totalité des phrases utilisées dans les *Chroniques* ont été, dit-il, réellement prononcées.) Il a pensé qu'en concentrant en deux heures de spectacle des événements qui se sont étalés sur quatre années, il ferait jaillir dans l'esprit du spectateur les vérités qui dans le désordre des années de guerre avaient pu lui échapper.

« *Je présente, dit Gatti, dans le Reich croulant, des fonctionnaires nazis qui, abandonnés par le grand chef, aux prises avec les contradictions de leur position, cherchent une issue dans le suicide ou la trahison. D'autre part, lorsque dans la VII^e chronique ce sont les prisonniers "tolstoïskiens" qui servent de cobayes pour la chambre à gaz, il est clair qu'il y a une façon de faire la guerre contre les uns et une façon différente de faire la guerre contre les autres.* » De même, lorsque l'officier picardier déclare : « *Mais qui devait prendre*

en charge ce million de juifs ? – Nous ? – Où pourrions-nous les mettre », il est évident que nous sommes tous responsables de la mort de ce million de juifs encombrants dont personne ne veut.

Le danger encouru en présentant les faits de façon si élémentaire, était de sombrer dans la pièce historique.

Gatti veut dans son théâtre présenter les anecdotes riches en significations les plus simples possibles.

« *– Écoutez, j'ai quelque chose à dire, déclare l'éboueur Auguste G.*

– Tu ne vas pas encore raconter ta vie ?

– Justement. (Il ne faut pas croire qu'un balayeur et ce qu'il ramasse, c'est la même chose.) Ma vie, elle vaut celle d'un ministre – et même d'un général. »

Mais Gatti échappe au naturalisme inesthétique grâce à trois artifices.

Le premier est propre aux chroniques : le changement des noms propres. Il fallait montrer que la pièce était contre le fascisme et non contre les Allemands, généraliser le problème tout en présentant des faits assez récents pour toucher l'imagination. Enfin, le nazi qui est en nous et que nous devons combattre est le fruit de la société moderne comme les Horaces étaient le fruit de la société romaine.

Le second artifice utilisé par Gatti, c'est le burlesque ; burlesque que beaucoup lui ont reproché parce que dans les *Chroniques* il s'appliquait à des choses trop « sérieuses » pour être ridiculisées. Cependant le burlesque apporte un certain recul vis-à-vis de l'événement et « *si, dit Sarrazin, on ne ridiculise pas les choses importantes, que va-t-on ridiculiser ? Ce qui l'est déjà ? Le goût du burlesque se perd en France !* ».

Enfin le troisième artifice qui permet à Gatti, d'échapper à la pièce historique ou au

naturalisme, c'est la poésie de son expression. « *Un artiste, Monsieur, c'est celui qui crée des beautés nouvelles* », disait un ouvrier à Sarrazin. Et certes alors, Gatti est un artiste. Dans toute son œuvre, les problèmes posés sont soutenus par une recherche d'esthétique qui leur donne une réalité amplifiée. La poésie est un instrument de premier ordre pour l'auteur réaliste et Henri Michaux, par exemple, l'a parfaitement compris. Parce que pour Gatti, la poésie n'est pas le vomitorium des sentiments ; « *il y a langage poétique*, précise Sarrazin, lorsqu'on accède à une connaissance de soi qu'on ignorait ». Et c'est pourquoi on trouve une qualité poétique incontestée à toute l'œuvre de Gatti. Citons pour exemple les parchroniques, le « *dit du ghetto vide* » : (« *Quatre fois cent enfants...* »), le chœur des trois juifs : (« *Nous sommes les consonnes d'un langage qui n'a plus le droit de pleurer* »). Et lorsque l'éboueur Auguste G. murmure : « *Ce sont toujours les balayeurs qui font naître le jour* », il y a dans cette simplicité une poésie puissante qui étonne dans la bouche d'un éboueur, mais qui rejoint la réalité profonde du personnage.

Pour retrouver cette réalité sous-jacente qui donne aux problèmes toute leur densité, Gatti n'hésite pas à battre en brèche toutes les sacrosaintes normes :

« *Ce contre quoi je m'insurge ? Pourquoi ce théâtre de rupture envers les formes ? Parce que les formes et le théâtre qui leur correspond ont été pensés et secrétés par une société bourgeoise. Et à partir du moment où vous introduisez le langage bourgeois dans la lutte révolutionnaire, vous pourrissez la lutte révolutionnaire. Voilà le crime ; et c'est pourquoi il faut créer un théâtre de rupture, continuellement ! Pour ne pas habituer les gens à penser dans des formules données ! Parce que les formules données pourrissent toujours la réalité de la chose. Même si ça*

paraît étrange au début, il y a une réalité plus profonde qu'on reconquiert. Et tant qu'on emploie ce langage bourgeois (et malheureusement nous l'employons), il faut cet effort constant. Sinon toutes les luttes qu'on mène seront vaines, je vous le dis. Parce qu'on se retournera, à l'intérieur de la lutte révolutionnaire, dans une pensée bourgeoise. Qu'est-ce que le Sectarisme ? Un embourgeoisement de la pensée révolutionnaire ! On est tranquille : on a des dogmes et à partir de là pan, pan, pan ! C'est de la lutte révolutionnaire pourrie par les mots ! »

Et Gatti est vraiment obsédé par les trahisons constantes du langage. « Hélas ! les mots ont un besoin de prouver qui fausse tout » dit Shertoc dans les *Chroniques*.

C'est pourquoi, ayant vigoureusement posé le manifeste de son théâtre engagé, Gatti expose plus précisément les difficultés de l'expression :

« Pourquoi essayer de rompre avec les notions de temps et d'espace. Pour embrouiller les gens, peut-être ? Pour faire esthète ? Pour faire raffiné ? C'est parce que fondamentalement nous devons détruire les vestiges (et qui sont parfois des monuments croyez-moi) avec lesquels nous nous empoignons. Il y a une progression, une évolution, une révolution qui vient là-dessus, qui s'installe et qui se trouve aux prises avec tout un passé grandiose. Alors, pour faciliter la tâche, on essaie de schématiser les choses. Mais c'est une erreur ! Parce que si vous disséquez l'humanité en schémas simples, vous aurez des schémas faux, et les schémas faux existent partout. Au moment même où j'essaie de communiquer avec vous et vous avec moi, j'emploie des schémas faux ! Pourquoi ? Parce que nous avons une grammaire qui est une falsification à la base de l'homme ! Et pourquoi une falsification ? Parce qu'elle est séparée à la base : temps présent, temps passé, temps

futur. Je m'exprime au passé, je renvoie au passé. Sans m'apercevoir que le passé est un présent, ou un futur, les deux accumulés, et que ce passé n'a rien d'un passé ! Ces falsifications, pour moi, sont une sorte d'esclavage !

Pourquoi une forme d'esclavage ? Parce qu'elles installent l'homme dans la durée et vous ne vivez que selon les catégories de l'homme dans la durée.

Rien de plus faux, sur le plan et psychologique, et biologique ! Il y a une norme du temps à reconquérir qui est beaucoup plus adaptée à l'homme, c'est celle du temps possibilité ?

Parce que l'homme est une série de possibles. Parce que, par-delà les catégories périmées du bien et du mal, il y a toute une série de possibilités négatives qui peuvent être positives selon le contexte que vous mettez dessous. Parce que si vous commencez à trancher en étiquettes, vous n'atteindrez jamais la complexité même, le nœud même qui fait que l'homme est homme ! Et c'est avec lui que vous avez à discuter ! Il ne faut pas avoir peur : crachez sur les chefs-d'œuvre ! Parce que c'est une forme de pétrification de la pensée que les respecter à tout prix. Ne ramenez jamais quelque chose à des normes préétablies ! Elles ont eu leur justification, leur existence à un moment donné. Ne dites jamais : voilà une vérité, elle est transposable ! Jamais. »

Et tout au long du théâtre de Gatti on trouve cette tension, cette hostilité à l'égard des normes du temps ou des valeurs. « Être enfermé dans le présent, encore prisonnier du passé ou déjà prisonnier du futur, quelle différence ? » demande Giomay dans les *Chroniques*. Et le fils de l'éboueur Auguste G., jeune cinéaste, déclare :

« Lorsque la barrière entre le bien et le mal tombe – lorsque la frontière entre la vie et la mort est brisée. C'est alors qu'il se passe quelque chose. »

Et à l'appui de la tirade de Gatti, Sarrazin donne l'exemple d'une phrase : « Vous travaillez aujourd'hui pour la grandeur du pays et demain vous aurez la prospérité. » C'est une façon de duper les gens en jouant sur les temps (présent compensé par un futur) qui montre que les temps n'ont guère de racines profondes. Il ne doit pas y avoir action et résultat, mais une action qui réussit ou qui échoue.

Et tout le théâtre de Gatti lutte pour redonner au temps une norme possibilité. On a dit qu'il situe son action hors du temps, il nie même le temps chronologique au profit de l'instant résultat et source de possibilités qu'il révèle à l'analyse. D'où des « chroniques » ; d'où l'importance dans toutes ses pièces de la mémoire et du mur de la mémoire. Shertoc dit alors les parachroniques :

« Les événements qui ont ballottés, salis, dispersés seront prisonniers du navire que nous n'avons pas pris. »

Dans *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.* la mémoire oscille entre les événements vécus et les possibilités imaginées qui prennent autant de densité que la réalité. Dans *La Deuxième existence du camp de Tatenberg*, la mémoire de Hildegarde Frölick qui s'attache à reconstituer la mort d'un mari porté disparu, et la mémoire d'Ilya Moïssevitich qui retrouve le camp de concentration réellement vécu s'entrecroisent en une série de rencontres possibles.

Par sa tentative de rupture envers les normes, sans toutefois passer à l'anti-théâtre, Gatti rejoint l'expérience soviétique de Maïakovsky qui a malheureusement été noyée par la réaction d'un réalisme socialiste à la naïveté déprimante.

Gatti monte un spectacle sur deux éléments de base : la pièce elle-même et le spectateur. Longtemps boudé par un public qui le prend

pour un déréglé mental, il a, à Toulouse, repris goût au public ; il a senti à nouveau cette soif de communication qui est le stimulant d'un artiste de sa trempe.

Parce que Gatti, tant au cinéma qu'au théâtre, mène une lutte inlassable, avec pour mot d'ordre : « *un spectateur agissant* ». Finies les salles de larves passives qui absorbent les formules redondantes d'un pédantesque auteur. Sarrazin explique : « *Nous voulons opposer conscience et bonne conscience. L'idéal serait que vous soyez des spectateurs conscients et organisés, mais à choisir, nous préférons que vous soyez inorganisés, mais totalement conscients.* » Et c'est là une des clés des *Chroniques*. C'est en ce sens que les astronautes sont placés parmi les spectateurs, identifiés aux spectateurs, avec la même réaction absurde : « *C'est horrible ! Mais c'est pas nous, c'est les autres !* » Et c'est pourquoi l'ange-stagiaire, lors du procès, accuse ses juges : « *Qui de votre bonne conscience ou de nos crématrices a tué davantage ?* » Pour que le spectateur se sente directement concerné par cette parodie de justice, Gatti fractionne la scène du procès en trois, avec trois points de vue différents. Ainsi le spectateur se sent lui-même aux assises, dans la salle.

Gatti et Sarrazin ont sur le théâtre une vue commune : pour eux « *le théâtre est un ébranlement sensoriel qui met le cerveau en marche* ».

Mais parce qu'il est un théâtre de rupture, le théâtre de Gatti exige du spectateur un saut, saut qu'il doit effectuer tout seul, sans qu'on tire pour lui les conséquences du spectacle. « *L'échec pour nous, dit Sarrazin, ce serait que demain, dans la rue, devant un événement donné, il y ait des types qui disent : personne se s'étant levé pour tirer des conséquences, je rentre chez moi.* » Dans les pièces de Gatti, les problèmes ne sont jamais traités au passé, on les remet constamment en question :

« *Les survivants, dit Pepi, peuvent-ils avoir un seul visage. Ne doivent-ils point le multiplier par le nombre de ceux que la poussière a reconquis.* »

Et Petit-ras, plus précisément :

« *Un spectacle terminé est toujours un spectacle qui commence.* »

Le théâtre de Gatti aspire à être populaire. C'est pourquoi, par réaction un peu abusive, il fut qualifié d'anti-intellectuel. En vérité, c'est un théâtre qui ne suppose aucune culture préalable. On s'est complu à rappeler qu'on se souvenait aujourd'hui de *L'Avare*, joué avec un bâton et un coffre, et non point de *Psyché*, joué avec un déploiement de machinerie. On a fait le rapprochement avec les *Chroniques* sans remarquer que la machinerie insolite et choquante au XVII^e siècle non encore mécanisée, fait aujourd'hui partie de la vie quotidienne et donc n'étonne plus et ne gêne plus le spectateur.

Mais en prétendant faire un théâtre anti-intellectuel, Gatti réagit précisément contre ses fastidieux parallèles dans lesquels se complaisent les intellectuels blasés et qui leur permettent de se dérober encore aux problèmes posés.

Le théâtre de Gatti étant ainsi présenté, on peut se demander si la création à Toulouse des *Chroniques* fut une réussite. Incontestablement.

Malgré les conditions matérielles difficiles (une répétition seulement au Capitole, le jour même de la première), grâce au texte de Gatti, au montage-photo de Chris Marker, à l'interprétation du Grenier ^{5/}, la pièce fut une réussite : elle fait parler et réfléchir. Et c'est ce que demandent Sarrazin et Gatti. On reproche à Gatti, homme de théâtre de rester cinéaste et vice-versa. La vérité, c'est que Gatti est un artiste actif qui éprouve un besoin constant de s'exprimer (sous quelque forme que ce soit), de créer, de communiquer, et de découvrir. À lui, comme à « *l'autre Cristobal* », on peut dire : « *Pauvre, pauvre marin ! La terre est ronde partout et en cherchant ton port d'attache, tu ne trouves que ton port de départ.* »

N.B. Les œuvres de Gatti sont éditées aux Éditions du Seuil.

L'Allumeur du belvédère, 5^e année, n° 21, novembre 1963