

Catherine Brun

## Des villes à la Cité: Armand Gatti et le défi des possibles

**Abstract:** In *Chant public devant deux chaises électriques* (*Public Songs in Front of Two Electric Chairs*), the city ceases being a mere framing device, background, or theme in order to become, rather, a fully participatory element in the play. Boston, Lyon, Hamburg, Turin, and New Orleans are the five cities that Gatti's characters, whom he has reevaluate the guilt of Sacco and Vanzetti, come from. The unitary city thus becomes cities in the plural, which themselves link to yet again as many implied theatres. One always sees, then, at least two different scenes being acted out on the stage, namely the supposed present one and the imaginary one. But this is not a simply a case of a mirroring technique alone. Beyond the effects of bounded space being exploded and of counterpoint, eras and places are continually telescoped into each other. The here and now is always a reenactment of something played out already on another stage, which is to say that theatre is forever bearing witness to the same story, be it that of Sacco and Vanzetti in Boston, that of the Rosenbergs in New York, or that of those hanged in Chicago in May, 1886. Separations are only illusory, whereas human linkages are profound. Both place of the city and place for cities, theatre becomes the utopian space par excellence, homeland of the expelled, mirror of all things possible, forever begun anew. My goal has been to bring to light the emergence of a reality as heterogeneous as it is interdependent located in a universe in which theatre and city mingle their simulacra.

**Keywords:** City, Gatti, the possible, Sacco, selmaire, simulacrum, theatre, utopia, Vanzetti.

**Résumé:** dans *Chant public devant deux chaises électriques* (1964), la ville cesse d'être un cadre, un décor ou un thème pour devenir partie prenante du drame. Boston, Lyon, Hambourg, Turin, La Nouvelle-Orléans : de ces cinq villes viennent les personnages que Gatti invite à réévaluer la culpabilité de Sacco et Vanzetti. La ville se décline en villes, elles-mêmes adossées à autant de théâtres. Sur le plateau, donc, toujours au moins deux scènes, la scène supposée et la scène imaginaire. Mais le dispositif n'est pas simplement spéculaire. Au-delà de l'éclatement des espaces et des effets de contrepoint, époques et lieux se télescopent. Ce qui a lieu ici et maintenant ne fait jamais que rejouer ce qui s'est déroulé sur une autre scène ; c'est toujours la même histoire dont le théâtre porte témoignage : celle de Sacco et Vanzetti à Boston, des époux Rosenberg à New York, des pendus du 1<sup>er</sup> mai 1886 à Chicago. Les séparations sont illusoirs

et la fraternité profonde. Lieu de la ville, lieu des villes, le théâtre devient le lieu de l'utopie même, patrie des apatrides, miroir des possibles, indéfiniment recommencé. C'est à faire apparaître cette émergence d'une réalité à la fois composite et solidaire dans un univers où théâtre(s) et ville(s) confondent leurs simulacres que je me suis attachée.

**Mots clés :** *Chant public devant deux chaises électriques*, Cité, Gatti, possibles, Sacco, selmaire, simulacre, théâtre, utopie, Vanzetti, ville.

**E**N 1964, ARMAND GATTI PUBLIE AUX ÉDITIONS du Seuil une pièce que George Wilson accueillera au Théâtre National Populaire de Chaillot dans une mise en scène de l'auteur deux ans plus tard<sup>1</sup> : *Chant public devant deux chaises électriques*. De quoi s'agit-il ? De manifester l'importance que peuvent avoir encore Sacco et Vanzetti près de quarante ans après la date de leur exécution par électrocution, le 23 août 1927, dans la prison de Charlestown à Boston.

Le piège, aux yeux de Gatti, serait de prétendre reconstituer l'histoire, de vouloir concurrencer le réel. Il le note, dans sa préface au texte : ses « griefs vont [à] ces mille choses vraies qui dans la reconstitution tuent la vérité »<sup>2</sup>. Le « vérisme »<sup>3</sup> est un leurre... C'est une vérité théâtrale qu'il faut viser, à rebours de celle de la vie, une « vraisemblance »<sup>4</sup> qui se distingue de toute reconstitution naturaliste. Car le naturalisme est une insidieuse aliénation, la « forme la plus banale [qui soit] de la récupération »<sup>5</sup> : les décors réalistes enchaînent plus perfidement encore que le Code civil.

Il n'est donc pas question de représenter la longue agonie des deux anarchistes italiens, mais de capter leur drame à travers les réactions des spectateurs supposés d'une pièce dont – à de rares exceptions près – « on ne voit pas les acteurs et on n'entend pas le texte »<sup>6</sup>. Ainsi, « en présidant au drame Sacco-Vanzetti, chacun des spectateurs [...] prendra parti, endossera ou rejettera les personnages, cherchera dans l'un et peut-être dans d'autres son

---

<sup>1</sup> Musique de William Bukovi ; dispositif scénique et costumes d'Hubert Monloup ; mise en scène d'Armand Gatti ; combats réglés par Pierre Chaussat. Plus de soixante-dix acteurs sont mobilisés. Ce monstre théâtral est créé le 17 janvier 1966.

<sup>2</sup> Armand Gatti, *Chant public devant deux chaises électriques*, Seuil, coll. « Théâtre », 1964, p. 11 (désormais abrégé en *Chant public*).

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Armand Gatti, *Chant public devant deux chaises électriques*, Seuil, 1964, rééd. in *Œuvres théâtrales*, tome I, Verdier, Lagrasse, 1991, p. 757 (désormais abrégé en *OE. Th. I*).

<sup>5</sup> Armand Gatti, Préface à *La Tribu des Carcana*, in *Passion du général Franco*, *La Tribu des Carcana*, Seuil, 1975, p. 147.

<sup>6</sup> *Chant public*, p. 9.

vrai drame »<sup>7</sup>. Sacco et Vanzetti eux-mêmes ne seront présents qu'au travers de deux immenses photographies, descendues des cintres<sup>8</sup>.

Ces spectateurs-personnages, ils viendront de cinq villes différentes : Boston, Lyon, Hambourg, Turin, La Nouvelle-Orléans. Cet ordre n'est pas celui de l'apparition des cités dans le texte, mais celui proposé par la liste des personnages qui regroupe ceux-ci en fonction du lieu où ils sont censés se trouver. Huit personnages pour Boston, six pour Lyon – dont trois personnages incarnant non des spectateurs mais les « acteurs » de rôles qu'aucun spectateur ne souhaitait endosser tant ils étaient unanimement réprouvés<sup>9</sup> -, quatre pour Hambourg, six pour Turin et trois pour La Nouvelle-Orléans. Quatre personnages, dits « personnages-objets », échappent à cette répartition géographique, ce qui permet *a contrario* de voir dans les différents personnages spatialement inscrits des « personnages sujets », comme si leur inscription spatiale était déjà une manière de les autonomiser, de leur donner souffle et vie. De fait, aucun de ces groupes de personnages n'est homogène ou monolithique : même ceux de La Nouvelle-Orléans ne font pas communauté. S'y trouvent le noir Little Ned, Mann, un « moricaud [...] pas comme les autres » (745), rabatteur républicain, et Xiomara, une émigrée mexicaine.

Dans la didascalie inaugurale, donc, deux villes états-uniennes que tout oppose (leur localisation, l'origine de leur population) encadrent trois villes européennes dont aucune n'est une capitale. Pourquoi cinq villes ? Peut-être en écho aux cinq anarchistes pendus à Chicago, le 11 novembre 1887, accusés à tort d'avoir participé aux émeutes du 1<sup>er</sup> mai 1886, dont le texte convoque et célèbre la mémoire<sup>10</sup>. C'est le monde occidental capitaliste tout entier qui se trouve sur la sellette. Les Etats-Unis en sont l'alpha et l'oméga, la boussole et l'aimant : pour les candidats à l'émigration - notamment italiens -, comme pour tous ceux, tel ce jeune Allemand, dont le drame « est dans l'impossibilité d'être Américain »<sup>11</sup>. Toutefois, la pluralité des lieux emblématise le rejet du « lieu commun »<sup>12</sup>. À vouloir faire de la salle supposée le reflet de la salle réelle, Gatti se serait trouvé « dans l'obligation d'installer [s]es personnages dans une idée générale de personnage qui fût

---

<sup>7</sup> Texte extrait du programme du spectacle au TNP.

<sup>8</sup> *OE. Th. I*, p. 849.

<sup>9</sup> Le président Webster Thayer, le gouverneur Fuller et le policier Stewart.

<sup>10</sup> *OE. Th. I*, p. 731.

<sup>11</sup> *OE. Th. I*, p. 733, 763, 794, 800.

<sup>12</sup> « J'incline à voir dans la reconstitution théâtrale un lieu commun quelque peu décharné. Certes, la meilleure façon d'être entendu au théâtre, c'est encore le lieu commun », note Gatti dans sa préface à la pièce (*Chant public*, p. 11).

aussi valable pour Bruxelles que pour New York, pour Berlin que pour Londres »<sup>13</sup>. Rien ne lui est plus étranger. C'est à creuser le particulier qu'il s'attache, pour mieux rejoindre l'universel – qui ne se confond pas avec le « général ». L'éclatement spatial s'impose.

Du seul fait d'être désignée dans la liste des personnages, chaque ville fait elle-même figure de personnage, d'actant théâtral. La ville, les villes ne sont plus un cadre, un décor ou un thème ; elles deviennent partie prenante du drame.

Or chaque ville n'est présente sur scène qu'à travers son théâtre. Les groupes de personnages spectateurs apparaissent ainsi successivement « Côté jardin, devant le guichet du théâtre de Boston » (726), « Côté cour, devant le contrôle du théâtre de Hambourg » (729), « Au vestiaire du théâtre de La Nouvelle-Orléans, réservé aux gens de couleur » (729), alors qu'à Turin, « Côté jardin, [ils] font contrôler leurs places au théâtre » (732). Pas de ville sans théâtre, pas de théâtre qui ne soit adossé à une ville. Le théâtre semble le cœur de la ville, en même temps qu'il se charge de supporter plusieurs salles de théâtre possibles, de sorte que « les spectateurs de Boston, Hambourg, [La] Nouvelle-Orléans, Turin et Lyon assistent, chacun sur leur fuseau horaire, à la mise à mort d'eux-mêmes par eux-mêmes »<sup>14</sup>.

Le théâtre réel comprend donc non seulement la salle et la scène réelles, mais aussi des scènes et des salles supposées (au moins autant que de villes), sans oublier une salle imaginaire. Les théâtres-villes, les villes-théâtres multiplient les possibles. La dimension spéculaire du théâtre est exploitée à plein.

La salle dite « réelle » - celle destinée à accueillir le spectacle dans sa réalité matérielle – est incorporée au dispositif théâtral : l'un des personnages y est d'abord assis avant de rejoindre la salle supposée (747), un projecteur y part à plusieurs reprises à la quête de témoins du procès (774, 775) et pour finir Laureen, personnage d'ouvreuse du théâtre de Boston, après que le public de la scène supposée s'est retiré, y braque sa lampe torche pour désigner « l'autre public » (850), nous, les spectateurs réels d'une pièce qui refuse de nous abandonner à notre passivité programmée. Ainsi, la salle réelle – et du coup la ville dans laquelle elle s'inscrit – est l'un des lieux du drame, mettant à mal la scission scène-salle.

Quant au plateau, il compte deux scènes, la scène « réelle » et la scène « supposée » ou « imaginaire » et autant de salles, la salle « supposée » et la salle « imaginaire ».

Concrètement que voit-on ? – Une scène avec plusieurs alignements de fauteuils qui est la réplique de la salle. Les acteurs

---

<sup>13</sup> *Chant public*, p. 16.

<sup>14</sup> *Chant public*, p. 16.

qui viennent y prendre place sont conçus comme étant la réplique des spectateurs, c'est-à-dire que, tout comme eux, ils forment un groupe de personnes venues assister à une pièce sur l'affaire Sacco-Vanzetti. La seule différence est que les spectateurs de la salle supposée voient en direct la pièce, tandis que les spectateurs de la salle réelle ne voient que les réactions de ceux-ci par rapport à cette pièce.<sup>15</sup>

Donc, sur le plateau, une salle et une scène dites « supposée[s] » (850). La salle est occupée par les personnages – personnages de spectateurs ou d'acteurs et personnages-objets – et la scène a officiellement la charge d'un spectacle dont les spectateurs réels ne voient rien (758), scène « supposée » ou « imaginaire » par conséquent, d'où arrivent des personnages d'acteurs (739, 812), des voix (763, 849), des chants (741). Au départ, la salle supposée est vide, « en attente de spectateurs » (725) ; elle se remplit ensuite, et l'on annonce le début du spectacle, en même temps que les lumières s'éteignent dans la salle supposée (739). Les personnages-acteurs de la salle supposée peuvent instaurer un dialogue avec ceux de la scène supposée (767) tandis que les personnages-spectateurs de la salle supposée tendent à s'identifier à l'expérience des personnages de la scène supposée au point de la prolonger, la revivre et se l'approprier (758, 761, 812). Alors, d'autres espaces sont mobilisés, espaces rêvés par les personnages-spectateurs et aussitôt représentés... dans la salle supposée.

Au moment où se déroule la scène de la vie familiale de Nicola Sacco, [Cervi] s'identifie à ce dernier. Rosine, la femme de Nicola Sacco, devient Laetizia. Cette identification se fait dans un intérieur d'appartement, qui apparaît à proximité de leurs fauteuils. (758)

L'un des personnages-spectateurs, Pino, parvient même « par-delà [...] la salle supposée », à rejoindre « les rues de Boston » (826), c'est-à-dire non pas la ville réelle du Massachusetts, mais l'un des lieux de la scène imaginaire. Comme on ne quitte guère le théâtre que sur cette scène supposée – celle précisément que le spectateur réel ne voit pas –, et comme la scène supposée n'existe elle-même que de trouver place sur la scène d'un théâtre, autant dire que rien du monde ni de la ville ne parvient au spectateur réel qui ne soit intimement lié au théâtre, c'est-à-dire à la représentation et par suite au simulacre. De Turin, Boston, La Nouvelle-Orléans, Hambourg, Lyon, rien n'est montré qu'une salle de spectacle, chacune avec son « fuseau horaire »<sup>16</sup>. Loges (730, 797), couloirs

---

<sup>15</sup> *Chant public*, p. 9.

<sup>16</sup> *Chant public*, p. 16.

(794), coulisses (775), contrôle (729, 730, 737), vestiaire (729, 731), fauteuils (757, 775, 789, 803, 849) : tous les espaces du théâtre apparaissent, de ses entrailles à l'avant-scène (767). Structure architecturale duplice, le théâtre manifeste l'inextricabilité du visible et de son envers, l'incomplétude fondamentale de ce qui nous est généralement donné comme forclus : la scène, la salle, l'événement, le spectacle, le réel, l'imaginaire... Il se propose comme espace englobant la diversité des possibles.

Plus encore : il multiplie les possibles en mettant en évidence les variables, plurielles, qui président à l'élaboration d'un point de vue. C'est à partir de ses « problèmes personnels », « sociaux », « raciaux »<sup>17</sup>, à partir donc du « puzzle dont il est formé »<sup>18</sup> que chacun des personnages-spectateurs va assumer certains des possibles « lui-même » représentés sur la scène imaginaire. Il le fera, en outre, selon son niveau de familiarité avec l'affaire Sacco et Vanzetti. Gatti distingue

Ceux qui l'avaient connue, ceux qui en avaient entendu parler, ceux qui l'avaient suivie de près, ceux qui l'avaient suivie de loin, ceux qui l'ignoraient, et ceux qui ne la connaissaient qu'à travers une affaire identique (mais beaucoup plus récente) le procès Julius et Ethel Rosenberg.<sup>19</sup>

À chacun correspond donc un « temps-possibilité » qui lui est propre. C'est ce temps-possibilité que Gatti place au cœur de son projet théâtral, lui qui préside à la composition de la pièce en « selmaires », néologisme forgé pour désigner « une création parallèle [du] spectateur supposé[,] invention, traduction ou réinvention [...] en correspondance avec le spectacle qu'il est en train de voir »<sup>20</sup> sur la scène imaginaire.

Dans *L'Enfant-rat*, pièce plus ancienne de Gatti (1960), le nom était différent, mais le principe similaire :

Un Évangile, précisait Gatti, est une interprétation du monde qui l'entoure, donnée par l'un des personnages. [...] Tant que dure son Évangile tout se plie à son système, à sa vision des choses – même les autres personnages, lesquels se modèlent sur la façon dont il les éclaire ou se souvient d'eux.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Armand Gatti, préface à *L'Enfant-rat*, in Armand Gatti, *L'Enfant-rat*, seuil, 1960, p. 10.

Les identités éclatent. Le personnage-spectateur n'est plus le témoin « toujours là » (775), faussement assuré d'un prétendu savoir, mais un être personnellement mis à l'épreuve par sa rencontre avec les ombres du passé, réduit à l'identification (750), à la rêverie (750), à la projection (775, 778, 817). Quand il croit reconstituer (844), il fabule encore.

Le veuf Cervi, à Turin, avec deux enfants à élever, amoureux d'une femme qui lui échappe, s'identifie peu à peu à Sacco ; le célibataire Vastadour verra dans les débuts de Vanzetti à New York ses mêmes débuts à Lyon et trouvera ainsi son point de mire. [...] Mais les contradictions abondent. Et si Little Ned [...] s'identifie en partie à Vanzetti, parce qu'il est noir, Mann, lui[,] le repoussera violemment pour entrer dans le jeu des bourreaux exactement pour les mêmes raisons : parce qu'il est noir.<sup>22</sup>

Tentation permanente, la reconstitution ne saurait dépasser le stade de la tentative. Ainsi deux personnages « tentent[-ils] de reconstituer ce que faisaient les Rosenberg ce soir-là » (844). Il semble impossible d'échapper au jeu, à la composition. Tandis que Boschetto, un journaliste italien, se « met dans la situation des syndicalistes américains de l'époque, par le biais d'un fait divers qu'il reconstitue » (757), d'autres font « comme si » : comme s'ils plaidaient devant la cour du Massachussets (765), comme s'ils étaient un professeur de droit parlant dans un amphithéâtre (769), si bien que « la tragédie revécue [...] prend progressivement la place de la tragédie réelle » (789). Du coup, comment croire encore aux prétentions de la justice, de l'Histoire, à l'établissement de la vérité ?

Diversité des scènes et éclatement-superposition des identités cumulent leurs effets. Si la variété des villes d'origine et des expériences des personnages-spectateurs affecte leurs perceptions, la variété de ces perceptions et projections aura également des conséquences sur la représentation des lieux. La ville est à la fois le lieu d'où l'on voit et un espace vu, filtré, diffracté par chacun des personnages puzzles. Ni le Massachussets ni même l'Amérique n'ont de réalité propre. Qu'est-ce que le Massachussets où sont morts Sacco et Vanzetti ? Celui qui renvoie à l'« ici même » des personnages-acteurs (727) ? celui « des années 1920-1921 » (741), celui de la « semaine du rire » (747) ? À moins, comme semble le dire le chant que tous les spectateurs des différentes villes entonnent successivement, que « le Massachussets n'existe pas » (742)... C'est la valeur de notoriété des articles définis qui précèdent les noms propres qui est battue en brèche : « l'Amérique (quelle Amérique ?) » fait office de refrain

---

<sup>22</sup> Texte extrait du programme du spectacle au TNP.

au chant commun des spectateurs s'étant identifiés à Sacco et Vanzetti (821) avant qu'ils ne se distribuent précisément « aux quatre coins de l'Amérique » (821). Ainsi, les selmaires ont le même effet que le « paravent à glaces qui multiplie les [existences du policier] Stewart » (768), sans permettre de savoir laquelle est la vraie, sans même qu'aucune ne puisse prévaloir sur l'autre.

Un selmaire, Gatti y insiste, est une « création parallèle ». Pendant l'entracte du spectacle supposé, alors que tout le monde s'ébroue, Vastadour à Lyon et Cervi à Turin revivent de la sorte « pour eux-mêmes ce qu'ils viennent de voir », se trouvent « sur le plan du spectacle, dans une situation parallèle à celle de Nicola Sacco et de Bartolomeo Vanzetti lorsque, isolés, seuls avec eux-mêmes, ils entendaient monter la rumeur des défilés du Premier Mai » (789). Leurs parallèles jouxtent donc les parallèles de leurs aînés anarchistes qui se projetaient pour leur part soit dans la situation des militants défilant durant leur détention, soit dans celle des cinq pendus de Chicago. Car les parallèles ne s'excluent pas les uns les autres. Ils se prêteraient plutôt au chant<sup>23</sup>, tels des lignes de portée<sup>24</sup> ou telles les strophes d'un hymne. Ainsi, les différentes strophes du chant du Massachussets « alternent avec le passage d'une ville à l'autre » (742). Cohabitent pacifiquement, sinon harmonieusement, des possibles distincts : les identités et les espaces se jouxtent, chaque projection dans une nouvelle identité se traduisant aussitôt par l'apparition du personnage-spectateur dans un endroit différent (775).

Les cinq villes-théâtres de départ, si elles contribuent à influencer sur la nature des projections et inventions parallèles des personnages-spectateurs sont très vite concurrencées par de nouveaux espaces, ceux, précisément, mobilisés dans les selmaires et dans les chants. Car l'affaire Sacco et Vanzetti appelle chez les personnages-spectateurs la référence à d'autres événements – événements eux-mêmes associés à autant de lieux. Les « encagés de Rome » (791), les garrottés de Xérès<sup>25</sup> (791), les pendus de Chicago (733, 797) renvoient à des crimes d'État antérieurs au procès des deux anarchistes italiens ; les « fusillés de Barcelone » (791), le procès de Nuremberg (731), la prison de Sing Sing, dernière « demeure » des Rosenberg (866) à des faits postérieurs. Chacun des personnages fait ainsi état des résonances suscitées en lui par « l'affaire ». Pour Vastadour, le parallèle s'impose entre Lyon, où il

---

<sup>23</sup> En témoigne ce « Tin Roof Blues des spectateurs et des parallèles » que « *Tous se lèvent pour chanter* » (p. 755).

<sup>24</sup> La première section de la pièce s'intitule : « Clefs de portée sous forme de spectateurs partisans » (p. 726).

<sup>25</sup> Le 10 février 1892, à Xérès (Andalousie), quatre anarchistes sont garrottés, victimes de la répression qui a suivi la révolte paysanne du 8 janvier.



n'a pas vu de lumière lorsqu'il y a débarqué à la recherche de travail, et New York, où il n'y en avait pas davantage pour Vanzetti. Il s'interroge :

Y a-t-il eu séparation depuis ? Lui avec son étal de poissons et ses juges (moi avec ma pointeuse et mon abonnement au théâtre). Nous voici quand même réunis sous la même charge – le poids d'une ville unique (le monde humilié). (749).

L'humiliation et la résistance à l'humiliation semblent bien être les communs dénominateurs des espaces invoqués. Généralement, les lieux mentionnés sont des lieux d'aliénation. Qu'il s'agisse de lieux d'arrestation – celle d'Eugène Debs<sup>26</sup> (757), celle de Sacco et Vanzetti (759) -, de cours de « justice » - procès des mêmes, procès de Molly Steimer<sup>27</sup> (757) -, de lieux d'incarcération – cellules de Tom Mooney<sup>28</sup> et de Joe Hill<sup>29</sup> (836) -, de lieux d'émigration, ici appelée « déportation » - « docks de Naples », « phares de Hambourg », « douanes de New York » (762) -, de lieux de déportation au sens strict, comme « les déserts de l'Arizona » (773), ou de lieux de martyres – « Gazés de l'Ohio, enfants brûlés vifs / par les flics de l'Arizona, / pendus de l'Alabama et du Dakota / torturés du Tennessee et du Colorado / encagés du Wisconsin, lynchés de Floride » (763), tous sont des « monuments commémoratifs » (763), de « terribles repères » (807). Plus rarement, émergent des espaces de protestation : ambassades états-uniennes en Europe (820), lieux d'attentats à la bombe à Boston, Cleveland, Pittsburgh (758), au Japon, en Chine ou Afrique du Sud (820).

Ainsi, la multiplicité des lieux fédère autant qu'elle distingue. Exploitation, rébellion, répression semblent se succéder partout aussi inévitablement. Rien, pourtant, ne coïncide tout à fait avec soi-même. Ni l'Amérique, ni le Massachussets, pas même le « lieu du crime » (804), la ville de Boston, où Sacco et Vanzetti furent à la fois arrêtés, emprisonnés et exécutés. Si bien que prétendre renvoyer à un « ici même » (727) est d'une présomption

---

<sup>26</sup> Eugène Debs, l'un des fondateurs du Parti social démocrate aux Etats-Unis, qu'il voulut porter à la Présidence, fut arrêté en juin 1918 pour avoir critiqué la loi sur l'Espionnage Act. Il fut gracié en décembre 1921.

<sup>27</sup> Mollie Steimer, émigrée russe, anarchiste, syndicaliste et pacifiste militante, fut accusée d'avoir violé l'Espionnage Act, et à ce titre déportée en Russie.

<sup>28</sup> Thomas Mooney, militant socialiste, fut condamné à la pendaison pour avoir prétendument transporté des explosifs destinés à l'attentat du 22 juillet 1916 à San Francisco. Sa sentence fut commuée en un emprisonnement à perpétuité, avant qu'il ne soit gracié, en 1938.

<sup>29</sup> Joe Hill est un compositeur de chansons engagées, militant ouvrier membre de l'IWW (Industrial Workers of the World), qui fut condamné pour meurtre et exécuté le 19 novembre 1915. Il a toujours nié sa culpabilité.

sans efficace. De quel « ici même » s'agit-il ? Celui de la représentation théâtrale, contemporain de l'affaire ? Celui des spectateurs supposés ? Celui des spectateurs réels ? Et quand bien même ce serait le Boston de la scène imaginaire qui serait évoqué, à quel instant des sept années qui ont séparé l'arrestation de l'exécution convient-il de penser ? Et à quel lieu, précisément, de la ville ? Le petit salon mortuaire de « North End » (725) ? Le consulat d'Italie (764) ? Le quartier de South Braintree (727) ? La cellule des condamnés (842) ? Ailleurs encore, puisque la prison de Charlestown appelle la mention de celle de Sing Sing, vingt-cinq ans plus tard, lorsque les époux Rosenberg seront sur le point d'y être électrocutés, eux aussi (845) ? Aucune réponse univoque n'est possible.

On le voit, le mouvement, inextricablement, est double : d'éclatement et d'écho. C'est parce que chaque événement, chaque personnage-acteur, chaque lieu de la scène supposée trouve ses échos en chaque personnage spectateur que la scène se diffracte, en même temps que ces éclats multiples semblent pouvoir rendre possibles des relations nouvelles. À la distanciation brechtienne, Gatti préfère l'identification<sup>30</sup>. De fait l'identification, inscrite dans le texte, du personnage-spectateur aux personnages de la scène imaginaire ne fait qu'anticiper sur celle du spectateur réel avec à la fois les personnages de la scène imaginaire et avec les personnages-spectateurs présents dans la salle supposée. Reste qu'une telle identification, Gatti ne l'ignore pas, « crée l'agitation des esprits » et, interdisant l'unanimité ou l'indifférence, oblige à prendre parti. C'est dire qu'elle oppose autant qu'elle relie, sans compter que la dimension spéculaire du théâtre ainsi conçu dénonce l'identification en même temps qu'elle la promet.

Dans la salle supposée, les personnages-spectateurs, en se projetant sur tel ou tel des personnages de la scène supposée, s'écartent de leurs congénères, échappent à leur programmation géographique, raciale ou sociale ; il n'est plus de communauté qui tienne. Simultanément, c'est le quotidien, en tant qu'y fusionnent l'expérience affective et tous les déterminismes susdits, qui fait office de « base commune » et permet, avec « l'interpénétration des choses [.] la possibilité de communiquer »<sup>31</sup>.

Entrent ainsi en dialogue, non seulement personnages spectateurs et personnages de la scène imaginaire, mais encore spectateurs supposés issus de différentes villes. C'est le cas lors de ce que Gatti appelle les « selmaires généraux », c'est-à-dire les

---

<sup>30</sup> « À l'opposé du théâtre de Brecht, de son effet et de sa distanciation [.] je rechercherais plutôt l'identification » (Entretien d'Armand Gatti avec Jean-Louis Chambon, *Frères du monde*, n° 46-47, février-mars 1967, p. 219).

<sup>31</sup> Entretien d'Armand Gatti avec Claude Fléouter, *Le Monde*, 20 janvier 1966.

moments où la réinvention se fait collective<sup>32</sup>. Le premier d'entre eux met par exemple en scène le chant de la Ronde de la déportation par deux groupes de personnages, les uns se sentant plus proches de Sacco, les autres de Vanzetti, alors même qu'ils sont issus de villes différentes. C'est également le cas lors de scènes où plusieurs personnages-spectateurs s'étant chacun identifié à un personnage de la scène imaginaire échangent entre eux. Quand Laureen, qui s'est projetée en Louise, la sœur de Bartolomeo, parle avec Vastadour, qui s'est identifié à Vanzetti<sup>33</sup>, faut-il y voir une Bostonienne et un Lyonnais qui dialoguent ou une Italienne missionnée par sa famille et un anarchiste émigré ? Les repères se brouillent. Les scènes sont de plus en plus fréquentes où la parole poursuit son déroulement d'une ville à l'autre, de Lyon à Hambourg, en passant par Turin, La Nouvelle-Orléans et Boston<sup>34</sup>. Les répliques se succèdent sans qu'il soit toujours possible de dire si c'est sur le mode de l'écho, de la convergence, de la coïncidence, de la fugue, du commentaire ou du dialogue, comme lors de la réinvention des moments ultimes de Madeiros, le gangster exécuté pour avoir avoué être l'un des trois coupables du hold-up de South Braintree sans avoir voulu reconnaître en Sacco et Vanzetti ses complices. Se croisent alors les répliques de Vorortzug-Madeiros à Hambourg, de Bonnetade alias un gardien de prison à Lyon et de Cervi-Sacco à Turin<sup>35</sup>. Peut-on encore parler de dialogue à propos de ces scènes indirectes ? La mise en scène de Gatti, en 1966, donne à entendre le contraire, qui fait parler les acteurs face à la salle, chacun disant son rôle parallèlement aux autres, plus dans la juxtaposition, donc, que dans l'échange. Le texte, pour sa part, ne précise rien de tel, et donne le sentiment d'une fusion au-delà des frontières et des océans. Si bien qu'une communauté trans-historique, trans-géographique, semble pour finir se substituer aux appartenances d'origine, aboutissement plus que point de départ. Gatti le signale : l'affaire Sacco et Vanzetti est exemplaire d'avoir permis à « la classe ouvrière de tous les pays » de s'être dressée « à peu près unanime »<sup>36</sup>. Grèves aux Etats-Unis, manifestations partout, le mouvement réalise la promesse d'une Internationale ouvrière, comme si les « peuples du monde entier » (836) s'insurgeaient et se donnaient enfin la main, non plus en une « ronde de la déportation » (761 *sq.*), mais pour

---

<sup>32</sup> *Chant public*, p. 15.

<sup>33</sup> Selmaire 30, *Œuvres théâtrales I*, p. 840-841.

<sup>34</sup> Cf. *Œuvres théâtrales I*, p.761, 784-788, 807, 812-815, 819, 822-824, 833-835, 839-841.

<sup>35</sup> Cf. *Œuvres théâtrales I*, p. 813-814.

<sup>36</sup> Entretien d'Armand Gatti avec Roger Guibert et Serge Zeyons, *La vie ouvrière*, 19 janvier 1966, p. 18.

reconnaître en Sacco et Vanzetti l'éternel lot de misère, transportée d'une frontière l'autre, dénoncé par Vastadour-Vanzetti dans la pièce<sup>37</sup>. Ce qui se dit dans la salle de théâtre comme dans la salle d'audience, lors du procès, y est proféré « au nom de millions de camarades dans le monde » (815).

De sorte que le théâtre ne désagrège les entités urbaines que pour mieux se faire miroir de la Cité. Car c'est bien la Cité, comme structure d'aliénation, comme tribunal éternel, comme processus de mise à mort qui est rejouée à travers ce *Chant public*. Tout commence au théâtre par un contrôle : contrôle des billets (729, 730, 737) qui annonce le contrôle policier des papiers (739) effectué dans les salles supposées des différentes villes (739 *sq.*). Le glissement est par ailleurs aisé du guichet au tribunal (774). Ce sont aussi les projecteurs qui isolent un personnage (750, 768, 775), « fouille[nt] dans tous les sens », n'hésitant pas à franchir la rampe pour « s'arrêter dans la salle réelle » (774-775) et désigner des témoins. Quant aux couloirs du théâtre où sont censés se promener les personnages-spectateurs, ils semblent préfigurer le terrible couloir des condamnés, sinistre couloir de la mort (778, 792, 802, 847). Enfin c'est bien l'un des « fauteuils » de la salle supposée qui fera office de chaise électrique pour Vastadour-Vanzetti (849). Ce que confirme cette analogie filée, c'est la révélation de *L'Enfant-rat* : « un spectacle est une mise à mort »<sup>38</sup>. D'où le véritable nœud du drame, explicité par Venturelli : « savoir si Nicola Sacco et Bartolomeo Vanzetti seront, une fois de plus (ce soir) exécutés dans cette salle » (743). Car les spectateurs ne se contentent pas, dans la tragédie revécue, de se substituer aux murs de la prison de Charlestown (789) : ils participent ouvertement, « comme c'est leur fonction au théâtre [,] à la mise à mort des personnages » (843), prenant « plaisir aux tortures et aux exécutions des meilleurs des siens » (836). Plus que la ville ou les villes, c'est donc la Cité et ses rites expiatoires, ses mécanismes cathartiques qu'incarne le théâtre hérité, ce théâtre qui tend à tourner le dos aux réalités de la vie et de la ville pour leur préférer le hiératisme des simulacres.

Or c'est précisément ce théâtre que Gatti invite dans son œuvre à dépasser. Il le formulera explicitement dès 1974 : pour lui, il ne peut s'agir que de « mettre la réalité en état de dialogue »<sup>39</sup>,

---

<sup>37</sup> 3 nous aussi, nous transportons toute la misère que nous avons connue, (et de Turin à Boston il y en a) » (*Œuvres théâtrales I*, p. 833).

<sup>38</sup> *Œuvres théâtrales I*, p. 78.

<sup>39</sup> Armand Gatti, « Notre expérience phare demeure le Brabant-Wallon... », texte inédit, 1974 [archives La Parole errante].

d'aider la petite et la Grande Histoire à reprendre langue<sup>40</sup>, de restaurer « la possibilité de discuter avec [l'événement] »<sup>41</sup>. Ce projet, il le met en œuvre dès *Chant public devant deux chaises électriques*<sup>42</sup>. C'est désormais un fait acquis : les commentaires suscités par un événement supposé, inscrits dans le texte même, pourront prévaloir sur cet événement. Bartolomeo s'en félicite, avant de mourir : « La dernière heure nous appartient déjà. Notre agonie, c'est notre triomphe. » (849-850). Le théâtre selon Gatti, c'est cette extension du domaine du dialogue. Qu'est-ce, pour un personnage-spectateur, que se projeter dans le personnage d'une scène imaginaire, quand les acteurs de cette scène sont devenus des personnages historiques, sinon, en rejoignant l'histoire de ceux dont on ignorait tout ou presque, se mettre de plain pied avec la Grande Histoire, arrachée à sa sacralité de mausolée ? Dans *Chant public*, les personnages-spectateurs deviennent des partenaires actifs du drame, des partenaires de la création : ils peuvent en infléchir le cours, réinventer paroles et musiques, rencontrer les personnages-acteurs, forger des liens inédits. Ils transforment par leurs prises de parole, leurs réactions, leurs souvenirs, leur imagination, une fable somme toute assez ténue et connue de tous – qui ignore l'issue du procès historique des deux anarchistes italiens ? – en une tragédie de notre temps, où importe surtout de savoir si le théâtre reproduira servilement les rapports d'aliénation de la société civile ou s'il parviendra à en inventer de neufs. Que les spectateurs renoncent à être des juges ou des consommateurs, qu'ils cessent d'être des « vous assis » pour devenir des « vous debout »<sup>43</sup>, qu'ils apprennent à faire des choix, qu'ils reconnaissent comme perverses les séparations de la scène et de la salle, du théâtre et de la ville, tels sont les défis lancés par Gatti.

Et, à force de tout accueillir, de tout embrasser, de tout faire dialoguer, villes du monde entier, personnages-acteurs et personnages-spectateurs, scènes et salles réelle, supposée ou imaginaire, son théâtre fait sauter tous les verrous, met à mal tous les carcans. La « prison [...] éclate parce que nous nous trouvons

---

<sup>40</sup> Armand Gatti, « La terre d'un langage assassiné », auto-entretien réalisé pour la présentation du film *Nous étions tous des noms d'arbres* à Cannes, en 1982 [archives La Parole errante].

<sup>41</sup> Entretien d'Armand Gatti avec Pierre Lavoie et Michel Vaïs, *Jeu*, 1983, n° 26, p. 73.

<sup>42</sup> Lors de la création de la pièce, en 1966, Gatti remplacera La Nouvelle-Orléans par Los Angeles pour mieux faire écho aux sanglantes émeutes de Watts.

<sup>43</sup> Armand Gatti, *Le passage des oiseaux dans le ciel*, in *La Part en trop*, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 167.

tous à l'intérieur»<sup>44</sup>, et le théâtre s'ouvre à une participation généralisée.

Cœur battant des villes, le théâtre a besoin d'elles comme de lieux privilégiés d'échange, de rencontre, de télescopage. Contre l'homogénéité sclérosante d'une ville, unique ou emblématique, Gatti mobilise des villes dont les possibles sont eux-mêmes multipliés sous l'effet des selmaires. Mais la dislocation, la diffraction ne sont pas un aboutissement. S'il importe que les possibles adviennent, c'est qu'ils entrent en état de dialogue, autant dire en état de théâtre. Alors le théâtre de Gatti, précisément en ce qu'il renonce à se faire *theatrum mundi*, théâtre des simulacres et des apparences, devient promesse d'une Cité redéfinie et réinventée, patrie des apatrides, agora des possibles, lieu de l'utopie même.

Catherine Brun (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)<sup>45</sup>

## Bibliographie

- GATTI Armand,  
1997. *Le passage des oiseaux dans le ciel*, in *La Part en trop*, Lagrasse, Verdier.  
1982. « La terre d'un langage assassiné », auto-entretien réalisé pour la présentation du film *Nous étions tous des noms d'arbres* à Cannes, en [archives La Parole errante].  
1975. Préface à *La Tribu des Carcana* et Préface à *La Passion selon le général Franco*, in *Passion du général Franco, La Tribu des Carcana*, Seuil.  
1974. *Notre expérience phare demeure le Brabant-Wallon...*, texte inédit, [archives La Parole errante].  
1964. *Chant public devant deux chaises électriques*, Seuil, coll. « Théâtre », rééd. in *Œuvres théâtrales*, tome I, Verdier, Lagrasse, 1991.  
1960. Préface à *L'Enfant-rat*, in Armand Gatti, *L'Enfant-rat*, Seuil.  
  
1983. Entretien d'Armand Gatti avec Pierre Lavoie et Michel Vaïs, *Jeu*, n° 26.  
1967. Entretien d'Armand Gatti avec Jean-Louis Chambon, *Frères du monde*, n° 46-47, février-mars.  
1966. Entretien d'Armand Gatti avec Roger Guibert et Serge Zeyons, *La vie ouvrière*, 19 janvier.

---

<sup>44</sup> Armand Gatti, Préface à *La Passion selon le général Franco*, in *Passion du général Franco, La Tribu des Carcana*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>45</sup> Maître de Conférences en Littérature française du XXe siècle et Théâtre de l'UFR Littérature et Linguistique Françaises et Latines (LLFL).

1966. Entretien d'Armand Gatti avec Claude Fléouter, *Le Monde*,  
20 janvier.