

DOROTHY KNOWLES

London

L'AUTOBIOGRAPHIE D'ARMAND GATTI
EN TRANSPARENCE DANS SON OEUVRE ÉCRITE

Dans son reportage de 1958, *Sibérie — Zéro + l'Infini* sur ses cinq parcours de la Sibérie, Gatti, insistant sur la vaste étendue du pays et l'incroyable intensité du froid, se rappelle les canards sauvages qui cherchent à affronter le vent glacial de face puisque volant dans le sens du vent ils gèlent sur le champ.

Lui, est aussi in canard sauvage, et c'est contre le vent de l'Occupation qu'à l'âge de 17 ans, il prit son premier envol. Entrant dans un maquis corrézien, il passa l'hiver glacial de 1942 dans un trou dans la terre, où, il est convaincu, tout ce qu'il est devenu comme homme, écrivain et dramaturge, a commencé pour lui. De son expérience dans ce monde spécial de la Résistance, il apprit que la résistance morale a plus de poids qu'une balle de fusil — sa mini-pièce de 1970 sur les combattants de la Rose Blanche qui distribuaient en Allemagne en 1942 des tracts contre la guerre sans tirer le moindre coup, fait écho de cette expérience.

Les maquisards arrêtés et torturés par les hommes de Vichy puis condamnés à mort par un tribunal nazi à Limoges se demandaient en attendant l'exécution, „si c'était à refaire, recommenceraient-ils exactement de la même façon?”. Ils répondirent „oui”. Ce fut pour Gatti *le mot juste au moment juste*. „A ce moment-là j'ai vécu le moment juste”, dit-il. Depuis, dans tout événement, historique ou personnel, qui le sollicite Gatti cherche *le mot juste*, et dans son écriture *le mot juste* et l'événement se nourrissent l'un l'autre pour arriver à ce qu'il appelle „l'Aventure de la Parole errante”, c'est à dire la quête de la parole juste. D'après lui, cette aventure résume toute son activité politique où qu'elle soit, de la Corée en guerre, à l'Amérique Centrale, à Cuba pendant et après la Révolution, à Nagasaki après la bombe.

Condamné à mort mais non exécuté, l'angoisse que doit provoquer une telle sentence a trouvé, aussi tard qu'en 1978, une expression émouvante dans un poème intitulé *La Dernière nuit* qui figure dans un film vidéo sur l'exécution le 21 février, 1944, de Roger Rouxel, un jeune Français ayant à peine 18 ans, à côté de 22 Résistants du groupe Manouchian, tous travailleurs immigrés. Leur angoisse fut chantée par les moines de l'Abbaye cistercienne de Tamié, près de la frontière suisse, qui eux-mêmes vivant „dans l'attente”, et se lèvent au milieu de la nuit pour prier. Ce sont eux qui composèrent la version chorale du poème de Gatti dans lequel, surimposée aussi à l'angoisses des 23 hommes entassés dans la petite chapelle du Mont Valérien la veille de leur exécution,

résonne l'angoisse éprouvée par le jeune Gatti face à la mort à Limoges. „J'aurais pu être Roger”.

Mais Gatti n'était pas Roger. Il fut envoyé au camp de concentration de Neuengamme puis à Hambourg pour travailler dans les cloches sous-marines. Voyant son compagnon de travail brutalement tué par un Kapo, Gatti décida qu'il fallait tenter l'évasion même sans soutien. Il mit trois mois pour regagner à pied la Corrèze, devenu entretemps bas de mission de la R.A.F. qui le transporta à Londres pour devenir S.A.S. dans l'armée britannique et être parachuté ensuite en Europe, près d'Arnhem.

Cette épisode de sa vie était, pour Gatti, à mettre en parallèle avec l'histoire qu'on lui raconta à Londonderry en 1979, du soldat anglais abattu dans la rue par un coup de fusil parti on ne sait d'où. C'était l'histoire d'une mort qui aurait pu être la sienne comme S.A.S. britannique dans la deuxième guerre mondiale. „Comment un régiment qui se battait pour libérer l'Europe avec 80% de perte, comment pouvait-il devenir cette force répressive — la Gestapo — J'étais venu en Irlande pour faire face à ma propre mort”.

La guerre terminée, Gatti devint journaliste pour gagner sa vie, mais c'était la littérature qui lui tenait à coeur. Le maquis et le camp paraissaient des sujets tout faits pour lui car ils étaient son vécu même; mais de nombreuses tentatives manquées de recréer avec des mots la vie du camp, finirent par le convaincre ou bien qu'il était incapable de dire ce qu'il avait vécu, ou encore que l'expérience des camps était „incommunicable”, que le „langagecode” du monde „civilisé” ne pouvait décrire une telle expérience. Trente ans plus tard avec sa pièce irlandaise, *Le Labyrinthe*, sur le sort des dix „hommes-couvertures” du camp-prison de Long Kesh, il démontra qu'aucune forme de théâtre existante ne pouvait le faire non plus.

Par contre, l'effet à long terme sur les survivants de la déportation — n'en était-il pas un lui-même? — l'impossibilité pour eux de sortir de l'ombre des camps était un sujet à sa mesure. Dans *l'Enfant rat* l'expérience du camp ronge le présent de ses personnages et crée une subjectivité qui referme chacun dans les limites de cette expérience. Il en est de même de *la Deuxième Existence du camp de Tatenberg*, suite imaginative sous forme dramatique de son article *Malheur aux sans-partie: le drame des personnes déplacées à vie*, écrit après une visite en 1955 aux camps pour „personnes déplacées” en Allemagne et en Autriche. Le retour de ces déportés au camp abandonné de Kufstein était en parallèle avec le retour qu'il avait fait lui-même chaque nuit en imagination au camp, dans ses premières tentatives d'écrire un roman sur cette expérience.

Le camp imaginaire de Tatenberg, est un camp sur le Danube, Mauthausen peut-être, où, au cours de son enquête, Gatti avait passé plusieurs nuits, assis devant un feu dans une des barraques en compagnie d'ex-déportés vivant là en permanence. „Une fois les portes fermées le camp avait commencé sa deuxième existence, et j'étais toujours à l'intérieur”¹. Pour lui, *déporté à vie*, comme pour

¹ Marc Kravetz, *L'Aventure de la Parole Errante*, 1987, p. 73.

d'autres, „tout camp prend sur lui une dimension européenne parce qu'à ce moment-là il est partout avec eux”.

L'Enclos, son film de 1960, situé dans ce camp imaginaire de Tatenbrg, et filmé près de Lubliana avec comme acteurs des ex-prisonniers des camps, révèle un Gatti qui n'était plus prisonnier de son expérience passée. „Ici”, il fait dire à son protagoniste, „ce n'est pas l'homme qui compte, c'est la lutte”. Voilà pour Gatti, dans le contexte du camp, *le mot juste* au moment juste. Quinze ans plus tard dans le contexte de la guerre civile espagnole qu'il traite dans *La Tribu des Carcana en guerre contre quoi?*, voilà que reparaît au moment juste *le mot juste*: cette fois, il s'écrit „Soyons tous démesurés”.

En 1954, entre la composition de ces pièces basées sur son expérience des camps nazis et le tournage de *l'Enclos*, Gatti obtint le prix Albert Londres pour son reportage *Envoyé spécial dans la cage aux fauves* et fut envoyé comme „grand reporter” en Amérique Centrale, en Chine, en Sibérie, en Corée. Cette expérience journalistique, dit-il, lui permit „d'acquérir une conception du monde à l'échelle de la planète”, et aussi „de vivre dans la coulisses de l'événement au contact d'hommes très différents. Elle élargit considérablement la connaissance qu'on peut avoir de l'homme car il est évident qu'on se fait sur l'homme des idées très folkloriques” — *le Poisson noir*, pièce mythico-historique sur la naissance de la Chine en 210 avant J.-C, qu'il écrivit en 1956 un an après la visite de ce pays, relève bien des idées „folkloriques” qui couraient dans les pays de l'Ouest — dont il était — sur les pays de l'Est (sous-entendre l'URSS), et souligne aussi bien des problèmes de la dictature encore en cours.

Au Guatemala en juin 1954, au moment du renversement du gouvernement progressiste d'Arbenz par des mercenaires soutenus par United Fruit et la CIA, Gatti, cherchant comme toujours à connaître l'autre face des choses, entra dans un maquis indien qui soutenait Arbenz. Vingt-six jours plus tard ces maquisards furent massacrés devant ses yeux par l'armée guatémalthèque passée au service américain. A son retour à Guatemala Ciudad, il dut écouter un journaliste américain qui se félicitant de la victoire de la CIA, porta un toast „Au journaliste devenu guérilléro”, lui, Gatti! Ce fut là un moment critique dans le développement de l'homme que Gatti allait devenir, celui du choix. *Le Quetzal* composée immédiatement après cette expérience tragique souligne ce choix, ainsi que son „besoin métaphysique d'être toujours de côté des vaincus” — véritable „profession de foi”, et non „simple attitude”. C'est aussi la première expression sous forme dramatique d'une vive réaction émotionnelle chez un poète qui, plus tard, se qualifiéra „d'animal vibratile” qui crée toujours en partant d'une réalité spécifique.

L'effet que produisit cette réalité, et le vécu capable de la transcrire, sont pour Gatti deux éléments indissociables. Dans le cas du Guatemala, la „réalité” à laquelle il avait réagi comme animal vibratile était l'histoire tragique du peuple indien depuis l'invasion de son pays par les Conquistadors apprise de la bouche même de Félipe, le plus jeune des Indiens avec qui il avait vécu

vingt-six jours et avait vu massacrés. C'est de cette réalité qu'est parti le *Quetzal*.

Son film irlandais, *Nous étions tous des noms d'arbres*, et sa pièce *Le Labyrinthe*, témoignent, nous dit-il, de l'émotion qu'il éprouva devant vie difficile des gens de Derry qui l'avaient si généreusement accueilli. Il aime à rappeler aussi sa réponse émotionnelle à la Chine „naissante” avec le *Poisson noir*, comme d'ailleurs celle ressentie par lui devant la création de la Chine moderne où, en 1959, il avait eu de nombreux contacts allant même jusqu'à Mao Tse-tung, ce dont témoigne *Un Homme seul*. L'homme seul de sa pièce est bien Wei-Pa-tchoun, chef des Partisans, vaincu avant la Longue Marche de 1934 mais resté intraitable, cependant qu'à l'arrière plan on aperçoit Mao Tse-tung at vaguement Gatti lui-même, chacun étant un canard sauvage.

Etant donné ce qu'a dit Gatti de lui-même et de sa façon de travailler, le fait que sa pièce sur l'Affaire Sacco et Vanzetti en Amérique dans les années vingt fut écrite pendant la crise des Missiles à Cuba où il faisait un film assez fantaisiste sur la Révolution cubaine, pourrait surprendre. Cette pièce est pourtant l'expression claire de sa réaction à la vue qu'il avait depuis son appartement à la Havane des bateaux de guerre américain ancrés devant la côte avec leur équipement nucléaire. Cette vue produisit en lui „un état de grâce” dans lequel il écrivit une première version de *Chant public devant deux chaises électriques*. Bien que le sort des deux immigrés italiens et la crise des Missiles soient des cas très différents, Gatti mettait en parallèle la présence des bateaux de guerre américains avec le régime capitaliste qui avait condamné Sacco et Vanzetti à la chaise électrique. Il mettait aussi en parallèle la menace de mort sous laquelle vécurent, pendant sept ans, les deux Italiens, et celle sous laquelle subsistait en 1962 le peuple cubain comme d'ailleurs lui-même. Le vécu pour cette pièce n'était cependant pas le vécu de Gatti — il était trop jeune — mais celui de son père Auguste, italien comme Sacco et Vanzetti, comme eux travailleur immigré en Amérique, comme eux aussi, victime de la „Terreur blanche” des années vingt. Cette expérience marqua fortement le fils, mais par procuration, d'autant plus que le jour de l'exécution des deux Italiens, le père mit une écharpe noire au cou de son fils âgé de trois ans.

Père et fils sont les deux principaux caractères de la pièce-clef *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste Geai*. Auguste Geai, mortellement blessé dans une bagarre avec la police, est le père de Gatti, appelé aussi Auguste, et mort dans une situation semblable en 1938 quand lui, le fils, avait 15 ans. A l'enterrement de son père, le fils jura de dire les choses que le révolutionnaire qu'était son père, n'avait pas eu le temps de faire ou de dire de son vivant. Revenant à la tâche une vingtaine d'années après, Gatti ne se contenta pas d'offrir aux spectateur une simple biographie dramatisée de son père, il composa une oeuvre très forte où la réalité de la vie de son père et ses espoirs révolutionnaires sont transformés en un rêve confus de mourant, en scène dans son lit d'hôpital tout au long de la pièce — de là le titre indicatif „la vie imaginaire”. Tous ceux qu'Auguste avait connus, morts ou vivants se trouvent

au rendez-vous. Tous prennent part au marathon de danse qui est l'image transformée d'une société bourgeoise où les dés sont pipés en faveur de la classe dirigeante représentée ici par le Baron Blanc, patron de l'entreprise où tous travaillaient. Organisé par des brasseurs d'affaires, le marathon est dansé sur une musique policière par les travailleurs jusqu'à ce qu'ils tombent comme une masse. Pour finir, le Baron s'adjuge le prix.

Situé dans un bidonville pour travailleurs immigrés de toute nationalité, la pièce en recrée les conditions sordides habituelles. Ce bidonville, d'ailleurs, faisait partie de vécu de Gatti non de son père: „J'y ai vécu, j'y suis né”, et à ses yeux le bidonville est aussi éloigné de la norme de la „société civilisée” que l'étaient les camps de concentration qu'il allait connaître plus tard. „Il n'y avait pas de coupure, c'était presque le même univers. Je n'étais pas à proprement parler depaysé”.

Le camp „influence capitale de [sa] vie”, surgit de nouveau en 1983 à Toulouse où Gatti fut nommé par le Ministre de la Culture afin d'y monter un Atelier de création populaire pour la région Midi-Pyrénées, baptisé par lui „l'Archéoptérix”. Là il se mit à écrire *Opéra avec titre long* qu'il appelle son „Testament”, et qu'il est dans le sens que c'est une représentation symbolique de sa vie dans le maquis et le camp, malgré le fait que l'histoire racontée est celle de l'exécution dans la prison de Plötzensee à Berlin nord en 1942–43, de 115 Allemands accusés par les Nazis d'être des „Bolsheviks culturels”. Comme au Guatemala, Gatti apprit l'histoire de la bouche même de ceux qui l'avaient vécue, l'aumônier de la prison et le mari d'une des femmes exécutées, le peintre Cay von Brockdorf. Dans cette pièce l'Histoire contemporaine où Gatti voit son Testament est transformée en un „chant”. Toutefois Gatti insiste „Je n'écris pas d'opéra. Je le porte en moi depuis longtemps, depuis la prison, depuis la vie défiant la mort”.

„La vie défiant la mort”, le mot juste si l'on veut, révélateur de la philosophie de Gatti. Mais l'oeuvre n'est pas un opéra dans le sens habituel du mot. C'est, comme dit Gatti, „la tentative de reconstitution d'un opéra tel qu'il a réussi à exister, en pleine guerre” dans une prison de Berlin. Comme „Testament” *Opéra avec titre long* offre tout ce que Gatti aurait voulu que le théâtre fût, „le chant qui surgit de la lutte et confère à l'homme une dimension à l'échelle de l'univers”. Avec de telles paroles Gatti revient en plein à son film *l'Enclos*, ainsi qu'à l'exhortation de *Carcana*, „Soyons tous démesurés”.

Le chant — hymne à la vie — composé par les prisonniers d'abord démoralisés par la perspective de la mort certaine, puis, dans un sursaut, qui professent comme Gatti le principe de „la vie défiant la mort”, fut entonné le 27 avril, 1943, au pied de la guillotine par deux femmes âgées de 33 et de 17 ans qui toutes deux refusaient le rôle de „victime” pour atteindre dans la malheur à „la démesure”. Leur chant était leur mot juste comme il avait déjà été celui de Gatti dans de camp où, n'acceptant pas la mort, il s'était mis à composer des vers.

Avec ses nombreuses pièces Gatti fait faire à ses spectateurs presque le tour

du monde et lui présente en route, à travers ses personnages dramatiques, des gens de sa connaissance, Félipe le jeune guérillero indien. Che Guevara, Osmany Cienfuegos ami de Fidel Castro.. D'autres telles que Michèle Firk de la Résistance française et Ulrike Meinhof (alors en prison à Stuttgart) figurent sous leur propre nom; leurs écrits sont même incorporés dans ses textes.

En 1969 l'interdiction faite au T.N.P. par le gouvernement française — pour raisons diplomatique — de la représentation de sa pièce, *La Passion du Général Franco*, cristallisa chez Gatti l'idée d'un nouveau rôle dans la société pour le dramaturge et pour le théâtre, et l'amena à chercher en dehors des contraintes des murs de théâtre — contraintes politiques, financières et autres — le dialogue direct avec des gens dans une „cellule vivante”, école, usine, ferme, chantier, prison même, non plus en tant que dramaturge, mais comme catalyseur des possibilités créatrices que chacun porte en lui.

Parmi les premières expériences celle qu'il fit en 1975 à Montbéliard-Sochaux avec les travailleurs immigrés de Peugeot, invités à lui soumettre de courts scénarios racontant leur vie à l'usine et dans leur pays d'origine pour qu'il en fasse des films, lui apprit, par leurs exigences, qu'il remplissait en outre un autre rôle, celui d'Écrivain Public. Les voix, les initiatives, étaient bien celles des immigrés. Lui était poète qu'allait à leur rencontre armé de leurs propres paroles, mais l'écriture était *la sienne*. Sur ce point Gatti reste formel.

Le développement le plus récent de ce travail et de beaucoup le plus significatif s'inscrit dans le cadre des „stages d'insertion (par le théâtre) entrepris par Gatti d'abord à Toulouse à „l'Archéoptérix”. Avec lui les stages visaient et continuent de viser uniquement l'intégration dans la société des Exclus: taulards, paumés, drogués, prostituées, comme aussi les immigrées que leur peu de connaissance de la langue française fait vivre en marge du monde — tous des Marginaux, comme il les appelle. Il serait difficile de ne pas trouver les racines de ce travail dans le vécu même de Gatti, à commencer par celui du bidonville où „il a vécu et où il est né”. C'est dans ce temps-là que ses camarades de classe refussaient à ce fils d'immigrés une identité, insistant pour l'appeler *macaroni*, *salami*, *pastasciutta*... Pour s'affirmer l'enfant qu'il était alors dut les battre sur leur propre terrain — la langue française. Ce qu'il fit, puis une cinquantaine d'années plus tard, solidaire des Exclus, il se donna pour tâche de faire parler les sans-parole, et dès lors s'y consacra.

Cependant Gatti attribue l'inspiration de ce travail à Mao Tse-tung qui l'influença indirectement. A la question que Gatti lui posa sur l'identité de „l'homme nouveau” Mao répondit en lui tendant une feuille blanche et le priant d'y opposer sa signature, ce qui pour Gatti signifiait que „l'homme nouveau” est ce que le signataire fait de lui-même. Qui plus est, Mao soutenait que toute écriture est basée sur la phrase: „*Qui s'adresse à qui?*” et c'est précisément aux questions „*Qui je suis?*” et „*A qui je m'adresse?*” que Gatti demande aux volontaires de ses stages de répondre personnellement d'abord et face aux autres, pour qu'il n'y ait plus de honte, plus de timidité entre eux — Gatti, disent-ils, avait tout vécu, c'était un grand coeur qui avait „récolté”

d'autres coeurs blessés — ensuite devant la caméra qui projetait dans le salle leurs réponses avant ou pendant le spectacle. Il ne s'agissait pas de „Confession” affirmait Gatti, mais du récit de la réalité de chacun „même si elle dérange”. „Vous avez besoin de savoir qui vous donnera votre dignité. C'est vous-mêmes. De là, la question *Qui je suis?*”. C'est ainsi qu'au début de chaque stage Gatti définit le trajet que chacun de ses volontaires doit faire. Que beaucoup d'entra eux soient arrivés à le faire est d'une réelle transparence pour ceux qui ont assisté à ces expériences et ont vu les vidéos des Exclus faits après un mois de travail, puis ces mêmes stagiaires en chair et en os sur scène quatre mois plus tard. Que Gatti ait été salué par la presse après l'expérience théâtrale mené avec une douzaine de détenus dans la prison de Fleury-Mérogis près de Paris en avril 1989, comme „Le Grand Transformateur”, n'a rien d'étonnant.

Cette expérience (la cinquième) *Le Combat du Jour et de la Nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis*, qui devait entrer dans le cadre du bicentenaire de la Révolution de 1789, devint, dans le parler des détenus: „la commémoration de la Révolution à la sauce taulardo-Gatti”. Sous leur propre nom Georges, Frédo, Momo... ils jouaient les rôles de Robespierre. Danton, Sade... et vivaient quelque part entre le dix-huitième siècle et aujourd'hui, entre les prisons de la Révolution et les murs de Fleury-Mérogis, et ils avaient su réinventer, dans les limites de leur enfermement le sens de la devise républicaine „Liberté, Égalité, Fraternité”. Il leur fallait aussi fournir un immense travail pour se mettre au courant de cette page importante de l'histoire du pays, et ensuite — surtout pour ceux qui, à l'école, n'avaient jamais réussi à retenir deux lignes par coeur — apprendre, dans le silence de leur cellule, un long texte difficile. S'ils avaient consenti au début à s'inscrire au stage ce n'était certes pas par amour du théâtre, dont certains ne connaissaient rien du tout, mais tout simplement pour avoir une raison valable de sortir de leur cellule six heures par jour pendant quatre mois. Toutefois ils n'en restèrent pas là: si l'un a déclaré à la fin du stage que son vocabulaire s'était enrichi de trois cents mots, un autre récidiviste de l'internement a dit que si Gatti avait été là la première fois qu'il avait été écroué, il ne se serait jamais retrouvé de nouveau en prison.

Pour en revenir au spectacle qui devait couronner l'expérience, il faudrait rappeler la dixième film projeté par moments aux quatre coins de la scène pour souligner l'influence des loges maçonniques sur les révolutionnaires de 1789 puisqu'il servait aussi à montrer la complète métamorphose des détenus, élégants, en tenue de soirée, chaussures cirées, en train de simuler avec des mouvements exacts, un orchestre jouant *la Flûte enchantée*, opéra maçonnique de Mozart retransmis dans la salle pendant que sur le plateau, en costume, eux-mêmes sifflaient les airs que, d'après le film, ils paraissaient jouer pour de vrai.

Le dernier en date de ces stages et de beaucoup le plus ambitieux, *Le Cinécadre de l'Esplanade Loretto reconstitué à Marseille pour la Grande Parade des Pays de l'Est*, s'est déroulé pendant les six premiers mois de 1990 à Marseille, grande ville d'accueil de tous les émigrés, où d'ailleurs le

grand-père de Gatti, Salvatore, avait trouvé la mort. De nos jours c'est aussi la ville où Jean-Marie Le Pen recrute le plus de voix, ce qui éveilla chez Gatti, ce fils d'immigrés piémontais installés à Monaco, le souvenir de ses compagnons d'exil qu'il voyait devenir „balilla”, autrement dit „jeunesse fasciste”, pour répondre à l'appel du Duce: „Etre italien est un titre d'honneur”.

Le sujet de la pièce qu'il devait écrire dans ces conditions pour les stagiaires ne pourrait donc être que la marche du fascisme et celle du langage faciste avant qu'il ne devînt langage phallique. Ce choix était soutenu par le projet original non-réalisé pour raisons techniques, de présenter le spectacle sur un bateau de guerre dans la rade de Marseille ou, à défaut, dans une calanque d'une île face à la ville où autrefois furent mis en quarantaine les bateaux soupçonnés de transporter la peste, car, la peste et le facisme, Gatti les mettait inévitablement en parallèle.

Partant de ce lieu et du choix du sujet que le lieu imposait, Gatti chercha à recruter comme stagiaires dans le nord de Marseille des Marginaux de tout acabit, dans le but de leur donner l'accès à leur propre dont ils avaient été privés par leur naissance ou par ce que leur avait imposé la vie. Le recrutement se fit par l'intermédiaire de la Mission Locale du 15^e et 16^e arrondissements, de la Drogue-Info et autres organisations de la sorte. A Fleury-Mérogis Gatti avait eu sous la main le long de la journée, sur le plateau ou dans leur cellule où ils apprenaient leur rôle, la douzaine de détenus, tandis qu'à Marseille il avait vingt-deux „Marginaux” (4000 F), devaient retrouver de huit heures (avec Gatti) payée au SMIC (4000 F), devaient retrouver le soir les conditions mêmes de la vie dont justement ils s'efforçaient de sortir, vie de bidonville surpeuplée, tentation de la drogue... Comme prévu depuis les premiers jours, il y eut défections, douze en fait sur les 22 inscrits le 1^{er} février, mais d'autres se présentaient pour prendre la relève. La situation toutefois n'était jamais stable, et la semaine même qui précéda la représentation un des stagiaires se trouvait à l'hôpital, empoisonné après s'être piqué, un autre avait pris un „overdose”. De nouveau Gatti dut redistribuer des rôles, en donner un deuxième, un troisième même, à certains, réécrire une fois de plus des pages du texte. Jamais, avoua-t-il au public, il n'avait eu à surmonter tant de difficultés, jamais il n'avait eu „tant de couleuvres à avaler”, dit-il à la presse. Mais jamais il ne fut, et c'était bien évident, si fier des stagiaires qui réussirent à l'accompagner tout au long de l'expérience. Les vidéos „*Qui je suis?*” projetés pendant l'heure qui précédait le spectacle et dans l'absence des stagiaires, donnaient au public une idée du „matériel humain” qu'il avait eu à travailler. C'était ahurissant; mais Gatti voulait que ce public se rendît compte d'où étaient partis ses stagiaires et ce que finalement ils se sont montrés capables de devenir et de faire. Un des assistants de Gatti, Baldwin de la Bretèche, n'avait-il pas dit aux stagiaires pour soutenir leur motivation: „Montrez les choses de vous que les autres n'ont pas su voir”? Sur le plateau c'est bien ce qu'ils ont fait.

Pour Gatti la dramaturgie de la pièce consiste entièrement dans les efforts fournis par ses „acteurs” pour se débattre, à partir de leurs circonstances

personnelles, avec les personnages qu'ils avaient à incarner afin de pouvoir entrer dans leur peau — ce qui comprenait même les trous de mémoire pour lesquels il y avait une Scripte manifestement sur scène pour y subvenir, car elle aussi faisait partie de la dramaturgie.

La démarche prime plus que le spectacle pour Gatti, et c'était pour cela même que l'expérience offrait aux stagiaires des conditions techniques d'entraînement dignes des meilleurs théâtres professionnels, à ne citer que le travail sur la voix que leur fit faire la chanteuse professionnelle, Martine-Joséphine Thomas, qui joua aussi dans le spectacle. C'est son travail qui est à l'origine de remarquable professionnalisme des solistes et des choristes chantant en italien sur le plateau des Madrigaux de Monteverdi, eux qui jusqu'alors n'avaient eu aucune ouverture sur la musique classique, „Au début”, avoua le stagiaire jouant „Mussolini le petit”, „c'était carrément la guerre. Je ne voulais rien savoir de cette musique; je venais avec mon walkman et j'écoutais du funky. Maintenant c'est le contraire”. De plus ces soli et ces chœurs furent chantés avec toute la fougue de la nouvelle identité acquise par chacun d'entre eux aux courses de l'expérience. Elle n'avait rien de l'animation socio-culturelle au sens normal du terme à laquelle on aurait pu s'attendre, ceci malgré l'intérêt que lui portaient les sociologues venus pour la première fois dans la salle. Le spectateur ordinaire, lui, se rendit compte qu'il vivait là un grand moment de théâtre.

A en juger par la distance parcourue par Gatti entre l'expérience de Fleury-Mérogis, déjà un moment de théâtre extraordinaire, et celle de Marseille, on peut se demander ce que sera le spectacle que Gatti offrira au théâtre en juillet 1991 au Festival d'Avignon, avec une pièce sur la mort du Pape Jean-Paul I^{er} qu'il projette d'écrire au cours d'un septième stage entrepris avec encore d'autres „Marginaux”.

AUTOBIOGRAFIA ARMANDA GATTIEGO W ŚWIETLE JEGO DZIEŁA

STRESZCZENIE

Aby należycie zrozumieć i zinterpretować jego dzieło, pisarza, który stał się chyba najbardziej godnym uwagi człowiekiem teatru francuskiego po II wojnie światowej, trzeba poznać niezwykle doświadczenia jego życia i przeszkody, które musiał pokonać poczynawszy od życia w barakach dla robotników-imigrantów, poprzez udział w francuskim ruchu oporu, hitlerowski obóz koncentracyjny, ucieczkę, zaciągnięcie się do brytyjskiego oddziału spadchronowego, następnie pracę w charakterze „wielkiego reportera”, który poznał cały świat od Ameryki Środkowej poprzez Kubę i Chiny, w których spotkał się z Mao Tse-tungiem.

Celem obecnego szkicu było dokonanie próby konfrontacji tych doświadczeń z ukształtowanym przez nie Gattim — człowiekiem i odbiciem w analizowanym dziele jego samego i innych

osób. Zaiste, Gatti jest w pełni „niewygodnym” historykiem czasów, swoich czasów. Rozprawa ukazuje jego współczesny eksperyment przełamania konwencji teatralnych i „wtargnięcie w głąb” społeczności, do narkomanów, prostytutek, analfabetów i innych żyjących na marginesie.

Jego utwory wywołały szeroki oddźwięk w różnych stronach świata i zapoczątkowały wielokierunkowe badania.

Przełożył Jan Trzynadlowski

Uwaga redakcji:

Dr. Dorothy Knowles (Hon Research Fellow of Royal Holloway New College, University of London) jest autorką książki *Armand Gatti: in the Theatre: Wild Duck against the Wind*, Londyn 1989.