

Je remercie mon directeur de recherche Alain Bergala.

Je remercie également Isabelle Marinone, qui m'a beaucoup aidée tout au long de ma recherche.

Merci à l'équipe de la Parole Errante — en particulier à Jean-Jacques Aucquard et Tiffany Anton — qui m'ont grandement facilité la tâche, ainsi qu'à François Fillastre pour son aide précieuse.

Je remercie enfin Armand Gatti pour ses œuvres, sa démarche, et son accueil toujours chaleureux.

Introduction

C E MÉMOIRE sur la notion d'« esthétique libertaire » dans le cinéma d'Armand Gatti s'inscrit dans un champ d'études récemment ouvert autour des rapports entre cinéma et anarchisme. Si de rares travaux en anglais ont été consacrés dans les années soixante, puis un peu plus récemment, à quelques cinéastes anarchistes et à la représentation des anarchistes au cinéma¹, il faut attendre la thèse d'Isabelle Marinone², en 2004, pour une étude approfondie de l'histoire des rapports entre cinéma et anarchisme en France. La richesse des liens entre anarchisme et cinéma y est mise à jour, ainsi que la grande diversité des productions et des conceptions du cinéma qui s'expriment à travers elles : du cinéma éducateur d'Armand Guerra à la fantaisie de Méliès, des avants-garde dadaïste et surréaliste au cinéma *underground* de Jean-Pierre Bouyxou ou Jean Rollin, ...

Ces différents courants ou cinéastes se positionnent d'une façon particulière par rapport au politique : la tension entre propagande et liberté formelle est un élément central dans l'histoire du cinéma anarchiste, de même que dans celle de la littérature anarchiste, comme le démontre la thèse récente de Caroline Granier³. Certains films, c'est le cas des productions du « Cinéma du Peuple » d'Armand Guerra, utilisent le cinéma comme un outil de propagande ou d'éducation, laissant de côté les recherches formelles : la démarche libertaire est directement perceptible dans leur contenu. Dans une optique tout à fait autre, l'anarchisme d'un cinéaste comme Jean Rollin transparaît non dans un contenu politique mais dans l'imaginaire exalté que mettent en scène ses films.

La thèse d'Isabelle Marinone souligne également les liens immédiats qui se tissent entre cinéma et anarchisme, notamment à travers les figures de Georges Méliès et d'Émile Cohl, inventeur du dessin animé⁴. Si les créations des cinéastes libertaires se situent d'abord du côté de la fantasmagorie, la dimension documentaire et plus réaliste du cinéma sera vite investie par les cinéastes anarchistes dans une visée souvent pédagogique.

Nicole Brenez décrit ainsi les apports importants du travail d'Isabelle Marinone :

[...] Dans la thèse d'Isabelle Marinone, l'anarchie ne se trouve pas réduite au

1. Cf. MARINONE Isabelle, *Anarchisme et Cinéma : Panoramique sur une histoire du 7^e art français virée au noir*, Thèse sous la Direction de Jean A. Gili et Nicole Brenez, Université Paris I — Panthéon la Sorbonne, 2004, p. 6.

2. *Ibid.*

3. GRANIER Caroline, *Les Briseurs de formules : les écrivains anarchistes en France à la fin du XIX^e siècle*, Coeuvres, Ressouvenances, 2008.

4. MARINONE Isabelle, *op. cit.*, p. 18–35.

statut de motif ou de thème, elle se voit prise en charge au titre d'un corps de doctrines et de propositions, d'un ensemble précis de valeurs d'une part critiques et de l'autre affirmatives. Concrètement, ces valeurs donnent lieu à trois types d'initiatives :

- des initiatives pratiques ou, pour mieux dire, logistiques, par exemple la constitution de coopératives telles le Cinéma du peuple en 1913 ;

- des initiatives formelles, comme par exemple la destruction du récit selon Luis Buñuel ou, plus tard, selon le cinéaste trop oublié Jean-Pierre Lajournade (dont Philippe Garrel, qui s'en inspira beaucoup, fut l'assistant) ;

- des initiatives théoriques, telles les entreprises historiques et critiques d'Elie Faure ou de Marcel Lapiere.

La recherche d'Isabelle Marinone nous aide donc à considérer comme acquis un certain nombre de parti-pris spéculatifs qui, en réalité, restent pour l'heure trop rares dans les études cinématographiques :

- la prise en considération, au même titre, de toutes les formes cinématographiques : fiction, documentaire, essai, animation, travaux plastiques ;

- la prise en charge, au même registre, de plusieurs modes d'intervention cinématographique : le film bien sûr ; mais aussi l'invention technologique (stupéfiante figure inaugurale de Paul Delesalle, ouvrier anarchiste ayant mis au point le défilement dans la caméra des frères Lumière) ; ainsi que le texte du scénariste, le texte du critique, le texte de l'historien.⁵

Plus largement, ces études dans le domaine du cinéma s'ancrent dans un champ de réflexion autour des rapports entre art et anarchie, amorcé dès le XIX^e siècle par un certain nombre de théoriciens de l'anarchisme historique (Pierre-Joseph Proudhon, Michel Bakounine, Jean Grave en particulier). Ces auteurs ont rapidement perçu le rôle essentiel que pouvait jouer l'art dans la propagation des idées anarchistes. Ils défendent l'idée d'un art social, dont Proudhon, auteur en 1865 du *Principe de l'art et de sa destination sociale*⁶, apparaît comme le précurseur. Il prône un art éducateur, remet en cause les notions de « génie » et de « chef d'œuvre », et à travers celle d'« art en situation⁷ », il appelle à ne plus séparer l'art de la vie. Proudhon comme Bakounine, bien qu'ils s'opposent à un art de propagande, se préoccupent prioritairement du contenu manifeste de l'œuvre au détriment de la forme⁸.

5. Préface de Nicole Brenez, in Isabelle Marinone, *Cinema et Anarquia : uma história « obscura » do cinema na França (1895-1935)*, Rio de Janeiro, Azougue editorial / Cinemateca Brasileira, 2009.

6. PROUDHON Pierre-Joseph, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Dijon, Les presses du réel, 2002.

7. *Ibid.*, p. 201.

8. GRANIER Caroline, *op. cit.*, p. 33.

À la fin du XIX^e siècle, et surtout après la Commune de Paris, l'influence réciproque entre artistes (écrivains en particulier), théoriciens et militants anarchistes est flagrante⁹. Ils ont pour la plupart la conviction commune que l'artiste doit prendre position par rapport aux événements de son temps, partant du constat qu'une réelle neutralité de l'artiste est de toute façon impossible. Richard Wagner formule le projet libertaire d'« un art *du* peuple, *pour* le peuple et *par* le peuple »¹⁰. Mais des conflits théoriques opposent les tenants d'un art social à ceux de l'art pour l'art. La fonction de l'art mais aussi le statut de l'artiste sont en jeu : d'un côté une vision individualiste de l'artiste libre dans sa création, de l'autre une vision qui privilégie le rapport de l'artiste à la communauté. L'opposition se manifeste notamment à travers le jugement que porte un écrivain comme Octave Mirbeau sur les poètes symbolistes, à qui il reproche de « fuir la vie pour le rêve, de diffuser le « poison religieux »¹¹ ».

La posture d'Oscar Wilde, qui s'est déclaré anarchiste à plusieurs reprises et affirme que « la forme du gouvernement qui convient le mieux à l'artiste est l'absence de tout gouvernement¹² », est représentative d'une conception individualiste de l'art :

L'œuvre d'art est le résultat unique d'un tempérament unique. Sa beauté vient du fait que l'auteur est ce qu'il est. Elle n'a rien à faire avec la volonté d'autrui. Du moment où l'artiste prend en considération ce que veulent les gens et essaie de satisfaire leurs besoins, il cesse d'être un artiste. L'art est la forme la plus intense de l'individualisme que le monde ait jamais connue.¹³

Dans son texte de 1968, *Asphyxiante culture*, le peintre Jean Dubuffet radicalise la position individualiste en présentant comme antagonistes le bien de l'individu et le bien social : « Je suis individualiste... Je considère que mon rôle d'individu est de m'opposer à toute contrainte occasionnée par les intérêts du bien social. Les intérêts de l'individu sont opposés au bien social¹⁴ ». Il formule également une critique de la « culture », qui rappelle les thèses de Proudhon : « État et culture n'ont pour Dubuffet qu'un seul visage : celui de la police. Aussi oppose t-il l'art subversif librement créateur à l'« art culturel » dont le « propre et la constante » est de « tenir l'œuvre pour chose à regarder — au lieu de chose à vivre et à faire¹⁵ ».

9. *Ibid.*, p. 43.

10. RESZLER André, *L'Esthétique anarchiste*, Paris, P.U.F., 1973, p. 42.

11. GRANIER Caroline, *op. cit.*, p. 50.

12. Cité dans RESZLER André, *op. cit.*, p. 83.

13. *Ibid.*, p. 84.

14. *Ibid.*, p. 95.

15. *Ibid.*, p. 96.

On retrouve là la préoccupation commune à la plupart des artistes et théoriciens anarchistes : réconcilier l'art et la vie. C'est dans cette optique que l'écrivain Georges Darien formule dans *Le Roman anarchiste* une critique virulente à la fois de l'artiste revendiquant une position privilégiée (« Il n'y a plus de pontifes ni de disciples ; il n'y a plus de Vieux ni de Jeunes. Il y a des morts et des vivants¹⁶ », et de la division du travail :

À la division du travail matériel, appliquée dans l'industrie, devait sans doute correspondre, par l'enchaînement logique des faits, la division du travail intellectuel. Ce serait, dans tous les cas, la seule façon d'expliquer comment une époque aussi riche que la notre en penseurs, dans le domaine de la Science et de la Sociologie, s'est montrée aussi constamment pauvre en hommes à idées, dans le domaine de la Littérature. On ne pourrait guère comprendre autrement l'obstination des écrivains du XIX^e siècle à se tenir en-dehors du mouvement social de leur époque.¹⁷

Certains artistes libertaires tenteront de dépasser ce clivage entre l'art social et l'art pour l'art. Dans les colonnes des *Temps nouveaux*, en 1895, le peintre impressionniste Camille Pissaro s'exprime en ces termes :

La distinction que vous établissez entre « l'Art pour l'Art » et l'Art à tendance sociale n'existe pas. Toute production qui est réellement une œuvre d'art est sociale (que l'auteur le veuille ou non), parce que celui qui l'a produite fait partager à ses semblables les émotions plus vives et plus nettes qu'il a ressenties devant le spectacle de la nature.¹⁸

Au-delà de la question du statut de l'œuvre d'art et de l'artiste, celle des rapports entre esthétique et anarchisme semble avoir été plus rarement étudiée. Le lien entre une position anarchiste et un type d'esthétique est pourtant revendiqué par un peintre abstrait comme Kasimir Malevitch, dont l'engagement ne se manifeste certes pas dans un propos explicite de ses œuvres. Il écrira en 1918 : « Nous ouvrons des pages nouvelles de l'art au sein des aubes nouvelles de l'anarchie. [...] L'étendard de l'anarchie, c'est l'étendard de notre « moi » et notre esprit, libre comme l'air, va faire jaillir notre création dans les vastes espaces de l'âme¹⁹ ».

16. Cité dans GRANIER Caroline, *op. cit.*, p. 67.

17. *Op. cit.*, p. 67.

18. *Op. cit.*, p. 58.

19. Cité dans BÉRARD Ewa (dir.), *Saint-Pétersbourg : une fenêtre sur la Russie (1900-1935)*, Paris, éditions de la maison des sciences de l'homme, 2000, p. 67.

Ce mémoire a précisément pour ambition de dégager des éléments propres à éclaircir la notion d'« esthétique libertaire » à partir de l'œuvre filmique d'Armand Gatti. Ce cinéaste a été évoqué dans la thèse d'Isabelle Marinone en tant qu'« explorateur libertaire des langages²⁰ », mais aucun travail universitaire à notre connaissance ne lui a été spécifiquement consacré en tant que cinéaste (son œuvre théâtrale ayant, en revanche, suscité quantité d'études).

Nous entendons par « esthétique libertaire » la façon dont la sensibilité anarchiste du cinéaste se manifeste à travers des éléments précis de mise en scène (cadre, montage, son, etc.), aussi bien que dans le rapport à l'acteur et au spectateur, ou dans le mode de production et de diffusion qui répondent à une certaine philosophie et influent en retour sur l'esthétique des films. La problématique principale de ce travail est donc d'étudier dans quelle mesure on peut établir des liens entre l'anarchisme de Gatti et l'esthétique produite par ses films.

Le cas d'Armand Gatti est intéressant parce qu'il semble dépasser le clivage entre l'art social et l'art pour l'art, et plus précisément, dans le domaine du cinéma, celui entre film pédagogique et film d'avant-garde. Ce qui intéresse Gatti, dans le cadre du cinéma comme dans celui du théâtre ou de la littérature, c'est de parvenir à traduire formellement sa vision du monde et de l'homme. Son cinéma pourrait ainsi être qualifié d'anarchiste non en raison d'un contenu explicite des films, mais en ce que les choix esthétiques qu'il fait seraient liés directement à sa sensibilité libertaire.

En même temps, la visée politique est évidente dans l'ensemble de l'œuvre — littéraire et cinématographique — d'Armand Gatti : au point de vue thématique elle se manifeste à travers la récurrence de figures anarchistes ou révolutionnaires et la référence à des luttes contemporaines ; en ce qui concerne les expériences filmiques ou théâtrales en tant que telles, certaines prennent vie au cœur des luttes sociales (c'est le cas pour *Nous étions tous des noms d'arbres*), d'autres sont réalisées collectivement avec des gens provenant par exemple de milieux ouvriers (c'est le cas du *Lion, sa cage et ses ailes*).

Pour autant, les créations de cet artiste se caractérisent par l'absence de toute démagogie : elles ne cherchent pas à se rendre « accessibles », démarche que l'on pourrait assimiler plutôt à du mépris à l'égard du spectateur. Le problème de l'accessibilité se situe plutôt pour Gatti du côté de l'existence des classes sociales et du système capitaliste, contre lequel il s'agit de lutter.

20. MARINONE Isabelle, *op. cit.*, p. 255.

Armand Gatti refuse l'élitisme, affirmant qu'« il faut intégrer le plus grand nombre possible de gens à la création, et pour cela, se défaire du langage hérité, ce qui équivaut à détruire la notion de spectacle²¹ ». Mais cela ne doit pas nuire à l'exigence artistique :

Il ne s'agit pas de sacrifier au fameux « droit à la culture pour tous » qui n'apporte aux classes déshéritées que des œuvres désamorçées n'ayant aucun rapport avec le contexte au sein duquel ces classes se situent et luttent. De plus, ceux qui n'ont pas accès à la culture, par leur situation sociale, ne peuvent s'insurger contre ces œuvres mortes. Ils seraient pris pour des imbéciles et ils le savent. C'est pourquoi ils se taisent.²²

La démarche de cet artiste produit une synthèse entre préoccupations sociales et artistiques, puisque l'exigence en matière de qualité artistique coïncide avec l'exigence humaine qu'elle porte : produire des œuvres de qualité, c'est offrir au spectateur la possibilité de s'élever. L'œuvre de Gatti produit aussi une synthèse entre liberté créatrice et engagement de l'artiste, les recherches formelles demeurant au service de son combat politique, en même temps qu'elles lui sont nécessaires.

Les films d'Armand Gatti ne servent pas pour autant un but pédagogique, et ne se situent pas du côté du didactisme — l'aspect politique résidant davantage dans leur forme même ou leur mode de réalisation.

Les recherches autour de la thématique « cinéma et anarchisme » parmi lesquelles ce travail s'inclut, semblent particulièrement fertiles actuellement. Des journées d'étude intitulées « Anarchie et Cinéma : histoires, théories et pratiques des cinémas libertaires. » et organisées par Isabelle Marinone et Nicole Brenez se sont tenues les 02 et 03 avril 2010, à l'Institut National d'Histoire de l'Art. C'était le premier évènement — sur cette thématique — de cette ampleur en France, et dans un cadre universitaire. Une session y était consacrée à Armand Gatti et Hélène Chatelain, à laquelle nous avons pu participer²³.

Un certain nombre de projections ont eu lieu autour de cette manifestation entre mars et avril 2010 : à la Cinémathèque française, par le biais d'une carte blanche à Jean-Pierre

21. Cité dans MATHON Claire, PAYS Jean-Louis, « Armand Gatti, la lutte des classes au cinéma », *La revue du cinéma, Image et son*, n°239, mai 1970, p. 107.

22. *Ibid.*, p. 107.

23. Communication du 03 avril 2010, « Armand Gatti et « l'expression multiple » au cinéma : le cas du *Lion, sa cage et ses ailes* ».

Bastid, au Forum des Images, à travers un cycle sur le « Paris libertaire » et une soirée « Anarchisme et Cinéma²⁴ », à la Femis où furent projetés des films d'Armand Gatti et Hélène Chatelain, ainsi qu'à l'Université populaire de Saint-Denis, lors d'un cycle intitulé « Avant-garde et contre-offensive ».

24. Avec la projection, notamment, de *La Cecilia* de Jean-Louis Comolli.

Partie I

L'écriture des possibles : l'anarchisme comme opposition au déterminisme

L'anarchisme d'Armand Gatti se nourrit d'une vision du monde qui lui est propre, et qui fait prendre au terme « anarchisme » un sens beaucoup plus large que celui qu'il contient habituellement. Si Gatti peut être qualifié d'anarchiste dans l'acception courante du terme, celle d'anti-autoritarisme, son engagement s'élargit d'un refus de tous les déterminismes. L'anarchisme gattien convoque alors tous les domaines : un certain rapport à l'histoire, aux sciences, à l'art, est induit par sa philosophie. Il s'agira dans cette première partie de définir précisément le rapport de l'auteur à l'anarchisme, en tant qu'il s'inscrit pleinement dans l'anarchisme politique et militant, et lui apporte en même temps un sens personnel et original, qui concerne plus profondément le rapport de l'homme au monde.

Le théâtre de Gatti a depuis longtemps été théorisé comme « théâtre des possibles », dont la forme même ouvre le champ des possibles contre le déterminisme. Il y a adéquation profonde entre la posture intellectuelle de l'auteur et la structure de ses œuvres. Nous tenterons, dans le troisième chapitre, d'examiner plus précisément ce lien.

I.1 Armand Gatti et l'anarchisme : dimensions politique et métaphysique

La pensée anarchiste constitue, selon les propres dires d'Armand Gatti, sa « tendance » politique¹. Bien au-delà d'une doctrine strictement politique, l'anarchisme est chez lui fondamentalement lié à une vision globale de la poésie et de la condition de l'homme, et plus précisément de la possibilité qu'ont la poésie et les multiples langages de subvertir cette condition humaine. L'anarchisme n'est pas si souvent un « thème » à proprement parler de l'œuvre de Gatti, mais il est sans cesse engagé par sa matière même, il en est une composante essentielle.

L'anarchisme (du grec « anar-cheia » qui signifie « absence de commandement ») commence à être théorisé en tant qu'idéologie et projet politiques après la Révolution française — même si l'on peut repérer diverses formes d'aspirations libertaires bien antérieures.

Les principaux théoriciens de l'anarchisme (Proudhon, Bakounine, Kropotkine, entre autres) développent les idées d'anti-étatisme, d'anti-cléricalisme, d'anti-autoritarisme et d'anti-militarisme. Ils s'opposent également à la propriété privée, selon leurs aspirations à la fois libertaires et égalitaires. Certains défendent des modes d'organisation tels que le fédéralisme, le mutualisme² (basé sur l'échange mutuel et théorisé par Proudhon) et l'autogestion. L'enjeu principal est l'autonomie des individus et le rejet de la délégation de pouvoir.

On peut résumer comme suit les fondements de la pensée anarchiste :

Le rejet des contraintes qui entravent l'individu aboutit à une remise en cause de l'État, du Capital, de l'Église. Ce combat contre l'autorité prend logiquement la forme d'une action directe, étrangère aux formes traditionnelles de la lutte politique. Il remet en particulier en question la validité de l'action électorale. [...] Le rejet de la domination aboutit à un projet d'organisation sociale sans hiérarchie ni subordination,

1. Communication personnelle avec Armand Gatti, 2001.

2. Cf. NETTLAU Max, *Histoire de l'anarchie*, Paris, éd. du Cercle et de la Tête de Feuilles, 1971, p. 60–63.

fondée sur la démocratie directe. Chaque individu serait ainsi en mesure de participer à la vie commune, tout en conservant son autonomie.³

La première organisation libertaire se constitue lors du congrès de Saint-Imier en 1872 qui marque la création de la Première Internationale Anti-autoritaire, née de la scission entre les anti-autoritaires et les marxistes de l'Association Internationale des Travailleurs.

En France, le mouvement libertaire en tant que tel apparaît en 1913, avec la Fédération Anarchiste Communiste⁴.

Cette sensibilité libertaire rejetant le pouvoir politique en tant qu'il oppresse l'individu et freine son émancipation constitue un héritage philosophique et politique que revendique le poète Gatti. « Nous les anarchistes, ce qui nous intéresse, ce n'est pas la prise de pouvoir, c'est la prise de conscience⁵ », affirme-t-il.

Il pointe ainsi la particularité principale de la position anarchiste par rapport aux autres tendances politiques : le refus du pouvoir politique, au profit de l'organisation libre des individus entre eux (y compris dans la phase qui précéderait un changement de société, selon l'idée que les moyens employés en vue d'une transformation radicale de la société doivent eux-mêmes correspondre au type d'organisation souhaité).

Opposant la prise de conscience à la prise de pouvoir, il situe d'emblée la pensée libertaire sur un plan philosophique : Armand Gatti conçoit l'anarchisme avant tout comme une posture de l'esprit, comme un regard libre porté sur le monde, bien au-delà des pratiques et du mode d'organisation défendus par le mouvement anarchiste (autogestion, lutte des classes et abolition de la hiérarchie, etc.).

Sa vision de l'anarchisme, Armand Gatti la nourrit d'une conception toute personnelle de l'homme et de l'univers, et lui fait prendre une dimension quasi métaphysique. Aussi serait-il réducteur et assez maladroit de considérer l'anarchisme de Gatti dans son sens étroitement militant. Son œuvre y fait finalement assez peu référence, et certaines positions du poète pourraient même paraître contestables d'un point de vue anarchiste strictement politique. C'est

3. RIOT-SARCEY Michèle, BOUCHET Thomas, PICON Antoine, *Dictionnaire des Utopies*, Paris, Larousse, 2007, p. 6–7.

4. Pour une étude précise de l'histoire des idées et du mouvement anarchistes, voir : GUÉRIN Daniel, *L'anarchisme : de la doctrine à l'action*, Paris, Gallimard, 1965, et MANFREDONIA Gaetano, *L'anarchisme en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

5. Communication personnelle avec Armand Gatti, 2001.

bien plutôt la façon dont le poète « ouvre » les significations du terme, son champ de résonances, qui s'avère passionnante du point de vue aussi bien de la philosophie libertaire que du domaine de l'art et du langage.

Armand Gatti n'est pas un auteur « militant » au sens courant du terme : ses œuvres ne se présentent jamais comme des œuvres-tracts. Cela est lié au statut même de la poésie, dans la vision gattienne : l'équivocité poétique s'oppose à l'univocité du tract, les multiples sens possibles au didactique et au pédagogique. « La capacité à vivre dans les doutes et les incertitudes est le fondement de toute écriture », peut-on lire dans *La Parole errante*⁶.

À la question de savoir s'il définit son théâtre comme un théâtre « politique »⁷, Gatti répond d'ailleurs que non, si l'on considère le théâtre politique comme un genre séparé, toute œuvre comportant en soi une dimension politique.

On peut constater une évolution dans le rapport du théâtre d'Armand Gatti au politique et au militantisme, selon deux grandes phases que décrit Olivier Neveux dans un article paru dans le numéro de la revue *Europe* consacré à l'auteur :

La dimension militante (en ce qu'elle influe sur la dramaturgie, voire la légitime) n'est pas prégnante de manière identique tout au long de son œuvre. Durant les années soixante, Gatti est un auteur qui, entre autres, décrit, dénonce et appelle à la révolution : son théâtre se fait le relai de cette préoccupation. [...] Le plateau est alors un lieu d'exposition et d'expression politique, la représentation a pour dessein revendiqué « la prise de conscience » du spectateur.⁸

Un peu plus loin, l'auteur évoque une nouvelle phase qui s'amorce dans les années soixante-dix dans le théâtre de Gatti. Le théâtre n'est plus un lieu privilégié pour prendre en charge les combats politiques, il devient en soi un lieu de résistance. Il s'agit de remettre en question les formes mêmes de la représentation afin de la rendre subversive, non d'intégrer des thèmes politiques dans la forme traditionnelle du théâtre. Il ne s'agit pas tant d'appeler à la révolution que de concevoir le théâtre comme un acte révolutionnaire possible, avec ses armes propres que constituent les mots et les corps des comédiens. Cela passe aussi par une conception différente de la temporalité :

6. GATTI Armand, *La Parole errante*, Paris, Verdier, 1999, p. 1565.

7. Communication personnelle avec Armand Gatti, 2001.

8. NEVEUX Olivier, « Le combat n'aura jamais de fin », *Europe*, n°877, mai 2002, p. 80-81.

La scène devient littéralement un espace polémique, manifeste. À une temporalité qui jouait du va-et-vient déchronologisé entre différentes mémoires (y compris celle du futur), Gatti substitue un temps plus « franc » et relativement inédit dans son œuvre : un présent contemporain de son expression scénique — cependant loin de toute illusion de direct ou d'improvisation. Ce n'est donc plus le réel des luttes qui travaille par effraction (ou invitation) la fiction, mais bien celle-ci (sous de multiples formes plus ou moins brèves) qui s'immisce dans le réel de l'évènement spectaculaire militant.⁹

Autrement dit, il se forge un lien plus étroit, plus essentiel entre l'œuvre et le combat politique à mesure qu'elle s'éloigne du didactisme militant : elle n'apparaît plus alors comme le relai de luttes extérieures à elle, mais devient une forme même de la lutte, une possibilité de la lutte.

La dimension politique dans l'œuvre écrite de Gatti n'est jamais réductible à une affaire de thèmes (bien que la figure du combattant y joue un rôle prépondérant), elle est contenue par la forme même des textes. Faisant un parallèle avec le théâtre de Brecht, qui serait parvenu à trouver la forme adaptée à son idéologie communiste, Armand Gatti présente son travail poétique comme une tentative pour trouver la forme adaptée à sa propre philosophie libertaire¹⁰.

Le politique prend ici un sens bien plus fort que celui que contient usuellement l'expression de « théâtre politique ». Le rôle de l'art, de l'écriture et de la poésie en elles-mêmes est essentiel dans la démarche politique de Gatti, le combat étant fondamentalement pensé comme un rapport particulier au langage. D'où la citation récurrente du guérillero guatémaltèque Yon Sosa par le poète : « L'arme décisive du guérillero, c'est le mot ».

Dans la conception gattienne, le combat politique en général et anarchiste en particulier ne sont donc pas des notions éthérées, purement intellectuelles et séparées des réalités sociales ; Gatti confère au contraire au langage poétique une réelle capacité d'action sur notre rapport au monde, sur notre positionnement dans l'univers.

Ce rôle de l'art prend une dimension particulière lorsque les expériences sont menées avec ceux que Gatti appelle les « loulous » : ceux — habituellement privés de voix — que la société broie et à qui Gatti redonne la possibilité d'investir le langage (jeunes déshérités, prisonniers, etc.). Olivier Neveux l'évoque ainsi :

9. *Ibid.*

10. Communication personnelle avec Armand Gatti, 2001.

Si l'œuvre gattienne a relégué plus loin l'engagement dans l'instant, dans le réel, elle ne cesse pour autant d'assigner à l'évènement spectaculaire redéfini, transformé, une mission, une fonction dans les affaires du monde. « Le combat n'aura jamais de fin¹¹ ». Avec les « loulous », qui l'accompagnent depuis 1983, sa nouvelle tribu, il poursuit inlassablement, en dehors des théâtres, la quête d'un langage dont l'énonciation serait événement.¹²

L'acte d'écriture comme l'acte théâtral sont conçus comme pouvant avoir un impact réel sur la vie, comme potentiellement subversifs. On se situe en effet très loin d'une conception de l'« art pour l'art », déconnecté des réalités quotidiennes et auto-suffisant. Ce qui compte pour Gatti, ce sont précisément les liens et les interactions entre poésie et politique, entre imaginaire et « réel ».

La figure récurrente de l'anarchiste italien Carlo Cafiero dans l'œuvre écrite d'Armand Gatti est significative à l'égard de l'anarchisme. Militant et « penseur » anarchiste, il explicite le lien entre dimensions libertaires et égalitaires et réconcilie communisme et anarchisme en affirmant, dans son article « Communisme et anarchisme » qu'il rédige et lit en 1880 à l'occasion du congrès de la Fédération jurassienne de l'A.I.T. (Association Internationale des Travailleurs) : « Nous voulons la liberté, c'est-à-dire l'anarchie, et l'égalité, c'est-à-dire le communisme¹³ ».

Il synthétise ainsi le communisme libertaire : « Dans la société future, le communisme sera la jouissance de toute la richesse existante, par tous les hommes et selon le principe : De chacun selon ses facultés, à chacun selon ses besoins, c'est-à-dire : De chacun et à chacun suivant sa volonté¹⁴ ».

Cette tendance de l'anarchisme, appelée parfois « communisme anarchiste », « met l'accent sur l'équilibre entre la liberté des individus et la nécessité de leur association¹⁵ ».

La « posture » philosophique d'Armand Gatti est certainement proche de ce courant de pensée. C'est toujours, en perspective, la liberté de l'homme. Mais le rapport entre les hommes y est aussi central, à travers la notion de solidarité, l'idée toujours sous-jacente d'une participation commune

11. GATTI Armand, *La Moitié du ciel et nous, Œuvres théâtrales*, tome 2, Paris, Verdier, 1991, p. 1048.

12. NEVEUX Olivier, *op. cit.*, p. 83.

13. CAFIERO Carlo, « Communisme et anarchisme », *Le Révolté*, Genève, 1880.

14. *Ibid.*

15. RIOT-SARCEY Michèle, *op. cit.*, p. 8.

au combat, d'une aventure humaine collective. D'où les innombrables rapprochements effectués par l'écriture entre diverses figures de révolte, en dépit de l'écart temporel et géographique : il y a bien une lutte globale, qui réunit par-delà le temps et l'espace toutes les participations individuelles.

Mais le Cafiero de Gatti, c'est avant tout l'homme qui à sa sortie de prison alla sur le mont Ceceri, où Léonard de Vinci avait effectué ses expériences sur le vol des oiseaux, retira ses vêtements et battit des ailes pour s'envoler. Celui qui fut arrêté par la police et jeté à l'asile, où de nombreux anarchistes vinrent le voir jusqu'à sa mort : lui, inlassablement, pointait du doigt le soleil, et répétait « Ich bin Vogel » (« Je suis un oiseau »).

Plus encore que le militant, c'est le poète épris de liberté qui fait de Cafiero une figure essentielle dans l'œuvre de Gatti :

Les oiseaux, tout comme les figures des grammaires, sont un moment de l'univers. Une astronomie sans autre histoire que celle des anarchistes [...]. Anarchistes Elles, ailes de Léonard de Vinci remontant le temps jusqu'à l'hôpital psychiatrique où Carlo Cafiero va essayer une fois de plus de vaincre la pesanteur. Anarchie et grammaires ont en commun une partie de pigeon vole, tous azimuts, au-dessus des domaines blancs de l'écriture qui tente d'exister. Faut-il commencer ? Mais par quoi ? et par qui ? Les trois pages sauvegardées du désastre ne sont-elles pas un commencement — plus encore, le commencement ?¹⁶

Figure de l'oiseau, anarchistes et grammaires ont en commun cet élan vertical — cette verticalité qui joue un rôle majeur dans la poésie de Gatti. Le mouvement de son écriture est celui là même qui entraîna Cafiero jusqu'au mont Ceceri. Élans qui tous aspirent à « l'homme plus grand que l'homme ».

Et pour la mouvance anarchiste (elle n'existe pas uniquement chez les matricules, mais chez les mots, les grammaires, les sémiologues, et même les feuilles), le trajet de la parole errante fut et restera celui qui a conduit Cafiero sur le mont Ceceri, puis à l'hôpital psychiatrique.¹⁷

Le sens poétique fort qu'acquière l'anarchisme à travers l'écriture d'Armand Gatti, la façon dont anarchie et poésie s'éclairent mutuellement dans ses textes et qui les éloigne viscéralement

16. GATTI Armand, *La Parole errante*, *op.cit.*, p. 77.

17. *Ibid.*, p. 162.

de tout discours propagandiste ne doit pas pour autant conduire à déconsidérer l'aspect subversif de l'anarchisme comme mouvement politique, que Gatti ne renie certainement pas, et qui subsiste empreint des même potentialités de subversion dans cette dimension poétique que l'auteur explore.

Les propos d'Yves Bénot à cet égard paraissent méconnaître les conceptions anarchistes de la vie en société. L'analyse qu'il fait du statut de la révolution chez Gatti est juste :

Mais ce n'est pas tout, ce n'est même pas juste, de situer à l'horizon d'une Révolution des lendemains la naissance de cet Homme Nouveau qui est simultanément une Femme Nouvelle (sans oublier le nouvel amour annoncé par Rimbaud). Précisément, pour Gatti, l'impératif, c'est de ne pas attendre une telle naissance dans le futur ; si l'expression a un sens, il ne peut se trouver que dans le présent des guerres et combats, par exemple à Barcelone en 1936 quand ceux d'en bas avaient libéré la ville par leurs seules forces.¹⁸

Gatti considère en effet la révolution comme un processus en marche, s'écrivant dans le présent des luttes. Ce n'est pas la croyance en un Grand Soir inéluctable mais la certitude que « la Révolution s'écrit avant¹⁹ », que notre attitude, ici et maintenant, joue donc un rôle essentiel.

Mais les conclusions quant au rapport de Gatti à l'anarchisme paraissent en revanche discutables.

S'interrogeant sur les deux termes de « résistance » et de « révolution », Yves Bénot semble les mettre dos à dos et réduire l'idée de révolution à « quelque plan ou projet préconçu²⁰ ». Pourtant, la pensée libertaire se caractérise précisément par l'absence d'un *programme* préétabli, de moyens d'action ou de modes d'organisation fixés a priori, le caractère pour elle imprévisible des événements révolutionnaires étant un des éléments qui la distinguent d'une pensée marxiste. Opposer résistance et révolution semble pour Yves Bénot un moyen d'atténuer la portée subversive de la pensée de Gatti, en discréditant celui des deux termes qui signifie bouleversement radical des fondements de la société.

Par ailleurs, sa description caricaturale d'une société libertaire ne correspond pas vraiment à celle qu'en font les auteurs anarchistes :

18. BÉNOT Yves, « C'est peut-être cela, la révolution », *Europe, op. cit.*, p. 26.

19. GATTI Armand, *Œuvres théâtrales*, Paris, Verdier, 1991, tome II, p. 1149–1150.

20. BÉNOT Yves, *op. cit.*, p. 27.

[...] je crois pouvoir faire ici un peu de lumière — ce n'est pas cependant : donner une réponse — en considérant ce qui, pour moi, dans cette pensée anarchiste fait obstacle. Au-delà de la multiforme critique de l'État bourgeois et capitaliste, de tous les dispositifs d'oppression, à quoi il n'y a rien à objecter, plutôt chaque jour, à ajouter, la vision du monde anarchiste projette une société d'harmonie où il semble que toute contradiction interne, même culturelle, aurait disparu ; libérés, les humains apporteraient tout naturellement leur pièce à l'édifice commun, là où il faut et comme il faut. Une société humaine, est-il souhaitable qu'elle vive sans contradiction interne, sans heurts et sans conflits ?²¹

Cette idée de révolution permanente, cette méfiance du poète vis-à-vis d'une « croyance » en la révolution, cette volonté de la faire exister ici et maintenant semblent globalement partagées par les militants anarchistes. Cela apparaît assez clairement dans un texte de Claude Guillon intitulé *Qu'est-ce qu'une révolution communiste et libertaire ?* et dont le point de vue paraît représentatif d'un « point de vue libertaire ».

L'image angélique de l'anarchisme véhiculée par Bénot y est ainsi récusée : « Il n'existera pas de société parfaite une fois pour toute où vivre heureux sans conflits. C'est dans l'effort même, dans le mouvement même de transformation révolutionnaire des rapports sociaux, que la vie se révèle mille fois plus passionnante.²² »

Le texte affirme également la permanence du combat révolutionnaire :

Si certaines choses sont aujourd'hui plus faciles à changer qu'il y a un siècle (par exemple : dissocier plaisir érotique et procréation, grâce à la contraception), d'autres comportements ont peu varié (les femmes effectuent toujours 70 % des tâches ménagères). La réflexion et les luttes sur ces questions sont partie intégrante d'un combat révolutionnaire qui ne s'arrêtera pas par miracle un grand soir ou un beau matin.²³

L'absence d'un programme préétabli, spécifique à l'anarchisme, est aussi soulignée : « Bien des questions pratiques seront discutées et réglées le moment venu par les gens concernés, et d'une manière impossible ou difficile à prévoir. Il est donc vain de dresser par avance un catalogue de mesures²⁴ ».

21. *Ibid.* p. 27.

22. *Qu'est-ce qu'une révolution communiste et libertaire ?*, texte trouvé sur le site de l'écrivain anarchiste Claude Guillon, auteur notamment de *Pièces à conviction*, *Le droit à la mort* et *Je chante le corps critique* : <http://claudeguillon.internetdown.org/>.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

Si les libertaires conçoivent l'anarchisme comme l'expression d'un ordre social, à l'opposé du sens galvaudé de l'anarchisme comme désordre (« comme l'homme cherche la justice dans l'égalité, la société cherche l'ordre dans l'anarchie²⁵ »), la description que Proudhon lui-même en fait ne correspond certainement pas à la vision d'Yves Bénéot :

Comme il n'est pas de liberté sans unité, ou, ce qui revient au même, sans ordre, pareillement il n'est pas non plus d'unité sans variété, sans pluralité, sans divergence ; pas d'ordre sans protestation, contradiction ou antagonisme. Ces deux idées, *liberté* et *unité* ou *ordre*, sont adossées l'une à l'autre, comme le crédit à l'hypothèque, comme la matière à l'esprit, comme le corps à l'âme. On ne peut ni les séparer, ni les absorber l'une dans l'autre ; il faut se résigner à vivre avec toutes deux, en les équilibrant.²⁶

Pierre Kropotkine, plus explicite encore, déclare que « la variété, le conflit même, sont la vie, et que l'uniformité c'est la mort²⁷ ».

Ces citations contredisent l'analyse d'Yves Bénéot, qui croit percevoir dans l'anarchisme l'utopie d'un monde figé dans la perfection de son organisation sociale. Elles montrent également la proximité de vues du poète et des « militants » concernant la notion de « révolution », anti-dogmatiques : pas de croyance dans le « Grand Soir », pas de plan préétabli, mais plutôt un *mouvement* perpétuel, un élan libertaire qui est vécu comme une posture (verticale) dans l'existence.

Par ailleurs, quelques articles publiés dans des revues libertaires montrent que les œuvres d'Armand Gatti sont en retour relayées par le milieu militant, dans un certain nombre de numéros du *Monde libertaire*²⁸ notamment. Les notes de lecture de Jean Maitron²⁹, grand spécialiste du mouvement ouvrier et en particulier anarchiste (l'un des premiers historiens à s'y intéresser) où il ne manque pas de faire figurer Gatti pour sa pièce sur Sacco et Vanzetti, sont aussi parlantes.

25. PROUDHON Pierre-Joseph, *Propriété*, p. 337, cité dans *Justice et liberté*, textes choisis par Jacques Muglioni, Paris, Presses universitaires de France, 1962, p. 55

26. PROUDHON Pierre-Joseph, *Capacité*, p. 200, cité dans *Justice et liberté*, *ibid.*, p. 90.

27. KROPOTKINE Pierre, *L'Anarchie, sa philosophie, son idéal*, 1896, cité dans GRANIER Caroline, *Les Briseurs de formules : les écrivains anarchistes en France à la fin du XIX^e siècle*, Œuvres, Ressouvenances, 2008, p. 12.

28. Journal de la Fédération Anarchiste.

29. MAITRON Jean, « Compléments à une bibliographie de l'anarchisme français », *Le mouvement social* n°56, juillet-septembre 1966, p. 120.

S'il convient de considérer ce qui, dans le travail poétique d'Armand Gatti, dépasse le cadre du militantisme et de la propagande, et fait prendre à l'idéologie libertaire un essor exaltant, il n'existe certainement pas d'antagonisme entre la conception gattienne de l'univers et la pensée anarchiste.

Le point de vue politique est souvent « déplacé » ou amplifié par l'écriture, qui l'ancre dans une conception plus large du rapport de l'homme au monde. Mais l'anarchisme y demeure présent et intègre, et c'est à *partir* de lui que l'écriture prend son envol.

I.2 Ouvrir le champ des possibles contre les déterminismes

La démarche d'Armand Gatti s'ancre dans une vision du monde qui s'oppose aux déterminismes, et qui a été désignée par le terme, emprunté à la physique quantique, de « possibilisme³⁰ ». Il s'agit de considérer la liberté fondamentale de l'homme à travers le champ des possibles qui s'offre à lui, au lieu de réduire l'individu à une somme de déterminations (sociales, psychologiques, biologiques, etc.).

Cette confrontation entre approches déterministe et possibiliste agit à l'intérieur de différents champs de la pensée humaine : l'histoire, les sciences et la sociologie en particulier. Tous ces domaines sont convoqués, d'une façon ou d'une autre, dans l'œuvre de Gatti.

Le rapport au temps d'Armand Gatti est lié aux conceptions modernes de philosophie de l'histoire, et à un courant de pensée dont Walter Benjamin³¹ apparaît comme l'une des figures majeures.

Dans *L'écriture de l'histoire*³², Michel de Certeau, qui s'inscrit dans ce courant philosophique, remet en question la vision positiviste de l'histoire comme progrès et comme succession de causes et d'effets. Georges Didi-Huberman³³, se situant dans cet héritage philosophique, aborde le passé comme étant ce qui persiste et rejaillit dans le présent, empêche de considérer l'histoire comme un enchaînement d'époques imperméables les unes aux autres et le passé comme ce qui serait « fini ». Tout ceci s'inscrivant dans une remise en question radicale de l'historiographie : la prise de conscience de l'influence du présent et du milieu (géographique, social, ...) de l'historien

30. KRAVETZ Marc, *Puzzle incomplet pour raconter Gatti poète avec les mots du journaliste*, jeanmichelplace/poésie, Paris, 2003, p. 24 : « Après ses rencontres avec la physique moderne, Gatti nommera autrement la confrontation entre cette fois « le déterminisme, pensée traditionnelle de la physique » et le « possibilisme ». . . »

31. Philosophe et critique d'art décédé en 1940, qui s'intéressa en particulier au rapport à l'histoire et à la notion d'œuvre d'art.

32. DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des histoires, 1975.

33. DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les éditions de Minuit, 2000.

sur la manière d’aborder le passé et l’idée qu’il n’y a pas en histoire d’objectivité pure. C’est en fonction du lieu qu’il occupe — de tout un ensemble d’éléments contingents : l’époque, le pays, l’institution depuis lesquels il étudie l’histoire, les façons de concevoir la discipline à un moment donné — que l’historien produit ses objets historiques³⁴.

Réflexions philosophiques qu’Armand Gatti « poétise » dans *La Parole errante* à travers la figure de Benjamin lui-même :

Il serait important de dire ici comment il parlait de son unique tableau vendu, l’*Angelus novus* de Paul Klee :

C’est, disait-il, un ange dont le « dessein est de s’éloigner de quelque chose qu’il regarde ». Ses yeux sont attentifs, les lèvres ouvertes sur les dents serrées. Lève-t-il les bras (en signe de capitulation) ou déploie-t-il ses ailes ? On ne saura jamais. (Sauf, peut-être, si le manuscrit de la mallette noire se mettait à parler.) De toute évidence, l’ange a le regard « tourné vers le passé », c’est-à-dire une suite d’événements dont il semble faire « une seule et unique catastrophe ». Là où il n’y a rien, du temps de son compagnonnage avec l’ange, Walter Benjamin ne voyait donc que des « ruines », des monceaux de ruines jetés à ses pieds. Sa vision des temps catastrophiques avait d’ores et déjà pris la place de la vision que la nature lui avait accordée. Selon lui, l’ange voudrait « réveiller les morts et rassembler les vaincus ». Mais « du paradis souffle une tempête qui s’est prise dans [les] ailes » que l’ange ne parvient plus à refermer. « Cette tempête le tourne vers l’avenir auquel il tourne le dos », alors que « devant lui s’accumulent jusqu’au ciel les ruines ». Cette tempête, le marcheur transpyréen l’a depuis longtemps identifiée : C’est « ce que nous appelons le progrès »³⁵ !³⁶

Ce sont là des éléments majeurs dans la pensée gattienne, des points de départ à partir desquels se constitue un rapport particulier de l’écriture au passé. Gatti rapporte dans *La Parole errante*³⁷ l’anecdote autobiographique de la feuille de papier trouvée à la prison de Tulle par un autre détenu, et la question « Chat, pourquoi écris-tu ? » à laquelle il répondit : « J’écris pour changer le passé ». Ici apparaît la possibilité subversive de l’écriture, fondamentale chez Gatti : faire en sorte de n’être pas esclaves du passé. Donner une seconde chance aux vaincus de l’Histoire. Ce qui s’exprime, dans *Chant public devant deux chaises électriques*³⁸, par la

34. Cf. RESWEBER Jean-Paul , « L’écriture de l’histoire », *Le Portique* [En ligne], 13–14 | 2004, mis en ligne le 15 juin 2007, <http://leportique.revues.org/index637.html>.

35. BENJAMIN Walter, « Thèses sur la philosophie de l’histoire », Paris, Denoël, 1971.

36. GATTI Armand, *La Parole errante, op. cit.*, p. 768.

37. GATTI Armand, *ibid.*, p. 82.

38. GATTI Armand, *Chant public devant deux chaises électriques*, Paris, Seuil, 1964.

problématique suivante : comment faire en sorte qu'une pièce de théâtre sur les anarchistes Sacco et Vanzetti ne les fasse pas mourir une seconde fois ?

L'art a la capacité de s'insurger contre l'écoulement irrémédiable du temps, contre l'Histoire :

Pour Gatti comme pour Malraux, rien ne vaut le geste mystérieux qui reprend la vie vouée à la ruine et la transforme en œuvre. Contre les chars de l'histoire et les déterminismes de la chronologie, Gatti oppose son geste d'écrivain : « Chat, pourquoi écris-tu ? » « J'écris pour changer le passé ». Ailleurs, il parle d'« infirmer l'histoire³⁹ » en ressuscitant avec les mots un ami d'enfance, décapité à Plötzensee. Mais nuit et brouillard ne sont à cet égard que le rappel le plus douloureux des destins subis de la condition humaine. Même à l'abri de toute violence directe, l'art, le vrai, est aussi un maquis. Il suppose aussi une victoire sur la disparition entraînée par l'écoulement du temps. Pour Gatti comme pour Malraux, l'art est un anti-destin.⁴⁰

Chez Armand Gatti, la dimension libertaire acquière donc, à travers l'art, un statut qui excède largement le politique : il en va de la condition de l'homme face au temps, d'une possibilité de s'en émanciper qu'offre seule la création poétique.

Mais c'est aussi par ce rapport à l'histoire que l'anarchisme se distingue des visions de la vie véhiculées par les autres idéologies et notamment le marxisme :

Contre la soumission imposée par le temps à l'événement, Malraux et Gatti reprennent le mot terrible de Nietzsche (« Nous avons l'art pour ne pas mourir de la vérité ») pour en inverser les termes : c'est précisément à l'art et à la littérature qu'ils demandent la vérité dans la mesure où l'œuvre seule résiste à toute vérité conçue comme destinée. Chez Gatti, la vérité n'est pas de l'ordre des constats ni même des démonstrations : elle est création, assomption. D'où l'importance accordée par Gatti à l'injonction de Makhno, réponse anarchiste au manifeste de Marx et Engels : « Prolétaires de tous les pays. Descendez dans vos propres profondeurs. Cherchez-y la vérité. Créez-là. Vous ne la trouverez nulle part ailleurs ». Plus concis, ce mot de Gatti, malrucien de part en part : « La vérité, je la range du côté de l'espoir⁴¹ ». ⁴²

Cette adresse célèbre aux prolétaires, qui est en réalité attribuable à Archinov (et se trouve à la fin de *La révolution makhnoviste*) permet en effet de relier les aspects politique et artistique de

39. KRAVETZ Marc, *L'Aventure de la parole errante*, Toulouse, L'Éther vague, 1987, p. 73.

40. IRELAND John, « Poétique et engagement », *Europe, op. cit.*, p. 41.

41. GATTI Armand, FABER Claude, *La Poésie de l'étoile*, Paris, Descartes et Cie, 1998, p. 176.

42. IRELAND John, *op. cit.*, p. 42.

la vision qu'a Gatti de la « vérité ». C'est l'idée qu'il n'y a pas de vérité absolue et objectivable, extérieure à l'individu. Il y a ensuite la notion de création : la vérité doit être créée, non subie. Cette idée comporte en même temps un sens poétique et politique, dans l'idée que l'autonomie et la liberté des hommes s'acquièrent par un acte créatif.

Et en effet, l'anarchisme est une pensée qui étend les capacités créatrices des individus à la vie sociale elle-même, promouvant les initiatives individuelles et collectives plutôt que l'obéissance à un ordre préétabli et imposé par une élite (qu'elle soit libérale ou communiste).

Évidemment, cette conception de la vérité aussi bien que de l'histoire s'oppose aux conceptions marxistes d'un « sens de l'histoire » et à la notion de « Progrès ». Ici se rejoignent les différences philosophiques et politiques, qui se renforcent mutuellement : les projets politiques révèlent une conception particulière de l'homme et de son rapport à l'histoire, qui les induit. L'idée, chez les libertaires, qu'il n'y a pas de progrès continu, que tout est possible pour le meilleur comme pour le pire, et celle de la liberté et de la responsabilité de l'individu face à ce champ de possibles, sont fondamentales.

Hélène Chatelain exprime ce rapport à l'histoire en proposant un parallèle entre la démarche de Gatti et celle du poète et mathématicien Vélimir Khlebnikov⁴³ :

À la question : pourquoi écris-tu ?, le poète mathématicien Vélimir Khlebnikov répondait : pour rayer le futur. Le personnage matricule du maquisard répondra : pour changer le passé. Un passé cloué par les dates, la chronologie linéaire et ravageuse de la cause et de l'effet ayant regagné (mais les avait-elle jamais perdus ?) ses droits et ses privilèges.⁴⁴

Une fois encore, cette résistance contre une conception marxiste du monde, Gatti l'exprime poétiquement à travers sa référence au révolutionnaire Auguste Blanqui⁴⁵ : celui qui écrivit en 1872, du fond de sa prison, *L'éternité par les astres* — texte qui lui valut d'être déconsidéré par un certain nombre de ses compagnons de lutte communistes. Enfermé dans le Fort du Taureau, dans un cachot où il lui est interdit de regarder par la fenêtre, Blanqui rédige une sorte

43. Né en 1885 et décédé en 1922, il joua un rôle important dans le développement des courants futuriste et formaliste, et théorisa sa vision d'un temps circulaire.

44. CHATELAIN Hélène, « L'insurrection de l'esprit », *Europe*, *op. cit.*, p. 217.

45. Auguste Blanqui n'est cependant pas assimilable politiquement au courant anti-autoritaire, en ce qu'il prôna la prise de pouvoir par une élite révolutionnaire, cf. : BLANQUI Auguste, *Instructions pour une prise d'armes suivi de L'éternité par les astres, Hypothèse astronomique et autres textes*, Paris, Sens et Tonka, 2000, p. 25.

d'hypothèse cosmologique — dont le peu de crédibilité scientifique n'a ici que peu d'importance. Seule compte pour Gatti la vision du monde véhiculée et le rapport au temps qu'elle implique. Partant de la conviction qu'il existe dans l'univers un nombre limité d'éléments à l'intérieur d'un espace sans limites, Blanqui postule l'éternel retour et l'existence de « terres sosies » à travers lesquelles l'univers se répèterait indéfiniment :

L'univers est infini dans son ensemble et dans chacune de ses fractions, étoile ou grain de poussière. Tel il est à la minute qui sonne, tel il fut, tel il sera toujours, sans un atome ni une seconde de variation. Il n'y a rien de nouveau sous les soleils. Tout ce qui se fait, s'est fait et se fera. Et cependant, quoique le même, l'univers de tout à l'heure n'est plus celui d'à présent, et celui d'à présent ne sera pas davantage celui de tantôt ; car il ne demeure point immuable et immobile. Bien au contraire, il se modifie sans cesse. Toutes ses parties sont dans un mouvement indiscontinu. Détruites ici, elles se reproduisent simultanément ailleurs, comme individualités nouvelles.

[...] L'homme est un de ces détails. Il partage la mobilité et la permanence du grand Tout. Pas un être humain qui n'ait figuré sur des milliards de globes, rentrés depuis longtemps dans le creuset des refontes. On remonterait en vain le torrent des siècles pour trouver un moment où l'on n'ait pas vécu. Car l'univers n'a point commencé, par conséquent l'homme non plus. Il serait impossible de refluer jusqu'à une époque où tous les astres n'aient pas déjà été détruits et remplacés, donc nous aussi, habitants de ces astres ; et jamais, dans l'avenir, un instant ne s'écoulera sans que des milliards d'autres nous-mêmes ne soient en train de naître, de vivre et de mourir. L'homme est, à l'égal de l'univers, l'énigme de l'infini et de l'éternité, et le grain de sable l'est à l'égal de l'homme...⁴⁶

Une telle vision de l'univers peut être qualifiée d'anti-marxiste, dans le sens où toute idée de progrès et de sens inéluctable de l'histoire s'avère absolument vain. Il n'est pas étonnant que Gatti se montre séduit par une approche poétique du monde qui remet en question les fondements de l'Histoire, et postule la survivance éternelle de chaque instant — approche qui s'oppose à une vision positiviste de l'histoire.

Dans *La Parole errante*, Gatti convoque le langage mathématique afin de signifier certaines caractéristiques propres aux postures communiste, anarchiste, « commerçante », aux divers partis et mouvements politiques. Plus percutantes qu'un langage didactique, ces correspondances

46. BLANQUI Auguste, *ibid.*, p. 335–336.

non « rationnelles » ouvrent l'esprit à des rapprochements poétiques inédits et permettent de dire ce que le langage courant ne peut qu'expliquer lourdement :

La table d'addition est d'emblée communiste. Les communistes venus des sept jours qui ébranlèrent le monde additionnent. L'addition est leur cuirassé *Potemkine*, ils alignent les chiffres comme le navire ne tirait pas d'obus. Mais ils sont tous à bord et ils additionnent les normes, les résultats, les triomphes, les acclamations (debout), les jeux de mots chantés parfois discutables (Prenez garde à la jeune garde !), les exclus, les camps avec additions de travail, les raisons d'avoir raison. Chaque chiffre du résultat (même s'il est forcené) est gratifié d'un petit drapeau. Qui n'entre pas dans l'addition est exclu de l'histoire.

Aux anarchistes revient la table de soustraction. Et si l'on met Bakounine à la place qui lui revient, ce sont tous les sens du mot soustraire qui entrent en jeu. L'anarchie espagnole se soustrait d'elle-même, en refusant l'antifascisme sous prétexte qu'elle est mal accueillie (ce qui est vrai) en France. Certains de ses ressortissants à l'iceberg doctrinal déséquilibré vont échouer en Baltique pour se soustraire idéologiquement aux S.S. dont ils vont porter l'uniforme pour se venger des communistes. Comment une tendance peut-elle en exclure une autre du grand soir de la sociale ? Pour l'exotisme (la balle qui a essayé de soustraire Malatesta de l'anarchie), pour des histoires de soustraction ? Quant à la balle qui a tué Durruti devant Madrid, elle demeure une soustraction de taille : celle de tout le mouvement.

La table de division, elle revient à ceux qui restent : les commerçants. Pour eux, il ne s'agit pas simplement de diviser pour faire ses comptes. Mais de diviser dans les trente sens différents du mot diviser — jusqu'à dépecer, rompre, disjoindre, démembrer, morceler — tout groupe pouvant être mis derrière le mot décisif : dividende. De diviser à diviniser, il n'y a qu'un pas, vite franchi. Car pour l'un comme pour l'autre, c'est inmanquablement d'argent qu'il s'agit. Dans la division, le dividende s'écrit à la gauche du diviseur, ce qui donne aux commerçants la coloration sociale indispensable à toute politique.

Aucun parti n'a jamais affronté (sinon par mégarde) la table de multiplication — à part quelques grands assassinés que les linguistes appellent les paradigmes. Mais c'est une multiplication qui bat l'univers, comme certains battent la campagne. On peut toujours y inscrire, sauf opposition des trois autres tables, les assassinés que sont le Christ, Hallâj, Moïse (toutes les preuves ne sont pas encore réunies), Sohrevardî, Gramsci, Socrate, Beloyanis (le fusillé à la fleur), Rosa, les pendus de Chicago et l'anarchie japonaise condamnée à mort, en bloc, pour avoir, par sa présence, déclenché la fureur homicide des volcans.⁴⁷

Cette façon de convoquer différents type de langages (mathématique, physique, etc.) à travers

47. GATTI Armand, *La Parole errante*, *op. cit.*, p. 843–844.

une vision et une visée évidemment poétiques, est très présente dans l'œuvre d'Armand Gatti. Ce sont, une fois encore, les langages qui ouvrent un champ de possibles pour l'homme, qui impliquent la liberté et non la soumission, qui l'intéressent :

Ce qu'entend Gatti, de son côté, dans le langage de la physique contemporaine, c'est que du sein même des sciences exactes apparaît cette possibilité de remettre en question les représentations acquises, strictement déterministes, les déroulements univoques et nécessaires. Et voilà que cette possibilité entre en résonance avec un souci plus profond, plus essentiel encore, même s'il demeure latent et inexprimé comme tel, celui de débrider la fécondité créatrice humaine que semble stériliser le langage usuel de la docilité à l'état de fait, le langage du destin.⁴⁸

Pour Gatti, l'accès à une maîtrise de sa propre vie et de son histoire passe avant tout par le rapport au langage : il s'agit de s'affranchir du langage de la soumission pour accéder à une « dimension créatrice⁴⁹ ».

Francis Bailly précise ensuite la nature du lien qui peut se jouer entre les sciences et l'émancipation de l'homme, non pas de l'ordre d'une « traduction terme à terme⁵⁰ », mais de démarches qui, à travers la recherche scientifique ou la résistance politique, indiquent « qu'il n'est ni fou ni utopique de nourrir de telles représentations où le sens naît du virtuel, où l'humanité naît de ses propres promesses⁵¹ ».

Bien sûr, les théories scientifiques n'apparaissent pas en tant que telles dans les textes d'Armand Gatti, elles sont toujours réinvesties par la poésie de façon à créer de nouveaux sens et s'imbriquent à d'autres formes de langage :

Il est avant tout poète, c'est-à-dire, suivant l'expression du scientifique Jean-Marc Lévy-Leblond, l'antidote nécessaire au rétrécissement du sens du mot opéré par la science dans « sa volonté d'être claire et transparente ». ⁵²

La physique quantique en particulier a suscité son enthousiasme, par ses conséquences philosophiques qui permettent, là encore, d'échapper à une vision déterministe du monde et à toutes les certitudes qui, selon l'expression du poète, « ne sont que des capitulations⁵³ » : « La

48. BAILLY Francis, « Gatti et la traversée des langages », *Europe, op. cit.*, p. 131.

49. *Ibid.*

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*

52. VALMER Michel, « De la science comme champ d'inspiration », *Europe, op. cit.*, p. 111.

53. GATTI Armand, FABER Claude, *La poésie de l'étoile*, cité dans VALMER Michel, *op. cit.*, p. 118.

science (de l'après Newton) au travers même d'ambiguïtés, d'incertitudes retrouve la sphère de l'imaginaire et du spirituel⁵⁴ ».

L'expérience du chat de Schrödinger en particulier est source féconde d'inspiration⁵⁵. En 1935, Erwin Schrödinger, l'un des pères fondateurs de la physique quantique, imagine l'expérience suivante : on place un chat dans une boîte pourvue d'un système destiné à le tuer par la désintégration d'un noyau radioactif. Cette désintégration est un processus quantique qui ne peut se décrire qu'en termes de probabilité, de telle façon qu'il y a au bout de cinq minutes 50 % de chances qu'un noyau se soit désintégré et 50 % de chances que rien ne se soit produit. Il y a donc, au même moment, 50 % de chances que le chat soit mort et 50 % de chances qu'il soit vivant. Selon la physique quantique le chat est alors à la fois mort et vivant ; jusqu'à ce que la boîte soit ouverte et l'état du chat constaté. La grande nouveauté, c'est la façon dont l'observation influe sur ce qui est observé.

Armand Gatti décrit dans *La Parole errante* cette révolution quantique inaugurée par l'expérience de Schrödinger :

Le paradoxe commence par une boîte. À l'intérieur du paradoxe et de la boîte :
un chat
une capsule de cyanure
un déclencheur (la roulette et sa bille)
(tous appartenant au monde classico-déterministo-mécanique)
et un isotope radioactif

donnant au déclencheur cinquante chances sur cent de s'exprimer dans un sens : avec, au bout, la capsule brisée et le chat mort, et dans un autre : la capsule négligée, donc intacte, donc avec le chat vivant.

Seul l'isotope radioactif est ressortissant du monde largement majoritaire des quanta. Seul aussi est le chat, incapable (jusqu'à ce qu'un observateur ouvre la boîte et en décide) de savoir s'il est vivant ou mort et qui souffrira d'une crise d'identité quantique.

Que peuvent savoir les hommes (et les mots dont ils se servent) de la matière ? Pour répondre, une seule voie : chercher à déterminer le plus petit élément constitutif du réel. Chacun le sien. Particules ou syllabaires. Mais la révolution c'est que, pour les particules, la matière cesse d'être un objet pour devenir un rapport, une relation. Les syllabaires, eux, se désolidarisent des mots auxquels ils participent pour n'être plus que des possibilités de sens. Trait commun pour toute l'élémentarité ainsi mise en

54. *Ibid.*

55. Cf. HAROCHE Serge, RAIMOND Jean-Michel, BRUNE Michel, « Le chat de Schrödinger se prête à l'expérience », *La Recherche* : <http://www.larecherche.fr/content/recherche/article?id=19544>.

lumière : les particules ne peuvent plus être observées sans entrer en interaction avec les instruments qui les observent. Elles sont modifiées par l'observation même...⁵⁶

Ce qui se joue à travers la physique quantique, c'est la remise en cause d'une conception figée de la réalité. Loin d'apparaître stable et déterminée une fois pour toutes, elle est fonction de l'observateur, donc mouvante. La science rejoint là des questions d'ordre philosophique. Il est d'ailleurs passionnant de constater que ces relations d'interaction que pointe Gatti dans la physique quantique sont très proches de celles que sa poésie met en œuvre : la poésie gattienne ne cesse de créer des ponts entre les disciplines, chacune exerçant son influence sur l'autre et faisant surgir de nouveaux rapprochements. Et voilà que cette attitude poétique trouve un correspondant dans la science. La physique quantique apparaît alors dans l'écriture de Gatti à la fois comme une sorte de miroir de cette poésie et comme un champ nouveau d'investiture par la poésie. Ce lien étroit entre les implications philosophiques de l'expérience de Schrödinger et la poésie, Gatti l'exprime par l'écriture : sa façon d'aborder l'expérience, absolument pas didactique (elle n'« explique » pas), à travers les constructions de phrase, la graphie elle-même, exprime le paradoxe lui-même. Les 50 % de chances, par exemple, sont « matérialisés » par ce morceau de phrase signalant l'équivalence en termes de probabilités par les trois tronçons reliés chacun par les deux points (« donnant au déclencheur [...] »).

Pendant la guerre, la physique quantique donne lieu à d'importants débats qui opposent univocité et multiplicité des possibles, à partir du « principe d'incertitude » ou de la « relation d'indétermination » d'Heisenberg⁵⁷ selon laquelle « toute tentative pour connaître la valeur d'un paramètre a pour conséquence de perturber d'une façon imprévisible les autres paramètres du système » :

Tout part d'un débat où Heisenberg se trouve plongé en 1942 — l'année même où Gatti, âgé de 18 ans, débarque en Corrèze pour se joindre au maquis. Ce débat oppose un manifeste de la « Deutsche Physik », la physique aryenne, à la « Jüdische Physik » de la théorie des quanta⁵⁸. À celle-ci, la physique allemande reproche le sacrifice de l'observation des objets et de leurs relations au profit d'une prolifération d'hypothèses et de concepts. Alors que la « physique aryenne » (affirme le manifeste)

56. GATTI Armand, *La Parole errante*, *op. cit.*, p. 1483.

57. Physicien allemand, 1901–1976.

58. Cf. WERNER Heisenberg, *Deutsche und Jüdische Physik* (texte établi par Helmut Rechenberg), Munich, Piper Verlag, 1992.

s'occupe de la réalité de la nature, la « physique juive » ne se plaît qu'aux « fictions des théories ». Au cœur du débat, une lecture du *Traité des couleurs* de Goethe pour soutenir la nécessité d'une réalité unique et le principe de la causalité. Mais Heisenberg ne peut y souscrire : à la conception aryenne d'une nature indivise, il oppose une imbrication de régions multiples « qui se démarqueraient les unes des autres en fonction des questions que nous adressons à la nature et des interventions que nous nous autorisons pendant l'intervention. Ainsi, les régions de l'expérience viennent se substituer à la réalité unique de la nature vivante ». ⁵⁹

La physique quantique apparaît donc comme un moyen, à l'intérieur même des sciences exactes, de promouvoir une vision possibiliste du monde. Sciences et philosophie sont intégrées par Gatti au langage poétique, donc déplacées de leur langage propre, pour créer des sens nouveaux que seule la poésie peut faire émerger.

Chez Gatti, tout est question de langage. Et son refus des langages déterministes — parmi lesquels le langage politique — directement lié à sa posture libertaire, il l'explicite dans le texte *De l'anarchie comme battements d'ailes* :

Croire.

Croire non pas aux dieux, aux diables, aux lendemains qui chantent, à la révolution. Ils ont tous le même langage déterministe avec lequel, tantôt humaniste, tantôt rationaliste, ils payent sur le rien qu'ils nomment : les mers contradictoires de la vie. Les uns et les autres ne vivent que de l'exploitation de l'homme par l'homme.

C'est pour eux que le langage politique fait la manche dans la rue. Que peut-il sortir d'un instrument et qui l'entend (à part les sourds de naissance) ? Peut-être flatte-t-il un sens, toujours le même, l'ouïe mais jamais la pensée, qu'elle soit d'une intellectuelle ou d'un manuel. Au contraire, l'instrument l'arrête.

Ce qu'il faut

c'est croire aux possibilités infinies

d'une goutte d'eau

telle qu'elle voyage entre les quatre éléments.

Et pour cela un seul moteur :

l'enthousiasme !⁶⁰

L'anarchisme de Gatti est donc essentiellement lié à une réflexion sur le langage : le refus de celui, sclérosé, des politiciens. L'aventure du langage n'est pas une aventure abstraite,

59. IRELAND John, « Poétique et engagement », *op. cit.*, p. 44.

60. GATTI Armand, *De l'anarchie comme battements d'ailes*, tome 1, Paris, Syllepse, 2001, p. 115.

déconnectée des réalités de la vie ; elle est au contraire une possibilité d'influer sur elle et de se construire en tant qu'êtres libres. C'est à travers le langage que se jouent les questions politiques. L'émancipation par le langage poétique que vise Armand Gatti ne doit pas se réduire à celle d'une élite lettrée, elle tend au contraire à bouleverser les fondements d'une société capitaliste et politicienne. Pour preuve les multiples expériences menées par le poète avec des jeunes de milieux défavorisés, où la démarche est radicalement anti-démagogue : il s'agit non pas de chercher à rendre « accessible » la poésie, dans une attitude finalement méprisante à l'égard de ces gens qui parfois ne sont pas « cultivés », mais de leur permettre de se hausser à elle, de devenir « plus grand que l'homme ». Donc de penser que l'art n'est pas l'apanage de quelques privilégiés. La lutte contre le déterminisme passe aussi par là : le refus de considérer l'origine sociale comme une détermination indépassable. Là encore, l'arme principale s'avère le langage : « « Votre dignité », dit-il toujours aux « loulous » avec qui il travaille, « c'est l'écriture »⁶¹.

Gatti est très conscient de l'écart entre les cultures et de la nécessité de l'abolir :

Le paysan a sa culture. L'ouvrier a sa culture. L'intellectuel a sa culture. Elles ne communiquent pas. Moi auteur dramatique je suis plus proche de Molière ou de Lesage que d'un paysan de mon temps ou de l'ouvrier qui habite sur le même palier que moi. Il y a quelque chose de profondément anormal dans tout cela, d'autant plus que ce n'est pas sur la culture dont émerge un auteur que se construit le monde. C'est sur celle de l'usine, celle du travail industriel. Ne pas rentrer dans la culture de l'ouvrier, du paysan, ne vivre que dans la culture d'origine, de minorité, cela me paraît une castration, une décapitation. Pour être interprétées toutes les cultures demandent à être vécues de l'intérieur. Certes la révolution commencera le jour où les barrières entre intellectuels, paysans et ouvriers seront abolies et où on aura un homme susceptible d'assumer toutes les cultures. Il serait bien que le théâtre commence à travailler pour la révolution et pas simplement sur ses déchirements. Il ne s'agit pas pour moi d'oublier aujourd'hui ce que j'ai fait et ce que j'ai été, mais, au contact direct avec la masse de repartir à zéro.⁶²

Et cette volonté de redonner la parole à ceux qui ne l'ont plus, ou ne l'ont jamais eue, ce désir de transcender l'enfermement social, Daniel Lemahieu l'exprime ainsi :

Parce que je suis né au cœur des usines, dans les courées de Roubaix, au milieu des ouvriers et des sans-travail, qui ne lisaient pas, ne savaient parfois pas écrire,

61. LEMAHIEU Daniel, « Deux ou trois choses que je sais de lui », *Europe, op. cit.*, p. 32.

62. GATTI Armand, *Travail théâtral*, cité dans LEMAHIEU Daniel, *op. cit.*, p. 31.

bossaient tout le temps à faire les 3×8 ou s’usaient au noir, je me sens proche de l’écriture et de la révolte d’Armand Gatti, de son bidonville, de sa rue et de l’assomption des sans-rien qu’il pratique par l’écriture. J’aime sa dramaturgie des possibles — des possibles mêmes impossibles — et son utopie réelle de l’avènement des voix de ceux à qui on ne donne jamais la moindre ombre d’une once de pouvoir et de texte, qui leur appartiendraient en propre.⁶³

Outre sa « dramaturgie des possibles » elle-même, les expériences collectives, entreprises directement au contact de ces « sans voix » — que Gatti invite à « devenir Dieu avec lui », par la puissance des mots et de la poésie — permettent de réaliser cette « assomption » par le langage. L’ambition de ces expériences collectives est d’avoir un impact réel sur les gens qui y participent, elle contient une démarche politique inhérente : l’art est un moyen (ou devrait être un moyen) de changer le monde, ce que Gatti exprime très bien lorsqu’il affirme qu’il « serait bien que le théâtre commence à travailler pour la révolution et pas simplement sur ses déchirements ».

On trouve chez les gens, quand on leur donne la parole, un savoir extraordinaire de la condition ouvrière, face auquel le langage politique est inadéquat. Pour l’ouvrier, la politique est un pouvoir de remplacement, une autre forme de pouvoir qui ne le représente pas. Tout cela m’a amené à reconsidérer le problème de l’écriture. Je ne le vis plus comme avant. Je ne crois plus du tout à l’artiste travaillant seul. L’expression ne peut se faire seule. Je pense à une sorte d’écriture collective. Ce qu’il faut, c’est trouver un cadre, un quartier par exemple, qui crée lui-même sa propre expression. À chaque âge correspond une écriture particulière, et l’ensemble des écritures forme une écriture plurielle — cette expression me semble plus juste qu’« écriture collective » — très proche de l’activité réelle du quartier et des préoccupations des gens. Enfin, ce type d’activité échappe complètement aux contraintes de l’objet commercialisé.⁶⁴

Cette citation résume trois aspects essentiels de la démarche de l’auteur dans ces expériences d’« écritures plurielles ». D’une part, la problématique du langage spécifique : il s’agit toujours de trouver le langage, la forme adaptés à tel groupe humain, ou à représenter telle lutte sociale.

Cela nécessite, si l’on veut « représenter » ou relayer ces luttes, d’aller se confronter aux populations ; ce que Gatti exprime très clairement : « Il me semble que lorsqu’on veut faire un théâtre pour le peuple, il faut d’abord aller où se trouve le peuple⁶⁵ ». Il s’agit toujours d’abolir

63. LEMAHIEU Daniel, *op. cit.*, p. 32.

64. GATTI Armand, *Théâtre/Public*, n°10, Théâtre de Gennevilliers, 1987, p. 22.

65. GATTI Armand, *Travail théâtral*, cité dans LEMAHIEU Daniel, *op. cit.*, p. 31.

la distance de l'intellectuel ou de l'artiste parlant « au nom du peuple » du haut de son statut privilégié et se gardant de tout contact direct.

La troisième idée véhiculée par cette citation, c'est l'importance des moyens de production et de diffusion de l'œuvre d'art. Échapper aux contraintes économiques de l'œuvre devenue marchandise, cela fait partie intégrante de la démarche gattienne : pratiquer des représentations à « prix libre », ou gratuites, par exemple, apparaît comme une nécessité lorsqu'on entend pratiquer un art subversif. Ce qui montre à nouveau à quel point Gatti ne considère pas la culture comme une sphère séparée de la vie quotidienne.

Cette problématique de la diffusion de l'œuvre se révèle particulièrement complexe relativement au cinéma, qui nécessite des moyens financiers importants, réduit par là considérablement la liberté de l'artiste et permet plus difficilement des pratiques alternatives comme celles que Gatti entreprend au théâtre. Intervenant pour déclarer la nécessité, afin de « sauver » le cinéma, d'organiser des séances gratuites, Gatti se fit évidemment exclure d'une réunion regroupant divers professionnels du cinéma⁶⁶.

66. Communication personnelle avec Armand Gatti, 2001.

I.3 L'écriture des possibles

Les différents axes — politique, philosophique, scientifique et historique — que nous avons désignés pour tenter de mettre en évidence l'étendue de la notion de « possibilisme » chez Gatti et ses multiples implications, ne sont pas uniquement des thèmes de son écriture. Ils influent directement sur l'écriture en tant que forme. Ils la modèlent.

Dans *Chant public devant deux chaises électriques*⁶⁷, Gatti ressuscite les anarchistes Sacco et Vanzetti⁶⁸ par le biais de représentations théâtrales ayant lieu simultanément dans différentes villes d'Europe et d'Amérique, et racontant l'arrestation, la prison, le procès puis l'exécution des deux hommes. Autrement dit, il s'agit d'une mise en abîme par laquelle les spectateurs (réels) ou lecteurs de la pièce (réelle) sont confrontés aux personnages-spectateurs des pièces fictives. Le texte nous livre les réactions des différents personnages-spectateurs au fur et à mesure du déroulement des représentations.

Cette construction particulière crée un effet de distanciation par rapport au sujet de la pièce — la mise à mort des deux anarchistes — qui permet d'éviter de tomber dans un discours politique et didactique trop facile. Au contraire le chant de l'écriture rend hommage aux deux hommes en mettant en lumière la portée universelle de leur combat : elle le restitue en quelque sorte dans sa dimension métaphysique, qui tend à abolir les frontières géographiques et temporelles.

Cette volonté d'abolir les frontières se manifeste dans la forme même du texte : peu à peu, les distances s'effacent et les personnages des différentes villes sont réunis par le biais des « selmaires » — terme inventé par Gatti et qui désigne « une scène, un chapitre, au cours duquel se « réorganise » la pièce (c'est-à-dire les personnages, l'action, le lieu, etc.) selon la vision du monde propre à un des personnages⁶⁹ » — dans lesquels s'expriment les réactions de certains

67. GATTI Armand, *Chant public devant deux chaises électriques*, Paris, Seuil, 1964

68. Les anarchistes Nicolas Sacco et Bartoloméo Vanzetti, deux italiens émigrés aux États-Unis, sont arrêtés en 1920, accusés sans preuve de deux braquages, dont l'un a provoqué la mort de deux individus. Ils seront exécutés en 1927, malgré un large mouvement de protestation. Cf. CREAGH Ronald, *Sacco et Vanzetti*, La Découverte, Paris, 1984.

69. Idéokilogramme, *Interdit aux moins de trente ans ou « Don Quichotte, qu'est-ce que c'est pour*

spectateurs finissant par incarner eux-mêmes les protagonistes de l'affaire Sacco–Vanzetti — et détruisant ainsi les barrières temporelles. »

Cette universalisation du combat pour la liberté s'exprime très bien par la bouche d'un des personnages :

Vastadour : « *D'après ce que je comprends (pour une certaine catégories d'hommes) qu'ils s'appellent Vanzetti ou Vastadour (comme moi) le décor est toujours le même qu'ils vivent aux États-Unis, en France ou ailleurs. Lyon n'avait pas de lumière lorsque j'y ai débarqué à la recherche de travail. L'endroit où se trouvait Vanzetti n'en avait pas davantage. Le débarras où nous lavions les assiettes était sans fenêtre. Nous nous débattions la journée entière, dans la vapeur. La nuit (dans la cave où dormaient les employés), elle suintait goutte à goutte du plafond et tombait sur nous en même temps que les cafards. Lui, c'était aux États-Unis. Moi (à Lyon), lui avec son étal de poissons et ses juges (moi, avec ma pointeuse et mes feuilles de quinzaine) nous faisons partie de la même ville (le monde humilié).* »

La pièce adopte donc une forme totalement différente du théâtre traditionnel fonctionnant sur une intrigue, un déroulement et des personnages dotés d'une psychologie. Ici, le seul déroulement narratif réel est connu d'avance : il conduit nécessairement à l'exécution de Sacco et Vanzetti. Aussi ce n'est pas l'« histoire » qui importe, mais la manière dont elle est intégrée par les personnages-spectateurs représentant différentes couches de la société et différentes positions « politiques ».

L'enjeu réside dans l'actualisation de la révolte des deux anarchistes à travers les réactions des personnages qui deviennent l'incarnation de tendances opposées : le combat pour la vie, la liberté contre la position de ceux qui tirent leur confort de la domination d'une partie de l'humanité.

D'un côté le langage poétique, vivant et créateur. De l'autre des caricatures de langages : le langage publicitaire (« *L'imperméable — Sabil — contre — le — vent — et — la — pluie — vous — permet — le — rire — intérieur.*⁷⁰ »), les langages politiques (le personnage du gouverneur Fuller déclare : « *La Semaine du Rire vient de commencer, le rire est un signe de santé qui ne trompe pas : Secrétaires d'État, députés et sénateurs ont décrété (à l'unanimité) de rire vous ?* », mai 2008, p. 7.

70. GATTI Armand, *Chant public devant deux chaises électriques*, Paris, Seuil, 1964, p. 35.

*pendant cette semaine de toutes leurs dents ! Le président des États-Unis a dit : Tout le monde croit.*⁷¹ ») et judiciaires manipulateurs (le président de tribunal Thayer : « *La seule loi qui prévaudra, c'est le sentiment que j'ai, moi, de leur culpabilité*⁷² »), le langage journalistique (avec ces gros titres de journaux qui reviennent régulièrement et évoquent l'évolution de l'affaire Sacco–Vanzetti sans rien en dire vraiment sinon l'indécence du pouvoir : « *L'AMERICAN CORPORATION GAGNE HEURE PAR HEURE — MONTÉE SENSIBLE DE L'ANACONDA, LA TELL AND TELL ET LA GENERAL ELECTRIC — L'AGFA MOTORS A DOUBLÉ — BOOM DANS LES CONSERVES LIQUIDES — EXÉCUTION SACCO–VANZETTI CE SOIR — ZÉRO HEURE.*⁷³ »).

Pas de « psychologie » non plus. Les personnages n'ont d'intérêt que par la position qu'ils incarnent, le combat qu'ils relaient ou non. Gatti ne s'y intéresse que dans la mesure où ils s'ancrent dans une vision large du monde, en ce que les personnages révoltés portent en eux *toutes les révoltes*. Cette pièce dédiée à Sacco et Vanzetti devient un hommage pareillement à Joe Hill, aux pendus de Chicago (à l'origine de la fête du premier mai), à Julius et Ethel Rosenberg. À tous les militants pour la liberté dont l'assassinat ne peut suffire à éteindre les voix. Et le pasteur Knight d'affirmer : « *Un noir brimé, c'est encore l'un des pendus qui proteste sous les potences de l'Illinois.* »

C'est parce qu'elle l'est aussi dans sa forme que l'écriture d'Armand Gatti est « révolutionnaire ». *La Parole errante* est un texte inclassable, ni fiction ni autobiographie dans leurs sens usuels.

S'il est construit à partir du vécu de l'auteur, de ses expériences réelles, il bouleverse absolument le statut de l'auteur-narrateur — comme en témoigne d'emblée l'ouverture de l'ouvrage :

Les mots me lisent.

Ceux que je suis en train d'écrire.

Ceux d'un peu partout (surtout dans les livres) que j'ai pu connaître.

Quant aux mots de mes maîtres

Michaux

71. *Ibid.*, p. 37.

72. *Ibid.*, p. 68.

73. *Ibid.*, p. 113.

Tchouang-tseu
 Gramsci
 et Rabbi Aboulafia
 ils me chantent.⁷⁴

Gatti « cède l'initiative aux mots⁷⁵ », selon l'expression de John Ireland, et révèle une posture d'écrivain originale : plus d'auteur manipulant le langage pour raconter quelque chose, mais un poète servant en quelque sorte de relai aux mots, dans lequel les mots trouvent un écho. D'où l'absence totale de psychologie et de « récit » : l'écrivain apparaît comme une sorte de passeur, permettant de nouveaux rapprochements poétiques, de nouveaux possibles.

Les textes de Gatti ont toujours un statut particulier mêlant biographie et imaginaire : la poésie se fonde toujours sur les luttes réelles qui ont jalonné l'histoire, mais celles-ci, pour atteindre leur « dimension d'univers », ont absolument besoin d'être réengagées par la poésie qui leur confère une portée universelle (et l'on verra que le rapport particulier documentaire/fiction, réel/imaginaire, politique/poétique, apparaît de façon originale à l'intérieur de chaque film d'Armand Gatti).

Pour cela, le poète défie les lois spatio-temporelles : *La Parole errante* parvient à réunir en un même combat toutes les luttes pour la liberté et la dignité de l'homme, quelle que soit leur distance en termes historiques ou géographiques. Et pour y parvenir il lui faut engager la forme même du texte, tout comme dans *La Parole errante* les mots « en marge » figurent effectivement dans la marge : ce sont, par exemple, les trois colonnes de l'épilogue qui mettent formellement en parallèle les trois lieux de la tragédie humaine que sont le mont Ceceri, la route de Zacapa — où la guerillera guatémaltèque Rogelia Cruz fut violée, torturée et assassinée en 1968 par des militaires de l'organisation d'extrême-droite « la Main blanche » — et le camp de Birkenau, eux-même représentant tous les lieux possibles de la lutte de l'homme contre tout ce qui tend à l'anéantir, ou le réduire, à le faire « plus petit que l'homme ». C'est précisément cette mise en parallèle, cette « interaction » comme le texte s'auto-présente lui-même, reprenant la notion quantique, qui permet de célébrer, en dépit des injures faites à l'homme, ses luttes et résistances :

74. *La Parole errante*, *op. cit.*, p. 21.

75. « Poétique et engagement », *Europe, op. cit.*, p. 43.

Entre le CHAT (Carlo Cafiero : l'observé ? ou bien Léonard de Vinci : l'observateur ?) et l'immensité DES CHATS (robe aux quetzals : arc-en-ciel de la *guerillera* indienne) : l'INTERACTION (« *strada degli ucelli del monte Ceceri* » ou « *carretera de Zaccapa* » ou « *Himmels Weg : Birkenau, Krematorium III* ») ou la route qui mène au ciel.

Face à CAFIERO (le chat face à son immensité et faisant partie d'elle) ou bien face à VINCI (seul auteur possible sur tant de métamorphoses du langage) : l'ARC-EN-CIEL ou l'immensité des chats...⁷⁶

La métaphore de l'arc-en-ciel présente l'interaction comme un moyen subversif et le terme « interaction » rappelle — avec la référence aux chats — les relations quantiques et leurs « mondes parallèles » que l'écriture, en quelque sorte, parvient à figurer.

Les dernières pages de *La Parole errante* présentent un certain nombre d'effets cristallisant la démarche de l'écrivain : les phrases interrogatives et possibilistes qui s'opposent aux exclamations déterministes ; la réaffirmation du camp comme point de départ : c'est dans le camp où il fut déporté que Gatti découvrit le théâtre, à travers la pièce que jouaient trois rabbins et qui ne comportait que les mots : « *ich bin, ich war, ich werde sein* » (je suis, j'étais, je serai) ; l'évocation d'un fait historique précis : l'extermination de six cents enfants « le 26 janvier 1943 dans la baraque n°12 », qui place l'histoire et les luttes qui la composent comme le fondement même de la poésie de Gatti ; l'utilisation du futur (« que nous leur inventons que le monde sera. Ou ne sera pas. ») exprime l'idée des implications profondes de l'écriture — de même, la dernière phrase (« Il était, une fois, un livre... »), pastiche de conte de fées, souligne le caractère fondateur de cette écriture, le fait que le livre ne raconte rien d'autre que l'aventure du langage et que cette aventure ne peut guère se conclure.

Et cette fin nécessairement ouverte présente les prolongements possibles par la poésie — et la physique quantique :

Par toutes les publications réunies, le déterminisme, en armure, sur cheval et avec lance de croisade, insiste :

— Une suite ! Il nous faut une suite ! Une écriture, quelle qu'elle soit, ne peut pas se terminer avec plus d'incertitudes qu'elle n'en avait en commençant !

Et, il y a une suite.

Peut-être est-ce par l'effet tunnel ?

76. *La Parole errante, op. cit.*, p. 1715.

Peut-être est-ce par l'effet de ses simultanés que les physiciens jugeaient diaboliques ?

Peut-être est-ce l'évidence, sur la page, des mondes parallèles, seuls à apporter la réponse que les chats de Schrödinger attendaient ?

Sur toutes les pages en même temps ce sont levés 1 500 000 enfants juifs assassinés. Bousculé ce qu'a été jusque là le parler des matricules ! Le langage, c'est eux. Le livre non encore terminé, habillé de la robe indienne, est écrit. 1 500 000 enfants assassinés sont des paroles de la fin. Du commencement aussi. Et du milieu, pour suivre. Ils sont le lieu de réunion des *sefirôt*, des idéogrammes, des jouets des nuits de l'enfance, des couples, des rencontres, des quantismes, des effets tunnel, des mondes parallèles, des relations, des martyrs du Ceceri et de la *guerillera* indienne, blessés à mort. Leur savoir est infini. Leur savoir, c'est aussi dans le chargement des cendres des six cents enfants (entre huit et quatorze ans) parqués le 26 janvier 1943 dans la baraque n°12, amenés à la chambre à gaz à quatre heures du matin et passés au crématoire dans l'après-midi. En a été confié à une bouteille (plus tard retrouvée dans la Vistule) le plus grand défi littéraire du siècle : « *Dos Vord Hunt tsi bilt er ?* » (Le mot chien aboie-t-il ?). Chacun des mots est le frère de ce défi.

C'est avec des dizaines de noms porteurs d'ailes (finales en -el...), ces dizaines de milliers de mondes anéantis mais vivants de toutes les écritures parallèles, que nous leur inventons que le monde sera. Ou ne sera pas.

Il était, une fois, un livre...⁷⁷

77. *Ibid.*, p. 1729–1730.

Partie II

Une traduction esthétique de l'anarchisme au cinéma, entre visée sociale et expérimentation formelle

L'ŒUVRE cinématographique d'Armand Gatti est assez restreinte en termes de productions — seulement six films réalisés dont deux séries vidéo — comparativement à la profusion de textes poétiques et de pièces de théâtre écrits depuis le milieu des années cinquante et jusqu'à aujourd'hui.

Les rapports de Gatti avec l'institution cinématographique ont toujours été difficiles, et l'ont conduit à se détourner définitivement du cinéma après la réalisation de *Nous étions tous des noms d'arbres* en 1981. Les impératifs économiques, qui réduisent fortement la liberté de l'artiste, et les sommes d'argent considérables que nécessite la réalisation d'un film, en sont évidemment la cause principale. Le manque de soutien du Centre National de la Cinématographie a rendu impossible la réalisation d'un certain nombre de scénarios : pas moins de dix scénarios auxquels le CNC a refusé l'avance sur recettes¹.

Tous les films de fiction ont été tournés à l'étranger, produits également à l'étranger ou fait l'objet de coproductions : *L'Enclos* est une coproduction France/Yougoslavie et a été tourné en Yougoslavie, *El otro Cristobal* a été tourné à Cuba et financé par Cuba, *Le Passage de l'Èbre* est une production allemande tournée en Allemagne et enfin *Nous étions tous des noms d'arbres*, tourné en Irlande, est une coproduction France/Belgique/Irlande.

La plupart des films ont été très peu diffusés, bien que tous les films de cinéma aient reçu plusieurs prix dans divers festivals dont celui de Cannes. À part *L'Enclos* qui a fait l'objet en

1. Rétrospective Armand Gatti au Centre Rabelais de Montpellier, 6 novembre 2009.

2003 d'une édition DVD², les films d'Armand Gatti sont introuvables dans le commerce et ne sont plus diffusés qu'à l'occasion de rares rétrospectives. *El otro Cristobal* est sorti en VHS mais n'a pas été réédité en DVD. La série vidéo *La Première lettre* a été diffusée sur FR3 en 1979³. Les autres films n'ont fait l'objet que d'une diffusion confidentielle.

Gatti a pleinement conscience des ambiguïtés de sa posture face au système, le désapprouvant mais demeurant dépendant de son financement :

Étant donné notre démarche qui est une démarche semi-marginale, un pied dans la marginalité et un pied dans le système, tout dépend de la possibilité de faire qui nous est donnée. On refuse le système, mais on ne peut s'en passer. Ça fait partie des ambiguïtés qu'il faut endosser si on veut avancer. Il y a une démarche un peu boiteuse, mais c'est cette démarche qui est notre vérité. On n'en a pas d'autre. Ou alors on s'arrête, on s'enferme : soit dans la pureté absolue — et on ne fait plus rien ; soit dans le système — et on en fait encore moins avec le sentiment de se rabaisser, de devenir le produit commercial que demande le système⁴.

Si les convictions politiques et artistiques d'Armand Gatti le marginalisent au sein de la profession, ce n'est pas le langage cinématographique en tant que tel qu'il rejette. Gatti affirme en effet : « Parler aujourd'hui de cinéma comme j'ai pu le faire, c'est avoir envie de foutre en l'air tout le système, parce que tout le système est mauvais ! Mais dans tous les langages il y a du vrai, même dans le cinéma quand il est bien fait. ⁵ ».

Le cinéma reste pour lui un langage parmi d'autres⁶, dont il peut finalement se passer, et Gatti privilégiera la littérature comme moyen d'expression moins contraignant et permettant une plus grande autonomie. Il n'en demeure pas moins que les six films d'Armand Gatti présentent chacun une forme originale et particulièrement intéressante, notamment par les interférences entre fiction et documentaire. Ce rapport fiction/documentaire recoupe le rapport Histoire/Utopie, qui est aussi central dans l'ensemble de l'œuvre littéraire d'Armand Gatti.

2. Chez Doriane Films et Clavis Films.

3. Collectif Arcanal, *Armand Gatti, les films 1960–1991*, Paris, Arcanal, p. 36.

4. GATTI Stéphane, SÉONNET Michel, *Gatti, journal illustré d'une écriture*, Paris, Artefact, 1987, p. 144.

5. Entretien réalisé par Isabelle Marinone, dans MARINONE Isabelle, *Anarchisme et Cinéma : Panoramique sur une histoire du 7^e art français virée au noir*, op. cit., entretien en annexe, p. 3.

6. *Ibid.* : « Le cinéma, au fond, ce n'est pas mon affaire. Ce qui m'intéresse, c'est le langage que l'on peut puiser à travers tous les arts. Si faire du cinéma n'est pas possible pour moi, à un moment donné, ce n'est pas grave ! J'utilise d'autres moyens. »

L'œuvre cinématographique d'Armand Gatti se caractérise par l'unité du propos et une certaine diversité de formes et de modes de production. Le premier film, *L'Enclos*, est le plus « classique » du point de vue de la forme, mais il exprime déjà toute la problématique de « l'homme plus grand que l'homme » qui se retrouvera traitée différemment dans tous les films. Avec *El otro Cristobal* et *Le Passage de l'Èbre*, Armand Gatti entreprend un travail plus expérimental sur l'image en particulier. Puis à partir du milieu des années soixante-dix, il se tourne vers la création collective dans le cadre de documentaires (*Le Lion, sa cage et ses ailes* et *La Première lettre*) puis d'une fiction (*Nous étions tous des noms d'arbre*).

Aucun de ces films n'aborde directement l'anarchisme. Les personnages des films de fiction ne sont pas anarchistes (les personnages politisés sont communistes, comme Karl dans *L'Enclos*, ou bien leur combat politique n'est pas associé à une idéologie précise, comme celui de Cristobal), pas plus que le résistant Roger Rouxel à qui Gatti consacre une série vidéo. Pour expliquer le fait qu'il n'ait consacré aucun film aux figures de l'anarchisme comme Buenaventura Durutti, auxquelles il tient pourtant beaucoup, Gatti accuse à nouveau le système : « Non, je n'ai pas fait de film sur lui, mais j'ai écrit trois pièces ! Tu ne peux pas traiter d'un sujet comme cela au cinéma. Avec le système cinématographique que l'on connaît, on aurait déporté le thème, on aurait détourné le sujet !!!⁷ ».

L'absence d'un traitement explicite de l'anarchisme n'empêche pas les films de le convoquer de façon plus subtile, dans leur propos général et dans divers éléments de mise en scène, ce qui rend l'étude des films sous l'angle de « l'esthétique libertaire » d'autant plus intéressante.

Si le sujet des films ne convoque pas directement l'anarchisme, les thèmes récurrents correspondent tout de même à des préoccupations que partagent les libertaires avec d'autres révolutionnaires : en particulier, l'internationalisme et la lutte de classe, comme le soulignent Claire Mathon et Jean-Louis Pays⁸.

L'œuvre filmique d'Armand Gatti est aussi intéressante à étudier en fonction de son œuvre théâtrale. Les scénarios dans lesquels le type de structure propre au théâtre de Gatti se retrouve le plus font partie de ceux qui n'ont pu être réalisés, en particulier celui des *Katangais*, qui fonctionne sur une mise en abîme (les personnages principaux se divisent entre le groupe des

7. *Ibid.*

8. MATHON Claire, PAYS Jean-Louis, « Armand Gatti, la lutte des classes au cinéma », *La revue du cinéma, Image et son*, n°239, mai 1970, p. 87.

comédiens qui vont interpréter les Katangais, et le groupe image qui correspond à une petite équipe de cinéma), des dialogues très littéraires et une situation très théâtralisée. Le style théâtral de Gatti se ressent beaucoup moins dans les scénarios des films réalisés, axés davantage sur le traitement de l'image que sur les dialogues. La réalisation de *L'Enclos* a permis à Armand Gatti d'aborder la question des camps d'une façon plus réaliste, très différente de sa démarche littéraire et théâtrale. *Le Passage de l'Èbre* et *La Première lettre* sont les deux films dans lesquels le traitement du temps et de l'espace est le plus proche de celui du théâtre des possibles.

Si l'influence de l'écriture théâtrale d'Armand Gatti sur son écriture filmique se manifeste en particulier dans ces deux films, les expériences collectives au cinéma ont quant à elles influé sur les expériences théâtrales ultérieures. Les films s'inscrivent dans l'exploration de différentes formes de langage : les enjeux — l'opposition aux déterminismes, « l'homme plus grand que l'homme », . . . — demeurent les mêmes, mais s'expriment par des moyens spécifiques.

II.1 *L'Enclos* : une célébration de « l'homme plus grand que l'homme »

C'est en 1961 qu'Armand Gatti réalise son premier film, *L'Enclos*. Il a déjà écrit un certain nombre de poèmes et de pièces de théâtre, mais la mise en scène théâtrale viendra plus tard. Le scénario de *L'Enclos* a pour sujet l'expérience fondatrice de toute son écriture, celle du camp de concentration, à partir de laquelle l'écriture est envisagée dans sa capacité, ou non, à témoigner et « dépasser » l'horreur de la déportation⁹.

Armand Gatti raconte ainsi la genèse du film :

L'idée première du film est née d'une expérience du camp. J'avais connu là-bas deux hommes qui vivaient dans une fraternité profonde, phénomène rare dans cet univers où tout était mis en œuvre pour briser les solidarités humaines et faire de chaque déporté l'ennemi de l'autre. L'un était italien, le second espagnol. Un jour, ils se sont battus. L'Espagnol avait fait une plaisanterie sur Mussolini. L'Italien avait répondu par une plaisanterie sur Franco. Et l'un défendant Mussolini, l'autre Franco, ils se sont tapés dessus. L'histoire m'avait beaucoup frappé. Voilà deux combattants antifascistes, enfermés ensemble dans le camp de concentration et qui, par l'effet de la fibre nationaliste, se mettaient à représenter les fascismes respectifs qui les avaient envoyés là.

J'ai écrit une première version de *L'Enclos* — cinématographique — à partir de cette histoire. Et je me suis aperçu en route que même si elle était vraie, cette version mettant en présence un Italien et un Espagnol ne rendait pas compte de la réalité des camps.

J'avais fait à cette époque une autre expérience : la découverte des Juifs dans le camp. Elle avait été fondamentale au point que non content de me prendre pour Juif moi-même, je suis devenu Le Juif. Avec le monde de la judéité, je découvrais un peuple qui s'était inventé un langage pour parler avec Dieu. Il y avait un langage pour la terre, un langage pour les éléments et soudain celui-là qui montait à la verticale vers le ciel... Le Juif devenait indispensable dans le film.

Face au Juif, qui pouvais-je mettre ? Par l'évidence de l'équilibre, fatalement un

9. Cf. le bonus à l'édition DVD de *L'Enclos*, interview d'Armand Gatti extraite du film *Un poème, cinq films* de Stéphane Gatti, Doriane films, 2003.

Allemand. Pas un chef de camp ou un SS, opposition qui ne présentait aucun intérêt, mais un politique, un vétéran du camp. C'est ainsi que son père David et Karl.

Mon histoire n'a pas soulevé l'enthousiasme. Un scénario sur les camps de concentration présentant comme l'un des héros un communiste allemand, c'était tout bonnement impensable. Mais finalement le film s'est fait.¹⁰

L'Enclos est donc une fiction construite à partir de faits réels et vécus par le cinéaste. C'est en fait le premier film de fiction français sur les camps de concentration. Il s'inscrit pleinement — de même que les textes littéraires de Gatti évoquant la déportation — dans la grande problématique autour de la possibilité de représenter l'expérience concentrationnaire par l'art et éventuellement par le recours à la fiction.

La question, posée par Théodor Adorno¹¹, de savoir si l'on peut — et comment l'on peut — continuer à écrire de la poésie après Auschwitz, est présente dans la réflexion d'Armand Gatti sur le langage. Toute son œuvre sera traversée par la mémoire du camp et la nécessité d'écrire pour l'exorciser, et continuer à résister. À partir de là, naît l'« utopie d'un langage¹² » qui porte le combat de l'homme, et la recherche d'une écriture pour « changer le passé ».

Gatti ne bannit pas la fiction pour évoquer les camps ; au contraire, elle se révèle essentielle

10. KRAVETZ Marc, *L'aventure de la parole errante*, Lagrasse, Toulouse, Verdier — L'Éther Vague, 1987, p. 70–71.

11. Pour rendre justice à la complexité de la pensée d'Adorno, il me semble important de confronter les différents textes où cette question a été évoquée. Le philosophe pose d'abord la question en ces termes : « La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. L'esprit critique n'est pas en mesure de tenir tête à la réification absolue, laquelle présupposait, comme l'un de ses éléments, le progrès de l'esprit qu'elle s'apprête aujourd'hui à faire disparaître, tant qu'il s'enferme dans une contemplation qui se suffit à elle-même. » (ADORNO Théodor, *Prismes : critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986, p. 26). Après la polémique suscitée par ce texte, Adorno revient sur la question : « C'est mal comprendre la philosophie, à cause de sa proximité croissante avec les tendances scientifiques toutes-puissantes, que de mettre une telle proposition sur la table et de dire : « Il a écrit qu'après Auschwitz on ne pouvait plus écrire de poèmes. De deux choses l'une : ou bien on ne peut vraiment plus écrire de poèmes et celui qui en écrit est un misérable ou un sans-cœur ; ou bien il a tort et il a dit quelque chose qu'on ne devrait pas dire. » Bon, je dirai que la réflexion philosophique est à mi-chemin ou consiste, en terme kantien, dans la vibration entre ces deux possibilités qui, sinon, s'opposent platement. Je suis prêt à concéder que, tout comme j'ai dit que, après Auschwitz, on ne pouvait plus écrire de poèmes — formule par laquelle je voulais indiquer que la culture ressuscitée me semblait creuse —, on doit dire par ailleurs qu'il faut écrire des poèmes, au sens où Hegel explique, dans *l'Esthétique*, que, aussi longtemps qu'il existe une conscience de la souffrance parmi les hommes, il doit aussi exister de l'art comme forme objective de cette conscience. Dieu sait que je n'ai pas prétendu en finir avec cette antinomie et ne peux pas le prétendre pour la simple raison que mes propres impulsions dans cette antinomie me portent plutôt du côté de l'art qu'on me reproche à tort de vouloir réprimer. » (ADORNO Théodor, *Métaphysique : concept et problèmes*, Paris, Payot, 2006, p. 165).

12. Bonus du DVD de *L'Enclos*, *op. cit.*

dans le cas de *L'Enclos*, où elle permet de produire un discours sur la condition de l'homme, au-delà de sa dimension forte de témoignage. Ce qui ne l'empêche pas de sentir la gravité des enjeux éthiques particulièrement sensibles dans la fiction, et de désapprouver un film comme *La Vie est belle* de Roberto Benigni¹³, qui transmet une image fautive et banalisée des camps, et utilise de façon indécente la déportation comme cadre d'une « bouffonnerie sentimentale¹⁴ ».

Jean Douchet souligne le caractère à la fois « allégorique » et très réaliste de *L'Enclos* :

Ce qui est intéressant dans *L'Enclos*, c'est que, pour la première fois, le camp de concentration est pris comme un objet de réflexion sur le monde. L'aspect allégorique l'emporte sur l'aspect réaliste, et paradoxalement, ce film se trouve être plus réaliste sur le détail de la vie dans les camps que les précédents films qui n'en montraient que le côté apocalyptique.¹⁵

Et en effet le récit de *L'Enclos* permet cette dialectique entre allégorie et réalisme. Comme dans une tragédie classique¹⁶ se retrouvent les trois unités de lieu (le camp), de temps (le récit se déroule essentiellement sur une nuit) et d'action (tout tourne autour de l'enclos, où sont enfermés les deux hommes à qui l'ont voulu faire croire que la mort de l'un sauverait la vie de l'autre, et sur l'action de solidarité qui s'organise pour secourir Karl, le communiste allemand). Ce resserrement du récit à tous les niveaux valorise cette dimension allégorique, qui produit un discours sur l'homme et sa capacité à résister. Armand Gatti pointe d'ailleurs les limites de l'usage d'« images d'horreur » dans la plupart des films témoignant sur les camps, d'une part parce que l'on s'habitue aux images les plus atroces, d'autre part parce cela ne permet pas la distance nécessaire à un discours sur l'homme, et ce qu'il en advient dans les camps. Aussi affirmera-t-il :

13. Cf. PERRAUD Antoine, « Le poète surchauffé », entretien avec Armand Gatti, *Télérama* n°2822, février 2004, p. 58–59.

14. J'emprunte l'expression à Michel Henochsberg, qui fait le même type de reproches au film de Benigni : « Voir, à propos du film de Roberto Benigni, *La Vie est belle*, les critiques de la revue *Les Temps modernes* dirigée par Claude Lanzmann — n°608 (mars–avril–mai 2000). Dans son article, Michel Henochsberg analyse le film de Benigni comme une « bouffonnerie sentimentale » aux conséquences graves, à savoir qu'il provoque une banalisation de la shoah qui conduit à l'« amnésie » collective. La judéité du héros du film et la représentation des camps de concentration ne sont pas crédibles et ne servent pas l'Histoire ; Benigni abuse au contraire du statut de conte affirmé dans son film — en d'autres termes de la fiction — pour servir exclusivement son projet cinématographique de metteur en scène et d'acteur : faire rire et pleurer sur fond de shoah. » (BORNAND Marie, *Témoignage et fiction : Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945–2000)*, Droz, 2004, p. 65.)

15. DOUCHET Jean, « Théâtre en rond », *Cahiers du cinéma* n°127, janvier 1962, p. 61.

16. BORY Jean-Louis, *Arts* n°861, novembre 1961, cité dans Collectif Arcanal, *Armand Gatti, les films 1960 1991, op. cit.* p. 90.

Surtout en ce qui concerne le cinéma, on peut distinguer deux manières d'aborder l'expérience concentrationnaire. Certains se sont attachés au phénomène, de l'extérieur. Ce qui donne des images d'horreur, des images bilan avec les morts entassés et une vision hideuse de la chose. J'ai voulu réagir contre cette vision. D'abord parce que l'horreur est en définitive très digestible ; on la voit une fois, deux fois, trois fois, puis elle fait partie d'une imagerie et on vit avec. Mais il n'apparaît pas dans cette vision de l'univers concentrationnaire, ce qui pour moi est très important : l'avènement d'un certain type d'homme.¹⁷

La singularité de la démarche d'Armand Gatti est frappante par rapport aux autres films importants qui se sont confrontés au problème de la représentation du génocide nazi. *Nuit et Brouillard*, réalisé par Alain Resnais cinq ans avant *L'Enclos*, et *Shoah*, réalisé par Claude Lanzmann vingt-quatre ans plus tard, constituent des œuvres essentielles dans le champ du documentaire. Les deux films engagent une réflexion sur le caractère irreprésentable du génocide. Le premier le fait par la confrontation entre les images (elles-mêmes divisées entre images d'archives et images filmées par Resnais qui se confrontent), le commentaire de la voix off (écrit par Jean Cayrol et récité par Michel Bouquet) et la musique, décalée par rapport aux images et au commentaire. François Niney analyse cette forme trouvée par Alain Resnais dans son rapport au « possible » :

[...] inventant contre le montage illustratif et linéaire, un montage proliférant, opérant des rapprochements jusque là ignorés ou creusant l'écart entre les images qu'il assemble, et creusant dans les images l'espace du temps pourrait-on dire, arrachant le spectateur à l'immédiateté du vu, à l'évidence de l'image, pour restaurer l'épaisseur d'un vécu, les méandres d'une histoire, toujours fragmentaire, inachevée, qui ne connaît pas de mot de la fin mais persiste à chercher un sens. Derrière le sacrifice aberrant et obstiné des vies volées, perce la nostalgie des mondes possibles que le monde réel a fait voler en éclats, et derrière la nostalgie la persévérance de nouveaux possibles¹⁸.

On retrouve dans ce rapport aux possibles un lien évident avec la pensée de Gatti. Pourtant, la notion de « possible » est surtout thématifiée dans *L'Enclos*, et agira de façon plus évidente sur la forme même de films comme *La Première lettre* ou *Le Passage de l'Èbre*. Il semble

17. Armand Gatti, cité dans MATHON Claire, PAYS Jean-Louis, « Armand Gatti, la lutte des classes au cinéma », *La revue du cinéma, image et son*, n°239, Mai 1970, p. 88.

18. NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002, p. 99-100.

que le sujet de *L'Enclos* ait dicté à la mise en scène de Gatti, dans son cadre fictionnel, une certaine sobriété, un certain refus de l'expérimentation formelle qui eût été indécente dans un tel contexte. La force du film paraît en tout cas émaner de cette façon qu'il a de suivre chronologiquement les évènements, de rester au plus près des personnages principaux — l'aspect allégorique n'intervenant pas à côté de la description « réaliste » des événements mais en même temps qu'elle, et à travers elle.

Shoah quant à lui écarte toute reconstitution pour se concentrer sur les lieux au présent et le récit de témoins survivants. Il évoque l'horreur sans la représenter. Son propos se situe plutôt, comme le souligne François Niney, du côté de l'analyse du système nazi et de l'extermination dans leur rationalité¹⁹, tandis que le film de Resnais interroge surtout notre rapport à la mémoire.

Le propos d'Armand Gatti est différent. Marc Kravetz relate ainsi une discussion qui suivit la projection du film au festival de Moscou en 1961 :

« Pourquoi avez-vous traité en cinq minutes au début toute la violence du fascisme, toute la réalité du camp et qu'ensuite vous faites tout le film sur la solidarité entre détenus ? Pourquoi pour être réaliste, n'avez-vous pas inversé ; 1h40 de pénible vie concentrationnaire et cinq minutes pour dire l'espoir, la lutte, à la fin ? ». Réponse de Gatti : « Ce qui fait l'homme plus petit que l'homme ne m'intéresse pas. Je m'intéresse à ce qui fait l'homme plus grand que l'homme. Cinq minutes à montrer comme on est dégradé, c'est un coup de chapeau à la réalité, mais il ne faut pas en faire plus. Quant au reste à montrer, derrière l'effondrement des valeurs humaines, le chant de l'engoulement dans la nuit, la résistance me paraît correspondre à une toute autre réalité. Beaucoup plus importante. La mesurer en mètres de pellicules, pourquoi ? »²⁰

L'Enclos apparaît comme une tentative de mettre en scène cette idée de « l'homme plus grand que l'homme », qui fonde l'éthique et l'esthétique d'Armand Gatti. Ce qui fait que son cinéma ne va jamais s'en tenir à un réalisme documentaire qui consisterait uniquement à témoigner de l'horreur et des injustices. L'art doit intervenir contre la résignation, et pour relayer l'homme en lutte ; la réplique de Karl, le communiste allemand, à David : « Ici, ce n'est pas l'homme qui compte, c'est sa lutte », résume le propos du film. L'ensemble de ses choix esthétiques est dicté par cette volonté de montrer la subsistance possible de la solidarité et de la capacité de révolte

19. NINEY François, *Op. cit.*, p. 280.

20. Kravetz Marc, « Sur le chemin de la parole errante », *Europe*, n°877, *op. cit.*, p. 14-15.

dans les circonstances les plus inhumaines. Il s'agit d'un problème éthique : ne pas rabaisser l'homme de nouveau en ne le représentant qu'humilié.

Pour autant, l'histoire de Karl et David n'élude pas la réalité dramatique de la vie concentrationnaire : elle souligne, au contraire, par opposition, le processus de déshumanisation quotidien. Et le scénario convoque un certain nombre de faits qui correspondent à cette réalité quotidienne des camps : il y a la prostituée Anna Capek, « putain de campagne » droguée à la morphine ; le « Revier », l'hôpital qui est un lieu-clef pour l'opération (l'échange entre le corps de Karl et celui du tchèque Svoboda mort) ; l'orchestre, etc. Tous ces éléments correspondent à des réalités vécues par Gatti et situent l'intrigue principale à l'intérieur d'un cadre très « documentaire ». Ils décrivent aussi un mode de fonctionnement, dans lequel on retrouve « poussés au paroxysme, toutes les données et les tares de l'univers qui les a engendrées, celui du capitalisme d'État²¹ ». L'analyse du système concentrationnaire n'est donc pas absente de ce film, mais elle se double de l'expression d'une vision libertaire de l'homme, qui compte sur sa capacité à ne pas se soumettre et sur les valeurs de la fraternité et de l'entraide. *L'Enclos* parvient ainsi à éviter les deux principaux écueils : rester enfermé dans une image purement descriptive — alors que l'horreur des camps n'est pas directement représentable, ou banaliser l'expérience en la traitant comme n'importe quel sujet de film, que ce soit du côté du film hollywoodien comme *La liste de Schindler* de Steven Spielberg, ou du conte comme *La vie est belle* de Roberto Benigni.

Avec ses trois unités de temps, de lieu et d'action et l'importance accordée aux dialogues, le film présente un aspect un peu théâtral, bien qu'en même temps la mise en scène soit fondée sur des éléments très cinématographiques tels que les gros plans et le positionnement des corps dans le cadre.

Olivier Neveux s'est intéressé à la présence de la théâtralité dans le cinéma de Gatti, et à la présence du cinéma dans son œuvre théâtrale. Cela participe de cette « traversée des langages » propre au travail du poète, qui tend à multiplier les écritures les unes par les autres, à les décroiser pour faire surgir leurs possibilités :

Non pas isoler les langages mais les traverser, soupçonner que la « dérive » dans ces formes d'expression, est à même de faire surgir la vérité qui nous fait défaut, et qui fait défaut à chacune d'elles, isolée. L'écriture chez Gatti refuse de s'abriter dans

21. MATHON Claire, PAYS Jean-Louis, « Armand Gatti, la lutte des classes au cinéma », *op. cit.*, p. 88.

la solitude des expressions célibataires — celles autonomes, fières de leur suffisance, enclavées dans l'unicité de leur « Dire ». ²²

Cette démarche de Gatti procède bien sûr de son refus de se soumettre à la dictature de la « réalité ». Explorer les langages, c'est chercher d'autres possibles, dans une recherche libertaire au sens le plus profond.

Dans *L'Enclos*, la double confrontation du réalisme et de l'allégorie, du théâtral et du cinématographique, intervient comme un moyen de confronter l'Histoire et l'Utopie — confrontation que Gatti présente comme la recherche fondamentale de toute son écriture ²³.

Cette dialectique est particulièrement sensible dans l'ensemble des scènes se situant à l'intérieur de l'enclos, et donnant à voir l'évolution des rapports entre Karl et David. Ces scènes alternent avec celles qui montrent la préparation et l'exécution de l'opération visant à sauver Karl. Ce montage alterné permet de mettre en parallèle l'action collective de solidarité et le sentiment de fraternité qui se noue peu à peu entre les deux hommes, les deux éléments essentiels du scénario à travers lesquels se manifeste la dimension de « l'homme plus grand que l'homme ».

Ces scènes à l'intérieur de l'enclos sont celles où la disposition théâtrale est la plus forte (huis-clos, évolution des corps dans l'espace, dramatisation par les dialogues, [...]), et se situent en même temps très loin du théâtre filmé. La composition très travaillée des images, le rapport champ/hors-champ et le jeu d'acteur y ont une importance cruciale.

Dès la première scène de confrontation entre Karl et David (voir l'illustration II.1 page 50), le découpage exprime l'incompréhension entre les personnages, Karl ignorant le marché proposé par les S.S. à David. Le premier plan est filmé en plongée et en plan d'ensemble : David est jeté dans l'enclos, où Karl est étendu endormi sur le côté gauche. Le cadre est incliné, le mur de gauche formant une ligne qui le traverse en diagonale et qui écrase l'image. Ce plan ne donne

22. NEVEUX Olivier, « L'ombre portée d'Auguste : du cinéma dans l'œuvre théâtrale de Gatti », *Théâtre au cinéma*, hors-série n°4, Bobigny 2007, p. 26.

23. SÉONNET Michel, GATTI Stéphane, *Gatti, journal illustré d'une écriture*, Paris, Artefact, 1987 : « Si œuvre il y a eu, c'est dans le fait que j'ai toujours essayé non seulement de mettre face à face, mais quelquefois aussi de marier — mariage difficile, impossible — ce que l'utopie semblait m'indiquer à un moment donné et ce que l'histoire m'apportait. Le résultat, le langage, c'était la rencontre des deux. Ma recherche, c'est un langage qui soit un peu la confluence. L'histoire enseigne à l'utopie, mais l'utopie répond à l'histoire par un plan plus vaste, un projet plus développé. Elle ne s'adresse pas à une construction de l'esprit. Du point de vue du mot, toute ma recherche a été d'un côté l'histoire, de l'autre, l'utopie. C'est comme ça que le langage pouvait avancer. »

à voir qu'une partie du lieu (qu'on ne verra jamais dans son ensemble, ce qui contribue à en exprimer la dimension allégorique), et le cadrage en plongée rend plus sensible l'enfermement des corps dans un espace clôt. David est poussé violemment à l'intérieur de l'enclos, il se relève maladroitement et s'éloigne lentement de Karl : les deux corps se retrouvent à l'opposé l'un de l'autre, aux deux extrémités du cadre, suivant la diagonale. C'est par la force de la composition visuelle que dans des plans tels que celui-ci la question des rapports humains est posée. Dans le film, toute la réflexion — d'ordre général — sur la condition de l'homme est incarnée par la présence physique des acteurs et par le rapport de la caméra à l'espace.

Puis une série de plans alterne sur Karl et David. Karl est filmé en plan moyen. Il s'est redressé et on peut lire la pancarte des traîtres à la patrie qui lui est accrochée autour du cou. Il s'adresse en allemand à David qui ne répond pas. La caméra opère un travelling avant pour suivre David qui recule effrayé. Le montage exprime la profonde incompréhension des personnages, méfiants l'un envers l'autre. La caméra revient ensuite sur Karl et effectue un mouvement de panoramique-travelling pour le suivre tandis qu'il se dirige vers David. Il continue de l'interpeller en allemand jusqu'à ce que David lui réponde (hors-champ) : « Je suis français ». L'utilisation du hors-champ, fréquente dans les scènes qui se déroulent à l'intérieur de l'enclos, mais qui se raréfie à mesure que la solidarité s'instaure, souligne la profonde solitude des personnages.

Les dialogues autour de la problématique des langues et de la communicabilité expriment tout de suite le conflit possible entre l'allemand et le juif français, alors que le film célèbre justement une forme de langage internationaliste de la révolte et de la solidarité, le choix de confronter un communiste allemand à un juif français prenant ici toute sa force. La présence de sons très matérialisés (bruit de la pancarte jetée par Karl, bruit de ses pas, etc.) contribue au réalisme de la scène et à la sensation du corps comme matière, en lutte avec son environnement.

À la fin du plan, le personnage de David apparaît dans le cadre, au premier plan, et la caméra s'immobilise. Cette apparition progressive de David dans la continuité du mouvement panoramique exprime la violence du face-à-face. La grande profondeur de champ et la division du plan en deux parties (Karl à gauche devant le mur, David à droite devant les barbelés) souligne la distance physique et mentale entre les deux hommes. La scène se termine sur cette image à la composition très travaillée, et dont l'émotion émane en grande partie du rapport des corps à l'espace.



Illustration II.1 : *L'Enclos* : la première de confrontation.

Dans la seconde scène se déroulant dans le même espace, ces éléments stylistiques s'affirment encore davantage. Le premier plan reprend le type de cadrage de celui qui clôt la scène décrite précédemment : le plan est coupé en deux par l'angle du mur, un personnage est placé au premier plan et de dos mais cette fois à gauche (David), et l'autre au fond sur la droite. Cette inversion des positions produit le sentiment d'un rapport dynamique et évolutif entre les personnages.

Cette fois, le premier plan est flou, ce qui place le spectateur davantage dans le point de vue de Karl, dont on suit chaque mouvement alors que David demeure immobile. Ici se manifeste la différence de statut des personnages, Karl étant un prisonnier communiste enfermé depuis onze ans, n'ayant aucune illusion mais des convictions qui le fortifient, alors que David ne doit sa déportation qu'à sa judéité et ne semble pas encore suffisamment lucide sur le fonctionnement du camp pour ne pas tomber dans le piège nazi. Cette opposition des personnages est figurée par leur évolution dans l'espace et par le travail de montage.

La caméra opère un léger mouvement panoramique vers la gauche tandis que Karl se lève, se déplace vers le centre de l'image. Le mouvement de caméra permet de maintenir le positionnement des corps d'un bout à l'autre du cadre, tandis que la scission du plan en deux espaces passe maintenant par la lumière (partie de gauche éclairée, partie de droite dans l'ombre). Vers le milieu, l'ombre de Karl s'interpose. Karl sort une cigarette de sa poche qu'il porte à ses lèvres, lève les yeux et aperçoit les inscriptions sur le mur où apparaît son ombre, puis se tourne vers David et retire sa cigarette avant de s'approcher du mur. Cette ombre de Karl réfléchi par le mur de l'enclos figure le monstre concentrationnaire et la façon dont il tente de faire des ennemis de ces deux hommes. C'est ce type de figure esthétique qui parvient, au-delà du réalisme de la mise en scène (qui passe là encore beaucoup par l'utilisation de la bande son : bruits de chiens et de chevaux au loin, gros plans sonores des bruits de pas de Karl, ...), à produire un discours plus allégorique, sur les rapports humains.

Un raccord dans le mouvement fait ensuite passer à un plan rapproché sur Karl lisant l'inscription, par le biais d'abord de l'ombre, Karl pénétrant peu après dans le champ. La distance entre les personnages symbolisée par l'ombre est encore une fois associée par les dialogues à la question de l'origine et de la langue (« Ah, un catholique. Ça doit être un polonais ! », « Tiens, un de tes coreligionnaires. Tu sais lire l'hébreu ? »). Au moment où Karl aperçoit l'inscription en hébreu, la caméra opère un rapide mouvement panoramique pour

la filmer, précédant Karl qui s'en rapproche juste après : la caméra semble désigner dans cette inscription en hébreu le point sensible entre Karl et David, qui correspond à l'anecdote relatée par Gatti au sujet de ces antifascistes déportés, mus tout à coup par un vieux fond de nationalisme et s'affrontant.

Après avoir lu l'inscription, Karl se tourne vers David et s'adresse à lui, révélant sa suspicion (« Tous les juifs de ton convoi sont morts ! Tu n'es pas plus juif que moi. »). Il est alors filmé en plan rapproché. Son yeux fixés vers David et l'absence de clignement des paupières leur donnent un air exorbité et dur, un peu effrayant. David répond hors-champ (« Dommage que la gestapo pense pas comme vous. »). À la diction très scandée de Karl, renforcée par l'accent allemand, à sa voix projetée passant de l'ironie à la colère, s'oppose le ton monocorde de David, parfois dur mais beaucoup moins dynamique. La mise en scène valorise surtout la force de caractère de Karl et sa capacité de lutte qui se manifeste dans son jeu aussi bien par la gestuelle que par la diction : il apparaît plus souvent dans le cadre, s'exprime davantage tandis qu'un certain nombre des rares paroles de David sont dites hors-champ ou le personnage filmé de dos.

L'opposition des postures est aussi évidente, David apparaissant souvent immobile et voûté, comme prostré, alors que le personnage de Karl est beaucoup plus mobile. Lorsqu'il est filmé en plan moyen s'adressant à David, le geste qu'il a de se masser le bras et les mouvements de tête qui ponctuent son discours donnent le sentiment de quelqu'un qui conserve une conscience et une maîtrise de son corps. À l'inverse, le geste de David qui tient ses mains jointes devant lui comme un enfant apeuré, lorsqu'il s'éloigne de Karl et apparaît enfin face à la caméra, exprime la plus grande vulnérabilité du personnage. Or cette caractérisation forte des personnages tend à la fois à rendre plus sensible l'expérience du camp, et à servir le propos du cinéaste, sa vision de « l'homme plus grand que l'homme » qu'on atteint par la révolte. Toute l'esthétique du film se construit en fonction de ces deux objectifs.

Dans la seconde partie de cette scène, à partir du moment où Karl retourne s'allonger, le spectateur est placé davantage dans le point de vue de David (voir l'illustration II.2 pages 55 et 56). C'est le moment de transition où il comprend que Karl n'est pas au courant du « marché » des S.S. Il y a d'abord le plan rapproché sur David regardant Karl : on perçoit par le changement d'expression de son visage que la peur l'assaille. Puis on voit l'objet de son regard, mais d'un autre point de vue que le sien, ce qui permet de continuer à percevoir sa réaction. Au premier

plan, la main de Karl qui saisit une pierre taillée en pointe. On ne voit d'abord pas son visage, puis un pano-travelling le fait entrer dans le champ ; on aperçoit alors les jambes de David qui recule en trébuchant. En se focalisant sur les mains et les jambes des personnages, ce plan met en scène les manifestations les plus physiques de la peur (pour David), ou de la nervosité (pour Karl).

Puis on passe par un raccord dans le mouvement à un plan rapproché sur le visage de David qui s'adosse contre le mur. Dans le plan qui suit, on retrouve un point de vue extérieur sur les deux personnages « armés », David s'étant saisi à son tour d'une pierre, et la disposition récurrente, la ligne passant par les corps formant une diagonale. Le cadre reste fixe un certain temps laissant les personnages évoluer à l'intérieur. Karl avance jusqu'à la hauteur de David, les deux personnages se tiennent l'un à côté de l'autre quelques secondes puis Karl reprend sa marche et la caméra opère un léger travelling avant pour cadrer Karl en plan rapproché taille. C'est le moment où le rapport entre les personnages commence à se modifier, et le fait de le filmer en un seul plan qui réunit David et Karl dans le cadre permet d'en rendre compte à travers l'évolution des corps. C'est en effet essentiellement par le rapport des corps au cadre que transparait la différence d'attitude entre les deux hommes : Karl se tient debout face à la caméra, droit et donnant l'impression d'investir complètement son corps (avec ce geste d'essuyer sa chemise), alors que David resté en arrière se trouve dans une position d'attente et d'indécision (il suit du regard chacun des gestes de Karl, demeure les bras ballants, le buste légèrement en avant, jusqu'à ce qu'il lève vers Karl sa main droite qui porte toujours la pierre, au moment où il l'interroge (« Mais, l'officier S.S. ne vous a rien dit ? »), dans un geste qui redouble cette interrogation, et demeure quelques secondes en suspension. La réponse négative de Karl suscite un nouvel élan de suspicion de la part de David : la courte altercation est montée en deux plans rapprochés sur chacun des deux visages, comportant chacun l'intervention hors-champ de l'autre personnage, et divisés en deux horizontalement (le visage de David remplit la gauche de l'image, la partie droite ne donnant à voir qu'une partie du mur ; le plan sur Karl est construit symétriquement). Ce traitement symétrique des deux plans met en scène à la fois l'opposition et le sentiment de fraternité — d'être du même « camp » — qui s'instaure. La scène s'achève sur le point de vue de David, que l'on voit reculer lentement jusqu'au mur, s'asseoir et reposer doucement la pierre qu'il tenait toujours dans sa main. Le jeu des points de vue dans

ces deux premières scènes de l'enclos met donc l'accent à la fois sur la « posture » de Karl, et sur l'évolution de David en fonction de celle-ci.

Ce sont souvent des éléments littéraires, associés le plus souvent à une voix off anonyme, qui apportent une dimension poétique au récit. Ils portent une double fonction d'universalisation du propos (qui prend de la distance par rapport à l'immédiateté des images) et d'instauration d'un point de vue à travers le style littéraire d'Armand Gatti.

Dans la troisième scène qui se déroule à l'intérieur de l'enclos, l'écriture intervient d'abord par l'apparition d'un sous-titre qui résume au lieu de le traduire le monologue de Karl en allemand : « [...] Et Karl évoque les victuailles d'un énorme festin... ». Le film s'écarte tout à coup de l'aspect concret de la scène pour revenir à l'essentiel, à l'idée de festin. La phrase écrite exprime la force d'évocation des mots mieux que ces mots eux-mêmes, et généralise le propos.

À la fin de cette scène, on passe à des vues d'ensemble sur le camp, tandis que la voix off récite un texte poétique. La tragédie du camp, après l'avoir été par les corps et le cadre, est maintenant exprimée par des métaphores et différents types d'images littéraires, comme la personnification : « Les souvenirs sont des sentinelles postées de l'autre côté des barbelés ; il faut les maintenir à distance, ne point les reconnaître ».

Ce qu'exprime aussi le texte et qui est propre à la vision d'Armand Gatti, c'est la façon dont la tragédie se répercute dans le temps et dans l'espace, s'intègre à un combat de tous les temps : « Multitude, multitude, les deux instituteurs d'Oranienbourg attachés à une niche par un collier de fer et aboyant durant trois jours la disparition de l'homme sur terre. Multitude que les cinquante détenus fusillés toutes les heures à Mauthausen le jour du cinquantième anniversaire de Hitler. 1940–1944, quatre années et pourtant un siècle ».

La confrontation de l'écriture poétique d'Armand Gatti et de son écriture cinématographique permet de multiplier l'une par l'autre, en conservant les spécificités propres à chacune, car si le film laisse pénétrer cette dimension littéraire il témoigne d'une grande sensibilité du poète aux moyens d'expression cinématographiques.

L'Enclos constitue un exemple d'écriture filmique confrontant l'Histoire et l'Utopie : il témoigne et, en même temps, exprime sa vision de « l'homme plus grand que l'homme », révolté et jamais résigné, caractéristique de l'anarchisme de Gatti.

Dans les scènes étudiées, on voit que tous les éléments de mise en scène (cadrage, montage,





Illustration II.2 : *L'Enclos* : le passage au point de vue de David.

jeu d'acteur, etc.) ont pour fonction à la fois de faire ressentir l'horreur du camp, de la rendre palpable par la matérialité (des corps, des sons, ...), et de construire un propos sur l'homme et sa lutte à travers l'évolution de la relation entre Karl et David, et grâce aux possibilités du cadrage et du montage. L'éthique du film nécessite ces choix esthétiques : le réalisme pour témoigner de la catastrophe, mais pas la soumission au réel, c'est-à-dire l'importance toujours accordée aux possibilités de l'homme.

Proudhon, l'un des premiers théoriciens de l'anarchisme historique, a consacré en 1865 un ouvrage à la question de l'art et de sa fonction sociale, intitulé *Du principe de l'art et de sa destination sociale*²⁴. Il y affirme la nécessité d'une rupture avec l'art bourgeois ainsi que celle d'une autonomie des artistes vis-à-vis du gouvernement, afin de créer plus librement.

Sa critique de l'art pour l'art et sa défense d'un « art critique », dans lequel la beauté doit devenir « significative²⁵ » et non plus gratuite, entrent en résonance avec la conception gattienne d'un art au service de cet homme plus grand que l'homme. Gatti affirme en effet :

Nous ne pouvons pas admettre un art qui ne soit qu'esthétique, pour nous c'est une capitulation, nous ne pouvons pas non plus admettre un art qui soit social dans l'idée sans que ce soit traduit dans sa forme et dans sa vie de la même façon, d'une façon libératrice.²⁶

Ce refus d'une esthétique gratuite, c'est en substance ce qu'exprime Proudhon en écrivant que « lorsque les convictions sont mortes, l'art est mort et que pour le ranimer, il faut se refaire homme²⁷ ». Mais Gatti ne se place pas du tout dans l'idée d'une suprématie du fond sur la forme, comme tend à le faire Proudhon. La forme doit être elle-même révolutionnaire afin que l'élan libertaire s'y réalise concrètement. Il se rapproche en cela des idées de Lacaze-Duthiers, autre théoricien anarchiste de la première moitié du XX^e siècle et auteur d'un traité d'esthétique libertaire dans lequel il s'applique à réconcilier la forme et le fond :

L'art pour l'art ne parvient pas à découvrir la beauté de la forme ; l'art social ne parvient pas à découvrir l'harmonie de la pensée. Là n'est pas l'art. En disant que l'art a une mission, on ne supprime pas la forme de l'art, on l'exige ; on n'en fait

24. PROUDHON Pierre-Joseph, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Dijon, Les presses du réel, 2002.

25. *Ibid.*, p. 158.

26. GATTI Stéphane, SÉONNET Michel, *Gatti, journal illustré d'une écriture*, Artefact, 1987, p. 22.

27. PROUDHON Pierre-Joseph, *op.cit.*, p. 217.

pas le défenseur d'idées quelconques : on retrouve simplement sa pensée déformée par les étiquettes, les écoles et les médiocres.²⁸

Et c'est en ce sens qu'on peut sans doute parler d'esthétique libertaire dans l'œuvre filmique d'Armand Gatti : l'aspect politique ne s'y réduit jamais à un discours militant, mais passe davantage par l'instauration d'un rapport nouveau au réel et à la fiction, aux personnages ou aux participants dans les documentaires. Dans *L'Enclos*, même s'il reste le film le plus « classique » du cinéaste au point de vue de la forme, l'idée de l'homme plus grand que l'homme, en lutte, transparait essentiellement par cette tension entre témoignage et fable, réalisme et utopie, par le rapport aussi entre le traitement des corps et l'aspect plus symbolique du cadrage et du montage.

« Réconcilier l'art avec le juste et l'utile²⁹ », selon les termes de Proudhon. Et pour Gatti également, les œuvres ont une visée sociale, elles tendent à grandir l'homme mais ont aussi un but révolutionnaire très pragmatique :

Un égoutier qui travaille 6 heures de suite dans son égout, n'est souvent pas physiquement en état de se pencher sur les problèmes que posent « *El otro Cristobal* ». [...] L'important reste que ces problèmes que nous effleurons soient posés pour les éboueurs, les métallos ou les manœuvres, qu'ils soient posés à la plus grande dimension. Même si le conditionnement social ne leur permet pas d'entrer directement dans l'œuvre. Mais lorsque ce conditionnement sera aboli, et nous travaillons pour ça, les problèmes seront déjà posés et permettront de franchir le pas.³⁰

Ce rôle de l'art — illustré d'abord par *L'Enclos* — tout à la fois de témoignage et d'insoumission face au réel, dans le souci permanent de relayer le combat des révoltés et de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas ou l'ont perdue, restera le moteur des films suivants, et se matérialisera dans des formes très diverses, adaptées à chaque situation.

28. DE LACAZE-DUTHIERS Gérard, *L'idéal humain de l'art : essai d'esthétique libertaire*, Bibliothèque de la « Revue littéraire de Paris et de Champagne », 1906, p. 2. Cet auteur, qui était tombé dans l'oubli, est évoqué dans la thèse d'Isabelle Marinone : MARINONE Isabelle, *Anarchisme et cinéma : Panoramique sur une histoire du 7^e art français virée au noir*, *op. cit.*, p. 264.

29. PROUDHON Pierre-Joseph, *op. cit.*, p. 221.

30. GATTI Stéphane, SÉONNET Michel, *Gatti, journal illustré d'une écriture*, *op. cit.*, p. 22.

II.2 *El otro Cristobal* et l'esthétique de la démesure

Second film d'Armand Gatti réalisé à Cuba, en 1962, *El otro Cristobal* se présente comme une parabole « démesurée » sur la révolution cubaine. Les tensions entre documentaire et fiction en font une œuvre particulièrement intéressante : son originalité tient à cet écart entre le caractère fantastique de la fable — seule la dernière phrase de la voix off, à la toute fin du film, explicite la parabole (« [...] c'était Cuba. ») — et sa réalisation qui se fit de plein pied dans la réalité des événements cubains, cet ancrage dans le quotidien du pays influant certainement sur le résultat final et sur l'élan d'enthousiasme que véhicule le film.

Le voyage d'Armand Gatti à Cuba et la réalisation de ce film se firent à l'invitation de l'I.C.A.I.C. (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematograficos)³¹. Mal compris par les « tenants d'une bureaucratie socialiste naissante³² », le film d'une durée initiale de quatre heures est amputé et ramené à une durée plus classique de 105 minutes.

Dans son ouvrage autobiographique, *Le vécu et l'imaginaire : chroniques d'un homme d'images*, Henri Alekan, chef opérateur sur le tournage d'*El otro cristobal*, évoque assez précisément les conditions matérielles qui furent celles du tournage :

Le tournage de cette histoire fut particulièrement difficile. Les studios de La Havane ne produisaient plus de films depuis que les meilleurs techniciens avaient quitté Cuba pour les U.S.A. Les matériaux de construction pour les décors faisaient défaut. Plus de peinture, de bois, de toile. Les projecteurs étaient en nombre insuffisant, les lampes usées ou cassées ne pouvaient être renouvelées. Les caméras étaient hors d'usage. Le laboratoire ne fonctionnait que très rarement, seulement pour les films d'actualité en noir et blanc. Il fut nécessaire de tout reprendre à zéro avec un personnel médiocre mais de bonne volonté. Heureusement, Armand Gatti avait fait venir de France, une petite équipe pour encadrer les ouvriers et techniciens cubains. [...] Un soir, les choses se gâtèrent. Nous venions d'apprendre que Cuba

31. Collectif Arcanal, *Armand Gatti, les films 1960–1991*, Paris, Arcanal, 1991, p. 26.

32. *Ibid.*, p. 12.

était encerclé par la marine américaine. Il était question d'un débarquement sur La Havane. Fidel Castro décréta la mobilisation générale. Toute la nuit, je restai éveillé, contemplant du haut de mon balcon, au dix-huitième étage de l'hôtel *Habana Libre*, ancien *Hilton*, où nous logions, les centaines d'hommes, jeunes et vieux, partant en chantant et en dansant rejoindre leur lieu d'affectation. C'était d'une surprenante gaieté, d'une naïveté incroyable. Ce peuple en marche pensait s'opposer avec des équipements dérisoires aux armements modernes des marines et des parachutistes. Mais il y avait l'enthousiasme, et un courage certain.³³

Cet extrait témoigne des conditions de tournage assez particulières, liées à la fois au manque de moyens consécutif à la situation politique du pays et aux événements révolutionnaires eux-mêmes. Cette situation correspond bien à l'état d'esprit de Gatti, qui privilégie toujours le travail avec et auprès des gens qui sont l'objet de ses œuvres ; en l'occurrence, tourner en plein cœur de l'expérience révolutionnaire cubaine a certainement permis de transmettre au film, malgré les difficultés techniques, l'énergie et l'élan des militants côtoyés au quotidien. Il faut préciser cependant qu'au moment où Gatti et son équipe entreprennent le tournage du film, Fidel Castro s'est déjà emparé du pouvoir, et les anarchistes cubains, très impliqués durant la phase révolutionnaire, ont déjà fui le nouveau régime³⁴.

Après l'ordre de mobilisation générale, le tournage étant interrompu, Gatti décida de former une brigade internationale avec d'autres ressortissants étrangers :

Armand Gatti fut effectivement en tête de liste de la Brigade internationale, liste publiée dans le journal du soir où l'on trouvait aussi les noms de son assistant et de son ingénieur du son. Dès ce moment, il commença à se laisser pousser la barbe. Le soir, il revint avec un uniforme de milicien, lequel lui allait fort bien.

[...] Le soir, nous allions voir, sur une petite place près du bord de la mer, les hommes en manœuvres, des bâtons sur l'épaule en guise de fusil. Un sous-officier leur apprenait à marcher au pas et à faire des demis-tours. On reconnaissait nos électriciens et nos acteurs, et profitions de nos moments de repos pour discuter avec eux.

[...] Le surlendemain, Gatti arriva triomphant : « C'est merveilleux, nous dit-il, je suis mobilisé à mon poste ! ». Nous lui demandâmes des précisions. « Je suis mobilisé à mon poste de metteur en scène. Le film repart ! »³⁵

33. ALEKAN Henry, *Le vécu et l'imaginaire : chroniques d'un homme d'images*, Paris, Source-La Sirène, 1999, p. 107–108.

34. Cf. FERNANDEZ Frank, *L'anarchisme à Cuba*, éditions CNT-région parisienne, 2004.

35. ALEKAN Henry, *op. cit.* p. 109.

La réalisation du film a été profondément liée aux événements contemporains ; elle dépendait totalement de leur évolution et des dispositions du gouvernement cubain à l'égard de Gatti. Par rapport non pas au scénario, qui avait été écrit avant l'arrivée sur les lieux, mais à sa fabrication même, à sa réalisation technique. Le film porte la trace de ces événements politiques, moins par son contenu — très peu documentaire — que dans sa matière même : sa réalisation a dû s'adapter aux contraintes matérielles et à l'état d'esprit du peuple cubain à un moment très particulier de son histoire³⁶.

Comme l'explique Gatti, la réalisation de ce film ne fut possible que grâce à la bienveillance de Fidel Castro à son égard, et fut tributaire des éléments les plus contingents :

Pour moi, c'était une brigade internationale anar qui allait à Cuba faire un film. Heureusement qu'il y avait Fidel Castro, parce que sinon, cela n'aurait jamais pu se faire ! Surtout avec les jeunes politiques de là-bas. Évidemment, je n'étais pas révolutionnaire, j'étais un surréaliste. Pour eux, cela voulait dire un réactionnaire, en tous les cas, c'était comme cela qu'ils raisonnaient. Donc, en me voyant arriver avec ce projet, ils s'y sont vivement opposés. S'il n'y avait pas eu Fidel pour m'imposer, je n'aurais pas pu tourner.³⁷

La démarche de Gatti est donc absolument différente de celle du militant dogmatique dévoué à la Cause et voulant faire un usage propagandiste du cinéma, et par là s'affirme déjà sa sensibilité anarchiste qui ne peut se laisser enfermer dans le cadre étroit d'une pensée de parti. En particulier, le recours à l'humour et à la poésie dans *El otro Cristobal* achèvent d'en faire une œuvre profondément libre, c'est-à-dire non affiliée à un dogme.

Le titre traduit du film est *L'autre Christophe Colomb*, en référence à la découverte de l'Amérique et à son statut d'utopie :

Ça se situe directement dans ce monde des libérations, on va vers les Amériques de nouveau, on s'arrête là-bas et on essaie de vivre cette Amérique en tant qu'utopie, et en un sens, le fait que ce fut l'Amérique, l'endroit de découverte de Christophe

36. MATHON Claire, PAYS Jean-Louis, « Armand Gatti, la lutte des classes au cinéma », *La revue du cinéma, image et son*, n°239, Mai 1970, p. 92 : « Aussi, le découpage initial a-t-il été profondément modifié — trois plans sur cinq ont été repensés en fonction de la situation ».

37. Entretien avec Armand Gatti, réalisé par Isabelle Marinone, le 31 mars 2004, cité dans : MARINONE Isabelle, *Anarchisme et cinéma : Panoramique sur une histoire du 7^e art français virée au noir*, thèse sous la Direction de Jean A. Gili et Nicole Brenez, Université Paris I — Panthéon la Sorbonne, 2004, p. 262.

Colomb, que ce fut également une révolution, c'était une espèce de triple existence d'une même utopie, à l'intérieur d'une même aventure.³⁸

On retrouve là le processus poétique fréquent dans l'écriture de Gatti, qui consiste à créer des ponts entre des événements qui ont eu lieu dans des contextes différents, abolissant les frontières géographiques et temporelles³⁹ et révélant un même élan libertaire.

L'argument scénaristique d'*El otro Cristobal* se découpe en trois phases principales. Du ciel, le dieu Olofi observe la terre. Sur l'île de Tecunuman Anastasio impose sa dictature. Olofi lui jette une malédiction : Anastasio se suicide et se retrouve au ciel où il parvient à renverser le dieu Olofi et à prendre le pouvoir. Le prisonnier politique Cristobal et ses amis décident de partir combattre Anastasio et libérer le ciel.

Ce scénario apparaît comme une grande métaphore sur Cuba et ses luttes politiques. Il prend la forme d'un conte, dont les personnages sont emblématiques : Anastasio est le représentant du pouvoir et Cristobal incarne la lutte contre ce pouvoir. Ils ne sont pas individualisés et renvoient donc à des « postures » antagonistes. En ce sens le film apparaît comme une fable à portée universelle sur le rapport des hommes au pouvoir. Seuls quelques éléments comme la musique et la langue ancrent le récit dans une culture plus typique — celle de l'Amérique latine. Le film présente donc à la fois des éléments d'abstraction forts (personnages-types, statut métaphorique du récit et absence de localisation temporelle et spatiale) et quelques éléments qui tendent à contextualiser davantage, et apparaissent comme des « marques » de la réalité socio-politique très concrète à laquelle renvoie finalement la métaphore.

Le film est construit principalement sur la figure du montage alterné qui permet de suivre l'évolution des événements dans le ciel et sur terre, et de mettre en valeur leurs correspondances — jusqu'à la dernière partie du film où les humains accèdent au Ciel. D'une certaine façon, la construction du film met l'accent sur les phénomènes d'« interactions », et sur les « possibles » (pour reprendre des termes quantiques) qui se cristallisent de deux manières — de façon négative à travers le coup d'état d'Anastasio, et de façon positive à travers le renversement mené par Cristobal. C'est la capacité de l'homme à bouleverser l'ordre établi — que ce soit pour le pouvoir ou pour la liberté — que figure *El otro Cristobal*. Façon de remettre en cause ironiquement le

38. GATTI Stéphane, SÉONNET Michel, *Gatti, journal illustré d'une écriture*, Paris, Artefact, 1987, p. 152, cité dans MARINONE Isabelle, *op. cit.*, p. 261.

39. Cf. la première partie de ce mémoire.

statut figé de la divinité : le dieu, supposé tout puissant, est renversé sans trop de difficultés par un humain enfui du purgatoire, et il est désigné par la voix off au début du film d'une façon qui inverse le rapport créateur/créatures : « Sur cette sphère suprême que les hommes lui avaient construit avec leurs petites évasions de chaque jour, Olofi. . . ».

El otro Cristobal met en place une esthétique qu'on peut qualifier de « démesurée ». Au niveau du scénario, c'est la grandiloquence de la fable, le recours à des figures symboliques, l'aspect intemporel et universel. Au niveau de la mise en scène, la démesure se manifeste à la fois par le cadre, les décors, la lumière, le jeu d'acteur, . . . Or, la démesure est une notion souvent employée par Gatti pour qualifier sa démarche d'auteur et sa visée philosophique. Il s'agit de « redonner aux mots et à leurs images leur dimension d'univers », ce que Gatti relie à la capacité de révolte :

Démesure de la tâche assignée aux mots.

Démesure : le maître-mot.

*Donner aux hommes
et à leurs images
leur seule dimension habitable
LA DÉMESURE.*

Et c'est pour cela qu'ils sont là. Tous. Appelés sur la Place. Convoqués. Non pour le grand mausolée à la gloire des combattants tombés au champ d'honneur de la révolution. Mais parce qu'*aujourd'hui sans eux, c'est sans nous*. Parce qu'ils sont les ferments, les « échardes messianiques » de cette démesure qui seule donne à l'homme sa *dimension d'univers*. Parce qu'ils sont les preuves égrenées tout au long du siècle que l'homme n'est homme que lorsqu'il échappe à la pesanteur.

*Soyez tous démesurés !
Mort à la pesanteur !⁴⁰*

Chez Gatti, la posture libertaire, reliée à l'écriture des possibles, inclut ce désir de démesure. Le cadre fictionnel d'*El otro Cristobal* semble une figuration possible de cette « dimension d'univers » à chercher. Par le biais de la métaphore, il figure en effet les rapports de l'homme à l'univers qui le contient, leurs façons d'interagir. D'une certaine façon, il semble que le film se soit assigné la tâche de « redonner aux hommes et à leurs images leur seule dimension

40. GATTI Armand, *Œuvres théâtrales*, introduction par Michel Séonnet, Paris, Verdier, 1991.

habitable : la démesure ». L'imagerie — « excessive » — du film, ne consent aucune soumission au « réalisme », et constitue un très bel hymne à la révolte : ce n'est en effet que par elle que l'homme atteint sa dimension d'univers, sa libération véritable.

Le recours à la fiction et cette façon d'évoquer indirectement les événements politiques sont un moyen de leur conférer une plus grande ampleur. D'événements historiques, ponctuels, ils deviennent les représentants d'une révolte plus fondamentale, qui parcourt l'histoire et se présente comme le combat permanent de l'homme pour la liberté.

Ce rapport entre l'esthétique et le politique, Gatti l'évoque lui-même comme point de départ de la réflexion sur le film :

Comment trouver une écriture qui parle le langage de cette révolution que nous voyons en train de se faire avec tous ses mythes, ses exagérations, avec ses drames, et avoir cette espèce de souffle, de ton d'épopée qui nous paraissait être le seul convenant, ayant rapport avec la révolution ?⁴¹

Le caractère de fable du récit, avec ses éléments non réalistes (la figuration du dieu, des anges, etc.), crée d'emblée une esthétique de la démesure, par le biais de l'intemporel et de l'universel, et aussi du mythique. Mais cette dimension induite par le récit est relayée par différents moyens formels.

La plupart de ces moyens peuvent être repérés dès la première séquence du film. Il s'ouvre sur un plan-séquence qui accompagne le générique. La composition de l'image demeure globalement la même tout au long du plan : au fond et au centre de l'image, deux formes arrondies : un premier demi-cercle à même le sol, très proéminent — il occupe en hauteur un peu plus de la moitié du cadre, par le bas — sur lequel est posé un autre objet en forme de cercle — au centre duquel est assis celui qui s'avérera dans le plan suivant être le dieu Olofi — dont le haut est coupé par le cadre et qui tourne sans arrêt sur lui-même. Ce premier plan présente déjà une composition extrêmement travaillée (voir l'illustration II.3(a) page suivante). Verticalement et horizontalement, l'image se divise en parties à peu près symétriques au début du plan : en haut et en bas en fonction de ces formes arrondies, à gauche et à droite de celles-ci. Il est important que cette symétrie demeure très approximative, créant un effet un peu bancal, appuyé par le

41. GATTI Stéphane, SÉONNET Michel, *Gatti, journal illustré d'une écriture, op. cit.*, p. 152.

cadre penché. Tout au long du plan, la caméra effectue de légers mouvements latéraux vers la droite ou la gauche, modifiant la place du dieu dans le cadre. À la fin, il n'est plus du tout situé au centre mais dans la partie gauche de l'image (voir l'illustration II.3(b)).

Le demi-cercle du bas présente un caractère très massif, accentué par la composition du cadre. La rotation ininterrompue du cercle supérieur procure également le sentiment de l'importance du personnage qui y siège : les décors et la composition présentent d'emblée un caractère excessif, « grandiose ».

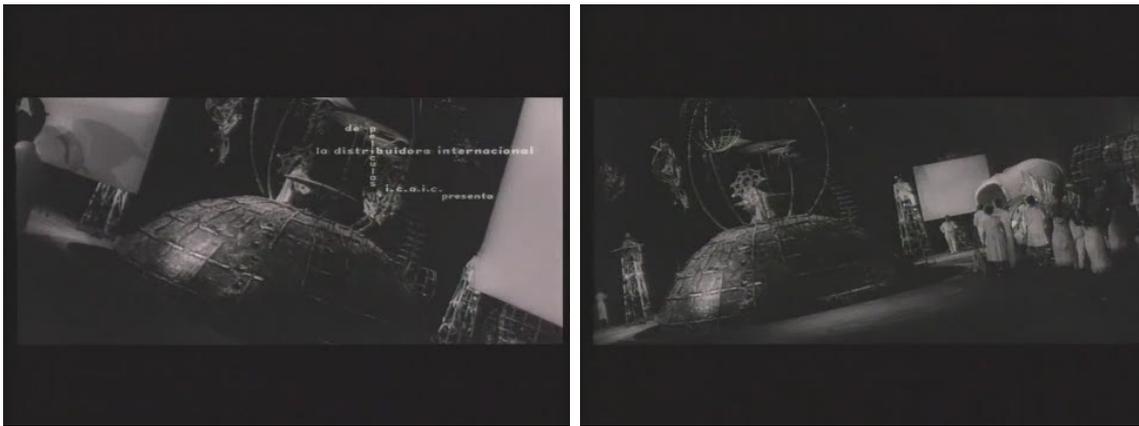


Illustration II.3 : *El otro Cristobal* : l'évolution du premier plan.

Au premier plan, une procession d'hommes poussant d'étranges machines et de grands panneaux blancs défile lentement, masquant sporadiquement la figure du dieu. Le cadre, s'il n'est pas fixe, demeure à peu près le même durant tout le plan. Les personnages défilant au premier plan entrent dans le cadre puis le quittent, les uns après les autres : ce mouvement redouble le mouvement du cercle mais s'en distingue par son caractère changeant, alors que le cercle demeure stable. Le plan crée donc, par sa composition, une sorte de dialectique mouvement/stabilité, changement/permanence, qui semble figurer l'univers lui-même.

Ces mouvements et leur situation dans le cadre expriment aussi les rapports de pouvoir : la procession semble à la gloire du dieu central, et les hommes qui défilent sont des figures interchangeables, dont on ne voit jamais les visages de face.

La variation s'insinue aussi dans le mouvement de procession, malgré la démarche très régulière des figurants : au début du plan ils se dirigent vers la gauche du cadre, puis changent de sens, et ce changement se répète à nouveau au cours du plan. Cet effet s'intègre à l'ensemble des effets créant de l'aléatoire dans la mise en scène, et créant par là même du rythme au sens

de modulation, de déséquilibre⁴² (la notion de rythme dans la vision deleuzienne s'opposant à celle de mesure : « le rythme est soigneusement distingué de la mesure, il ne se caractérise pas par les notions de régularité et de symétrie, par la régularité et la stabilité de la répétition de ses éléments mais plutôt comme une pulsation contrastée constamment différente et renouvelée.⁴³ »).

Les figures en forme de sphères et la circularité figurent immédiatement le mouvement des planètes. La dimension cosmologique de la fable est sensible d'emblée, et les décors présentent un caractère fantaisiste proche de l'esthétique de Méliès auquel Armand Gatti rend hommage dans un texte intitulé *L'homme de Montreuil*, où il célèbre l'aspect féérique de l'œuvre du cinéaste :

Dans deux de nos longs-métrages (*El otro Cristobal* tourné à Cuba, et *Übergang über den Ebro* tourné en Allemagne) nous nous étions donnés comme règle la débanalisation de l'image, sa déphotographisation tout en allant dans le sens de sa spécificité cinématographique. Indépendamment des trucages et manipulations qui, contre le perfectionnisme photographique, sont l'âme du Cinéma, de quoi s'agit-il plus spécialement dans cet *Homme de Montreuil* ?

D'une image résolument cubiste. Non pour se remettre à l'esthétique picturale (on cherchera en elle ses manques) mais parce qu'elle détruit le sujet pauvrement unique que privilégient les lumières au profit d'une révélation multiple et à différentes échelles du même sujet.⁴⁴

Gatti se situe donc lui-même — pour ces deux films du moins — dans l'héritage de Méliès et d'une esthétique basée non sur le réalisme photographique mais sur le spectacle fantaisiste. Opposition qu'il replace dans son contexte historique :

Bagarre qui dégénérera et couvrira l'affrontement dû à l'antagonisme entre film de fantaisie et film d'actualité, rejoignant la rivalité entre documentaire et fiction aussi vieille que les griffes de la première caméra de Louis Lumière⁴⁵.

Tous les films de Gatti, qu'ils soient plutôt œuvres de fiction ou documentaires, présentent un statut très particulier entre ces deux registres du cinéma.

El otro Cristobal est sans conteste le plus « fantaisiste » de tous. Ses décors non réalistes nous plongent du côté de l'imaginaire, assez loin de l'aspect documentaire du cinéma. Pour le

42. Cf DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux*, Paris, éditions de Minuit, 1980.

43. ANTONIOLI Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 212.

44. GATTI Armand, « L'homme de Montreuil », *Europe, op. cit.*, p. 72–73.

45. *Ibid.* p. 72.

cinéaste il s'agit de dire quelque chose de la révolution cubaine, sans recourir à aucun discours pédagogique.

Démarche qu'on peut mettre en rapport avec cette citation de Gatti, concernant le projet de film sur Méliès :

Cent ans de cinéma lorsqu'ils basculent dans les paroles des humains (que nous sommes) ont droit au souffle épique. Même s'il doit être plus proche d'*Helzappopin* que de *Dix jours qui ébranlèrent le monde*⁴⁶.

Dans *El otro Cristobal*, l'épique se manifeste par la fantaisie, le burlesque, la satire, qui font écho aux événements historiques sans les redoubler. Ils les transposent plutôt, sur un autre mode et leur donnent un souffle supplémentaire.

La fantaisie apparaît comme un moyen pour le cinéma d'accéder à la poésie, de révéler des aspects du réel que seul l'art peut appréhender, plutôt que de se soumettre à « la réalité ». On peut, dans ce cadre, penser l'opposition documentaire/fiction en ces termes.

Le premier plan d'*El otro Cristobal* se caractérise aussi par son cadrage de biais. L'inclinaison du cadre demeure pendant toute la durée du plan, mais change de côté peu avant la fin. Ce type de cadrage sera très présent tout au long du film : il en constitue une des marques stylistiques les plus fortes. Quasiment tous les plans du film présentent un cadre penché vers la gauche ou la droite. Ces plans de biais jouent un rôle important dans l'esthétique « baroque » du film. Ils concourent à créer ce sentiment de « démesure ». L'esthétique du film se range aussi du côté de la profusion, visuelle et sonore. L'image est souvent pleine — dans ce plan, le fond, le centre et le premier plan de l'image sont sans cesse occupés par les corps et les objets qui évoluent à l'intérieur du cadre — et l'ambiance sonore est assez riche. L'enthousiasme militant trouve ici une sorte d'équivalent esthétique, dans cette symphonie d'images et de sons qui relatent l'aventure épique de Cristobal.

L'inclinaison du cadre qui se modifie en cours de plan procure au spectateur une sensation de flottement et d'aléatoire, qui semble figurer les multiples possibilités qui se présenteront dans la diégèse, avec ses profonds bouleversements de situation. Cela correspond au propos, profondément « possibiliste », du film : l'idée qu'il n'y a pas de situation stable une fois pour toutes, et que tous les possibles sont ouverts. L'esthétique d'*El otro Cristobal* est une esthétique

46. *Ibid.*, p. 72.

de l'instabilité, mais d'une instabilité positive ; elle crée une certaine euphorie — par le rythme, le mouvement, la profusion. . .

La musique joue également un rôle important dans l'ouverture du film. Il s'agit d'une musique cubaine traditionnelle, qui contraste avec les éléments visuels de la scène par son aspect contextualisant. Globalement, c'est par le son que s'exprime dans l'ensemble du film la référence à l'Amérique latine, l'image ayant une fonction beaucoup plus décontextualisante. Cet écart permet au film d'exprimer quelque chose d'un « esprit » cubain tout en laissant le récit atteindre une portée plus universelle. D'une certaine façon, et surtout dans les séquences qui ont lieu au Ciel, la musique prend en charge l'aspect plus « documentaire » du film, sa référence à une culture particulière.

Dans ce premier plan, les différentes phases de la musique créent un effet de contraste par rapport à la régularité des mouvements visuels. Tantôt enjouée, tantôt mélancolique, elle instaure différents climats et confère à l'image différents sens au cours du plan.

On peut relever sept phases musicales principales. La chanson s'ouvre sur un solo de guitare dont la phrase ascendante d'une certaine manière « ouvre » musicalement le film. Répondent ensuite à la guitare les percussions, qui entreprennent un court dialogue interne, produisant pour l'auditeur un effet d'attente. Dans une troisième phase, la guitare reprend son solo, d'abord en une phrase descendante qui fait retomber l'interrogation ouverte par sa première intervention, puis réitère aussitôt sa montée. Après quoi percussions et guitare reprennent ensemble, produisant tout à coup un effet de quantité et de rythme fort. La musique crée donc dans un premier temps des effets d'attente, des montées et des retombées : le motif principal ne se donne pas à entendre d'emblée, comme si la musique hésitait à se lancer. Dans la cinquième phase un nouveau motif apparaît ainsi que des chœurs féminins qui scandent plusieurs fois le même mot d'une façon résolue. Ceux-ci s'interrompent ensuite pour laisser la guitare effectuer une phrase descendante comme celle de sa seconde intervention : l'intensité retombe à nouveau. La septième phase musicale intervient alors, avec l'apparition de la voix féminine principale, qui prend maintenant en charge la mélodie — assez lente et mélancolique dans un premier temps, se calquant en quelque sorte sur les mouvements des corps, puis beaucoup plus enjouée. Ces changements de tonalité modifient la perception qu'a le spectateur de la scène, à laquelle il ne peut pas encore donner de signification : quand la musique est lente, les mouvements des hommes semblent

exprimer un caractère laborieux, alors qu’au moment où elle s’anime la scène donne plutôt l’impression d’une organisation enjouée des hommes. Cet effet recoupe les effets de flottement, de non fixation du sens, que nous avons analysés concernant le cadre d’un côté et la musique de l’autre. Les chœurs et le chant très expressif de la voix principale confèrent un aspect assez grave à la scène, ce qu’appuie le genre traditionnel de la musique : ces voix peuvent apparaître comme les portes-paroles de tout un peuple, porteurs d’une histoire.

On peut remarquer également l’opposition entre l’image, dans laquelle figurent exclusivement des personnages masculins, et les voix uniquement féminines. Cette opposition semble recouvrir celle entre l’expression très vivante et émotive du chant et la démarche très réglée des personnages. De façon générale, le film se présente comme un hymne à la vie — avec ses difficultés et ses incertitudes — à travers l’opposition Ciel/Terre : à la fin, Cristobal à qui l’on a confié un « emploi » important dans le Ciel, choisit de s’enfuir et de retourner sur terre. Il préfère décidément les aventures humaines au rythme monotone de l’existence céleste.

Tous ces différents éléments concernant le cadre, la mise en scène et la bande sonore de ce premier plan se retrouvent régulièrement dans le film, participant à l’esthétique de la démesure.

La notion de démesure se manifeste aussi à travers l’humour et le burlesque, qui représentent la tonalité dominante du film.

Le burlesque en tant que genre présente souvent un potentiel subversif fort, que ce soit chez Chaplin (critique du travail industriel, anti-nationalisme profond, hymne à la liberté s’opposant aux uniformes, ...) ou chez un cinéaste aux tendances libertaires comme René Clair (*À nous la liberté*, 1931). L’humour et la satire y sont des armes contre l’autorité et les règles établies, auxquelles ils opposent un esprit libre et ludique, un second degré offrant à l’individu une libération plus « positive » que celle d’un discours militant didactique et sérieux.

Si *El otro Cristobal* n’est pas assimilable à un « genre », burlesque ou autre, il recourt au burlesque à de nombreuses reprises ; sa liberté de ton et son aspect excentrique passent aussi par là.

La bande son du film présente quelques airs récurrents, diégétisés — que ce soit l’air de l’orgue, le motif du « lamento », etc. — et prenant une valeur symbolique associée à tel ou tel élément du récit. Le cas le plus frappant est celui de l’orgue, l’un des éléments les plus burlesques du film et dont le ressort comique est directement associé au son. L’orgue suit Cristobal et son

ami tout au long de leurs pérégrinations, et se déclenchant inopinément manque régulièrement de trahir leur présence. Voilà une situation-type qui intervient à plusieurs reprises, redoublant l'effet burlesque par le jeu de la répétition. Le comique tient à la fois à la maladresse (comique de la gestuelle des personnages tentant maladroitement de faire taire l'instrument ou de se cacher aux yeux de leurs « ennemis ») et au caractère incongru de la présence d'un orgue en situation « révolutionnaire ». D'une certaine façon, cela tend à désacraliser la dite révolution, à humaniser le personnage de Cristobal et à mettre en scène sa révolte comme un élan positif et vital.

L'instrument de musique est parfois associé à un effet cinématographique qui accentue le côté burlesque et fantaisiste des scènes, notamment l'accélééré. C'est le cas dans la scène où Cristobal et son ami parviennent à s'enfuir à bord d'une voiture. Cette scène se situe peu après la mort du dictateur Anastasio et la sortie de prison de Cristobal. Celui-ci et son compagnon cherchent à fuir en emportant l'orgue de ce dernier. La situation est en elle-même cocasse : le fait, pour des personnages qui ont intérêt à être le plus discrets possible, de s'encombrer d'un instrument de musique dont l'utilité ne va certes pas de soi, est un élément poétique très « gattien », qui consiste précisément à relativiser la notion usuelle d'utilité et à la déplacer sur des éléments plus symboliques — de même que l'arbre, par exemple, prit une importance considérable dans le cadre du maquis et de la résistance. L'orgue apparaît ainsi comme une des nombreuses figures auxquelles le poète confère un statut poétique transcendant le statut quotidien ; il représente l'élan de révolte mais aussi l'humanité et le sens de la poésie de Cristobal et de son compagnon.

La première scène dans laquelle apparaît l'orgue comme élément burlesque présente un certain nombre d'éléments de mise en scène qui servent sa dimension subversive.

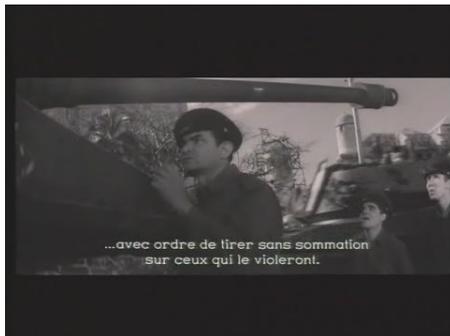
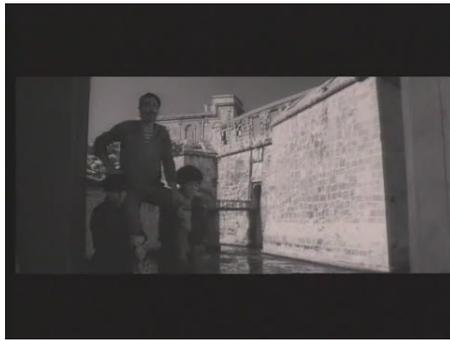
Les quatre premiers plans fonctionnent en montage alterné entre Cristobal et les militaires qui l'accompagnent, et d'autres militaires qui se trouvent près d'un véhicule. Dans le premier plan, on voit d'abord au loin des silhouettes qui traversent un pont vers la gauche, transportant l'orgue : c'est le compagnon de Cristobal, dont on a appris dans la scène précédente qu'il était parti récupérer son instrument. Peu après, Cristobal surgit par la gauche du cadre. Les deux acolytes se croisent donc à l'intérieur du cadre, et semblent s'éloigner l'un de l'autre puisqu'à la fin du plan l'orgue et ceux qui l'accompagnent ont quitté le champ. En réalité les personnages se retrouvent hors-champ, puisque trois plans plus tard ils s'éloignent ensemble à bord d'un tank : ce faux éloignement, et le fait que le montage élude le moment où les personnages se retrouvent

et montent sur le véhicule, semble fonctionner comme une sorte de pied de nez aux militaires ; c'est le montage lui-même qui crée l'humour, en insistant sur le temps que mettent les militaires à réagir (voir l'illustration II.4 pages 72 et 73).

À la fin du premier plan, on entend une voix hors-champ comme une voix de radio qui continue pendant les quatre plans en montage alterné. Cette voix annonce le couvre-feu soi-disant décrété par le dictateur Anastasio (mort en réalité) et donne à la scène un aspect faussement documentaire. De façon générale, les scènes se situant sur Terre dans le film contrastent avec l'esthétique du Ciel, et le son en particulier subit un traitement assez « réaliste ». Ici, les éléments de réalisme contrastent avec la situation scénaristique et la tonalité burlesque de la scène. Le cadre un peu tremblant, notamment dans le quatrième plan où la caméra, qui filme les militaires près de leur véhicule, opère ensuite un panoramique-travelling qui fait entrer dans le cadre le tank sur lequel sont montés Cristobal et son ami, va aussi dans le sens de l'aspect documentaire de la scène, comme un film tourné caméra à l'épaule : le côté burlesque ressort davantage à l'intérieur de ce cadre, il vient en quelque sorte bouleverser l'ordre « réaliste » de la ville.

La voix off, anonyme, intervient au cours du quatrième plan, précédant en quelque sorte le discours de l'image puisque aussitôt après nous voyons les deux hommes descendre du tank : « L'idée de s'enfuir sur un animal aussi stupide qu'un tank aurait pu réussir. Malheureusement, il y eut une panne ». Cette phrase, proférée d'un ton lent et un peu nonchalant, invite le spectateur à considérer la scène d'un regard un peu distancié qui appuie son caractère cocasse. Elle souligne le rôle du hasard et l'imprévisibilité des événements, et fonctionne un peu comme une parodie de film à suspense : elle ajoute en effet à l'image un certain suspense en la précédant de quelques secondes, mais le débit un peu « blasé » réduit cet effet de suspense et le tourne plutôt vers la dérision.

Un raccord dans le mouvement (par rapport à la trajectoire de Cristobal et son compagnon qui s'enfuient) nous fait passer au plan suivant. En plan moyen, on voit les deux hommes poser l'orgue à terre, se cacher un instant derrière puis en sortir lentement chacun de leur côté et en même temps. Cet effet de symétrie et cette chorégraphie burlesque créent un comique purement visuel, de même que l'opposition entre l'échelle de ce plan-ci et du précédent accentue cette dimension burlesque. D'une façon générale, comme dans les films burlesques, les plans larges ou moyens sont privilégiés afin de mettre en valeur la gestuelle des personnages et le rapport des



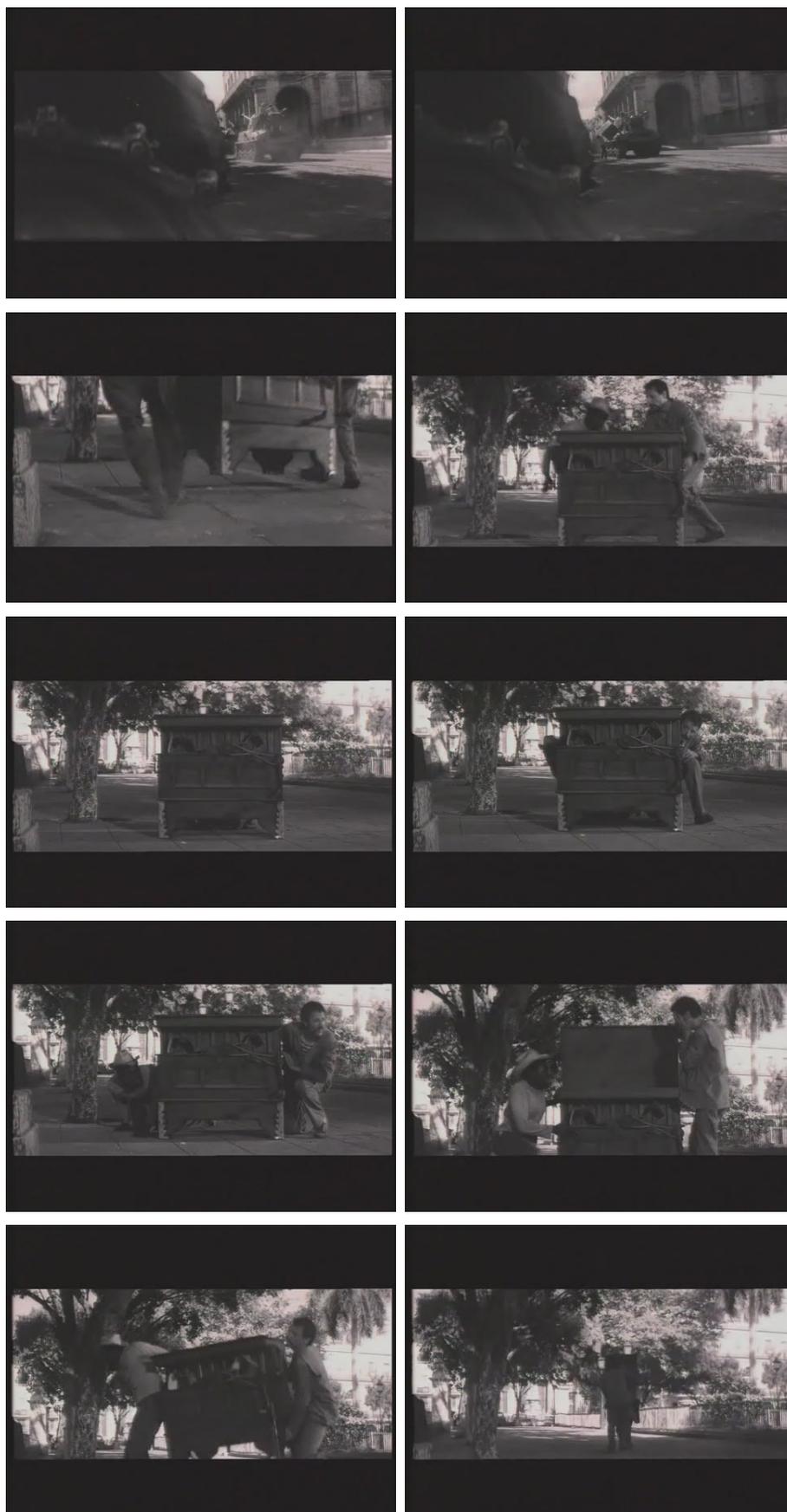


Illustration II.4 : *El otro Cristobal* : la première utilisation burlesque de l'orgue.

corps à l'espace.

L'orgue se met en marche inopinément, cognant par la même occasion l'œil de Cristobal. La fixité du cadre permet de suivre la scène en portant toute l'attention sur ces incidents comiques. Elle permet aussi d'insister sur la distance entre les fugitifs et les forces de l'ordre, qui arrivent toujours quelques secondes trop tard : après l'enclenchement de la musique, les deux hommes reprennent l'orgue et courent vers le fond du cadre ; peu après, les policiers entrent dans le cadre (un petit groupe par la gauche, l'autre par la droite) en sifflant, et se lancent à leur poursuite. Ils échangent un certain nombre de paroles non traduites. D'une façon générale dans ces séquences « sur Terre », le son fait l'objet d'un traitement assez réaliste (on retrouve les bruits quotidiens d'une ville) et prolifique (sifflets, paroles, bruits de circulation, etc. créent une ambiance sonore assez chargée et très vivante).

Dans le plan suivant la caméra change d'axe. Cristobal et son compagnon entrent dans le champ par la droite, en plan de demi-ensemble. À mesure qu'ils approchent, le son de l'orgue devient de plus en plus fort, obéissant donc à un traitement réaliste par rapport à l'espace. Un panoramique accompagne les personnages jusqu'à la voiture où ils placent l'orgue avec l'aide d'un troisième homme. Au moment précis où l'orgue est déposé la musique cesse, créant un effet de suspens.

On passe ensuite (en raccord cut) à un plan sur deux femmes qui se dirigent vers la voiture et que la caméra accompagne par un panoramique vers la droite. Ce sont une mère et sa fille, amies du dictateur Anastasio et qui croient le rejoindre. La voix off intervient à nouveau : « Les erreurs d'appréciation d'un policier entraînent toujours des suites imprévisibles. Ce devait être le cas ce matin-là », produisant les mêmes effets que précédemment (caractère prédictif du texte, ton un peu blasé de l'énonciation, évocation du caractère hasardeux des événements), avec l'allusion irrévérencieuse au manque de jugement des policiers (leurs « erreurs d'appréciation ») évoqué comme un fait général.

La voiture quitte le champ par la droite. Peu après surgissent les policiers par la gauche : même effet que dans le cinquième plan concernant les entrées et sorties de champ. La caméra par un panoramique suit le mouvement des policiers vers la droite, jusqu'à ce que la voiture et les policiers se trouvent réunis dans le cadre. On se retrouve en plan d'ensemble pour suivre la course poursuite.

De nouveau un raccord dans le mouvement introduit un autre plan d'ensemble, filmé depuis un autre axe de prise de vue, en plongée. Mouvement panoramique pour suivre la voiture qui arrive au premier plan : elle bute sur un panneau et l'orgue se remet en marche, faisant résonner à nouveau le même motif musical, leitmotiv du film. Cet air assez festif et insouciant est associé aux personnages en fuite, du côté de la vie, du spontané, tandis qu'à la police, autoritaire et bornée, s'associent les coups de sifflet stridents.

À partir de ce moment là, l'image subit une accélération qui fait encore surgir le burlesque de la matière même du film. Cette accélération confère aux corps courant après la voiture un aspect un peu ridicule, de même qu'à la voiture qui semble parodier les films de courses-poursuites. Les bruits des crissements de pneus exagérés paraissent de leur côté narguer les policiers, aux cris et aux sifflets impuissants. L'appel de la femme, proféré d'une petite voix aigüe : « Police ! Police ! On nous enlève ! », appuie l'aspect parodique et achève de ridiculiser les forces de l'ordre.

Enfin le dernier plan, introduit une fois encore par un raccord dans le mouvement, laisse la voiture quitter le cadre et les policiers demeurer seuls sur la route. Là encore les jeux de champ et de hors-champ sont importants pour créer l'effet de dérision et opposer le caractère libertaire de Cristobal et son acolyte aux tentatives liberticides des policiers. Les nombreux raccords dans le mouvement et l'absence de raccords dans l'axe dans cette scène participent de son dynamisme fort, cette esthétique dynamique s'associant au comique des situations.

L'utilisation de l'accélération apparaît à plusieurs reprises dans le film, notamment dans la scène où après avoir été arrêté Cristobal parvient de nouveau à s'enfuir par les égouts. L'accélération ajoutée à la démarche un peu bringuebalante de Cristobal lui donnent très nettement l'allure du personnage de Charlie Chaplin. *El otro Cristobal* adresse ainsi au spectateur un certain nombre de clins d'œil cinématographiques, qui en font aussi une réflexion sur le cinéma, ses genres et ses moyens, dans le cadre d'une esthétique qui précisément ne se laisse circonscrire dans aucun genre.

La dimension parodique apparaît de façon encore plus visible dans une scène qui précède de peu celle de l'orgue, et où l'on retrouve le dictateur Anastasio parmi les morts qui au purgatoire jouent (aux dés) leur entrée au paradis ou en enfer. Le caractère très irrévérencieux de la situation en elle-même, parodiant la religion et sa comptabilité de bonnes et mauvaises actions,

s'associe à un certain nombre de procédés qui produisent une atmosphère à la fois onirique et décalée. Ici la démesure tient en effet à l'outrance et à l'étrangeté ; elle est assez caractéristique de l'atmosphère de l'ensemble des séquences se déroulant au ciel.

Elle intervient de la façon la plus évidente à travers l'ambiance sonore, l'utilisation des voix et du silence en particulier. Au début de la scène, Anastasio déambule seul au milieu d'une grande salle dans laquelle une foule éparse joue ou attend. Quelques voix isolées se font entendre dans le silence de la salle, qui confère d'emblée à la scène un caractère irréel (on attendrait plutôt un brouhaha émanant des groupes de gens). Cette ambiance sonore souligne l'aspect un peu amorphe des personnages, et crée la sensation un peu vague et vaporeuse d'un rêve.

Lorsque dans le cinquième plan de la scène une femme accourt vers l'amiral et l'assaille de paroles, sa voix résonne dans le vide ambiant et paraît amplifiée, ce qui lui donne le statut d'une apparition onirique. Cela est renforcé par le jeu volontairement outrancier de l'actrice, au débit très rapide et de plus en plus hystérique. Ses respirations bruyantes et ses gestes (elle pose ses mains sur l'homme comme dans un élan tactile irrépressible et finit par l'embrasser) confèrent à la scène un caractère sexuel assez évident. L'hystérie qui s'empare de la femme et son attitude impulsive à l'égard de l'homme relèvent surtout du cauchemar. Son allusion aux « gens bien fournis » qui pourraient aller directement au Ciel mais dont la « soif de sainteté les dévore » parodie le sentiment religieux, perçu comme un business. L'évocation de cette « soif », associée aux bruits de suffocation de la femme — donc au caractère sexuel de son comportement — constitue une audace supplémentaire. Le « surjoué » dans ce type de scènes permet la caricature (à laquelle se prête bien l'absence de psychologie) mais aussi un certain onirisme figurant les aspirations les plus générales de l'homme (le Ciel concentrant tout les enjeux de pouvoir et de liberté). Il a en tout cas valeur de généralisation et permet de figurer des scènes non réalistes, métaphoriques. Outre l'aspect satirique ou burlesque du film, son élan libertaire se manifeste aussi par cet accès à une poésie excentrique et exaltée.

Alors que la voix de la femme continue de se faire entendre hors-champ, un plan sur un autre groupe d'hommes coupe la scène en cours avant que la caméra revienne sur Anastasio. Les séries de plans découpant différentes parties de l'espace et donnant à voir différents groupes d'individus dans la salle constituent un montage un peu « décentré » de l'action principale et du personnage d'Anastasio, qui s'amplifie après qu'Anastasio et ses deux acolytes aient mis par

leur tricherie la salle entière sens dessus dessous : ce montage à la fois accentue le sentiment de désordre grandissant, et permet un regard distancié du spectateur par rapport au personnage de l'amiral.

Les nombreuses manifestations de foule expriment le statut d'automates des individus qui la composent, et dont les réactions de groupe paraissent mues par les mêmes mécanismes : les gens se taisent, suivant l'évolution du jeu, puis applaudissent tous ensemble ; tous commencent à s'agiter en même temps à la fin de la scène. La caméra souligne ces comportements de foule par les plans rapprochés sur les mains notamment (quand les hommes jouent ou applaudissent).

Au moment du soulèvement général, qui apparaît comme une parodie de mutinerie où les hommes se battent à l'aide des baguettes de jeu, leur attitude de pantin est exacerbée : l'affrontement est totalement théâtralisé, les attitudes risibles et caricaturées de manière à réellement figurer une « masse ».

Dans le film, outre Anastasio qui y parvient mais dans le domaine du pouvoir corrompu, Cristobal et ses compagnons sont les seuls personnages capables de projets individualisés et de « se mesurer à Dieu », par leur créativité politique. Concernant Anastasio, cette scène est celle où son cynisme transparait dans toute son ampleur : à son compagnon qui lui apprend qu'« ici, on ne peut tuer personne », l'amiral répond avec détermination : « Il faudra changer tout ça ! ».

Une autre occurrence de la « démesure » se manifeste à travers les passages de type comédie musicale, au statut eux aussi parodique.

Le motif musical associé aux hommes de pouvoir, dans la scène de réunion entre décideurs politiques qui a lieu peu après celle de l'orgue précédemment étudiée, apparaît comme une référence aux comédies musicales américaines les plus typiques, et contraste fortement avec les autres motifs musicaux du film, comme les airs cubains associés au ciel ou le motif de l'orgue. La musique intervient dans l'ensemble du film de façon très symbolique, représentant les différentes « forces » qui s'affrontent. Elle participe clairement de la dimension de conte du film. On peut noter qu'en même temps de nombreux chants sont issus de différentes cultures, africaine et chinoise en particulier, le film relayant par la bande son une sorte d'internationalisme⁴⁷

47. « Que Armand Gatti ait atteint cet équilibre parfait entre l'euro péen, l'africain et le cubain, est une preuve supplémentaire de ce que les frontières n'existent pas pour un véritable artiste. ». MANET Eduardo, *Miroir du cinéma*, n°4, 1963, cité dans Collectif Arcanal, *op. cit.*, p. 91.

(présent aussi par le mélange de personnages blancs et noirs, la référence au « péril jaune » des dirigeants de Tecunuman). Hormis le jazz qui intervient dans cette séquence-ci, les autres musiques appartiennent à des traditions plus anciennes ; elles participent donc en même temps de l'aspect intemporel. Les cultures les plus « représentées » par la musique sont celles qui ont constitué « l'instinct poétique cubain dû au mélange espagnol, noir, saupoudré de chinois et de pré-colombien ⁴⁸ », selon les mots d'Armand Gatti.

Dans l'ancien palais présidentiel d'Anastasio, les chefs de Tecunuman se réunissent avec des chefs étrangers pour signer des accords concernant la construction de canaux dont l'enjeu économique et politique semble très grand. La scène musicale, qui s'insère elle-même à l'intérieur d'une séquence plus longue entrecoupée de plans sur la voiture qui emporte Cristobal (sur le mode d'un montage alterné, caractéristique du film dans son ensemble), est filmée en deux plans. Le premier plan présente une composition très travaillée. Sur la gauche de l'image, la tribune et l'homme qui s'y tient forment une ligne verticale, accentuée par la contre-plongée. À droite et en bas une série d'hommes assis forme une ligne horizontale. Ces deux lignes représentent clairement le pouvoir d'un côté, le troupeau complice du pouvoir de l'autre. La composition du plan désigne ainsi la hiérarchie et le pouvoir.

On entend d'abord l'homme à la tribune annoncer à tous la décision finale à l'issue de la réunion (la construction, pour mettre d'accord tout le monde, non pas d'un mais de trois canaux). Les hommes assis se lèvent tous en même temps pour applaudir. Puis commence la musique, la première partie instrumentale, tandis que l'homme recommence à bouger les lèvres sans qu'aucun son n'en sorte plus. La musique vient en quelque sorte parasiter le discours politicien pour exprimer le triomphe mégalomane des décideurs. Le discours est ainsi montré dans son caractère profondément factice et manipulateur. En définitive, seule s'avère décisive la soif de pouvoir des chefs.

La caméra se focalise ensuite, dans le deuxième plan, sur la figure d'un des politiciens, au moment où débute le chant. D'abord assis quand débute la chanson, la caméra reste fixe plusieurs minutes ; puis l'homme se lève et se dirige vers l'estrade : la caméra opère alors un travelling latéral d'accompagnement. Tandis que la chanson continue, un lent travelling arrière nous donne peu à peu à voir la salle — immense — dans son ensemble, les personnages apparaissant donc de

48. Cité dans Collectif Arcanal, *op. cit.*, p. 26.

plus en plus petits à l'image. Finalement surgissent au premier plan les animaux du ciel dont on entend les cris stridents, et qui introduisent à la scène suivante qui se déroule justement au ciel : les politiciens apparaissent par cette association d'images dans leur caractère vain et dérisoire.

Ce mouvement de caméra qui suit lentement le personnage et sans rupture, se caractérise par sa fluidité. Celle-ci souligne l'aspect à la fois nonchalant et prétentieux du personnage, profondément antipathique. Le statut de la caméra se modifie en fait en cours de plans : dans un premier temps, elle se contente de suivre à distance le personnage, dans une visée descriptive (c'est en quelque sorte par son côté non-interventionniste qu'elle appuie l'ironie et la parodie prises en charge par la musique et le jeu d'acteur) ; puis dans la seconde partie du plan, la caméra opère un panoramique vers le haut pour filmer les personnages en contre-plongée lorsque le politicien monte sur l'estrade, et le lent travelling arrière — la caméra s'autonomisant alors par rapport au personnage — prendra une fonction de distanciation ironique. La contre-plongée souligne la mégalomanie des personnages dans ce décor somptueux. La petitesse des personnages dans l'immensité du lieu à la fin de la scène a valeur humoristique et renverse les valeurs : les politiciens tout puissants apparaissent dans leur dimension profondément risible.

Le fait que le chant soit en anglais, ce qui suggère que les politiciens de Tecunuman s'allient aux américains pour affaires, a son importance. C'est une des rares références directes dans le film à la « réalité ». C'est une façon pour Gatti d'évoquer les enjeux politiques réels tout en restant dans le domaine de la fable, le mode décalé de la chanson (avec dans les paroles de la chanson l'allusion à l'« American way of life ») lui permettant de ne tomber ni dans le « discours », ni dans le réalisme social qu'il fuit absolument, l'enjeu étant d'y échapper tout en trouvant une esthétique coïncidant avec les aspirations révolutionnaires :

À notre arrivée à Cuba, nous avons certaines intentions. Nous pensions apporter une expérience. Révolution et réalisme socialiste allaient de pair, et échapper au réalisme social, c'était devenir petit-bourgeois, esthète. C'était une voie sinon encombrée du moins pas très juste, d'un poids écrasant. On n'était pas d'accord avec cette formule. C'est justement pour cela que l'équipe s'est constituée en « brigade internationale » : pour essayer de rentrer dans le langage révolutionnaire, trouver dans l'expression révolutionnaire quelque chose qui parut coïncider avec les désirs, les aspirations, un langage qui fût synchrone avec la révolution (et non pas ce réalisme socialiste qui nous paraissait très vétuste, étouffant).⁴⁹

49. GATTI Stéphane, SÉONNET Michel, *Gatti, journal illustré d'une écriture, op. cit.*, p. 151.

L'esthétique de la démesure, au service d'une vision de l'homme plus grand que l'homme, apparaît aussi très nettement à travers le traitement formel de l'image. Les scènes peuvent être divisées selon deux types de figuration très différenciés : d'un côté celles qui font l'objet d'un traitement visuel extrêmement travaillé et absolument pas réaliste, c'est-à-dire celles qui se déroulent au Ciel, de l'autre les scènes filmées en décors naturels et « réalistes » visuellement (même si un certain nombre d'éléments absurdes interviennent). Mais outre cette première opposition visuelle, qui est la plus évidente et permet de bien caractériser le Ciel et la Terre, une autre opposition apparaît davantage au niveau du cadrage, qui ne correspond plus exactement à l'opposition entre les deux espaces : c'est l'opposition entre les plans au cadrage penché et les plans « droits ». Les cadrages penchés notamment, et les fortes plongées ou contre-plongées, sont utilisés systématiquement dans les scènes qui ont lieu sur la « sphère suprême ». Les scènes sur Terre, pendant les trente premières minutes du film, font au contraire l'objet d'un cadrage plus classique. À partir du moment où Cristobal décide de partir à l'assaut du Ciel, les plans qui mettent en scène cet élan de révolte subissent le même type de cadrage penché que les scènes du Ciel. Ce cadrage est donc associé à l'idée d'élévation, de verticalité et de liberté, à la démesure du combat révolutionnaire dont la libération du Ciel est l'enjeu.

La séquence qui débute lorsque le dictateur Anastasio pénètre dans l'avant-dernière sphère présente un certain nombre de traits stylistiques propre à cette esthétique « démesurée » (voir l'illustration II.5 pages 82, 83 et 84). Elle se caractérise déjà par le gigantisme : le premier plan, très large, donne à voir les deux personnages tout petits à l'arrière-plan. Leur visage se situe complètement dans l'ombre alors que des faisceaux lumineux clignotent tout autour d'eux, ce qui contribue à souligner la petitesse des hommes qui s'appêtent à prendre le pouvoir, et le rapport de force qui s'établit entre ceux-ci et l'espace céleste. On retrouve les lignes diagonales créées par le cadre penché qui procurent un sentiment de déséquilibre, ainsi que le mouvement de caméra qui fait basculer le cadre d'un côté à l'autre en cours de plan : l'idée de démesure se manifeste par le bouleversement des perceptions « normales ». Les nombreuses formes circulaires — avec la présence des petits cercles clignotant à l'intérieur du grand cercle — figurent la dimension cosmique de la parabole.

Dans le plan qui suit apparaît très nettement l'influence de Méliès dans le traitement des éléments fantastiques, avec une esthétique très théâtrale : par le fond noir sur lequel ressortent

les figures blanches, et l'aspect très primaire de ces figures représentant la lune et les étoiles. Bricolées avec peu de moyens, elles rappellent le côté naïf et l'univers enfantin des féeries de Méliès. Aucune crédibilité n'est recherchée dans la mise en scène du Ciel ou de l'univers ; il s'agit au contraire de se situer délibérément du côté de la fable, de la poésie et de l'imaginaire, en faisant réapparaître une sorte de magie de l'image cinématographique. Ce traitement du Paradis comme lieu « prosaïque » relève aussi de l'ironie⁵⁰, qui désacralise aussi bien la divinité que la figure du révolutionnaire dans le film (notamment à travers l'empaillage de Cristobal à la fin, qui figure le danger de tout phénomène d'héroïsation).

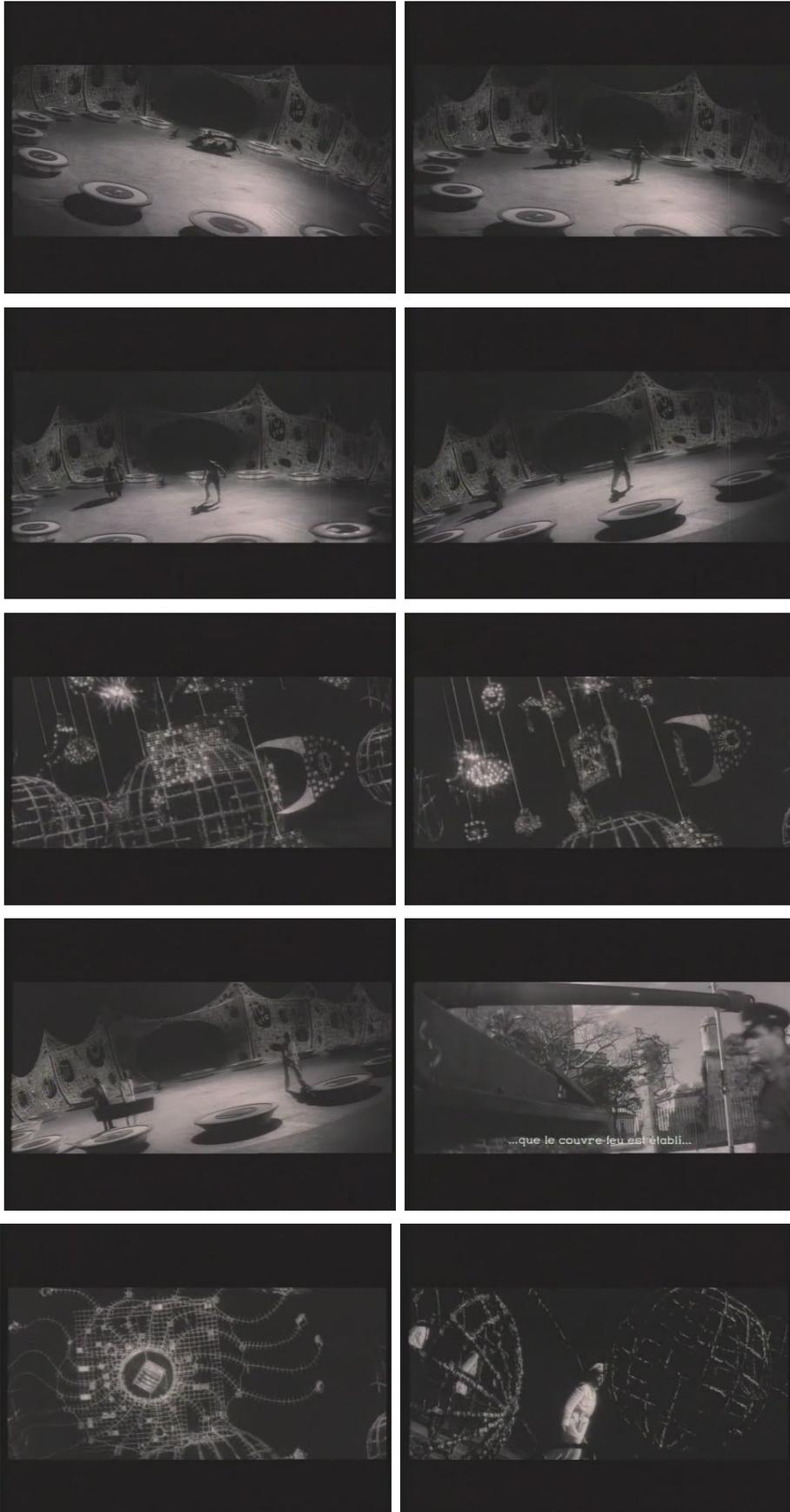
Le mouvement de la lune et des étoiles qui quittent le cadre par le haut — et celui du soleil qui le quitte par le bas — tandis que le plan reste fixe évoque aussi une sorte de plaisir primitif du cinéma dans ce jeu de « cacher-montrer ». La dimension libertaire du propos est liée également, dans ce film, à cette liberté imaginative et poétique, qui confère aux événements révolutionnaires une portée beaucoup plus universelle.

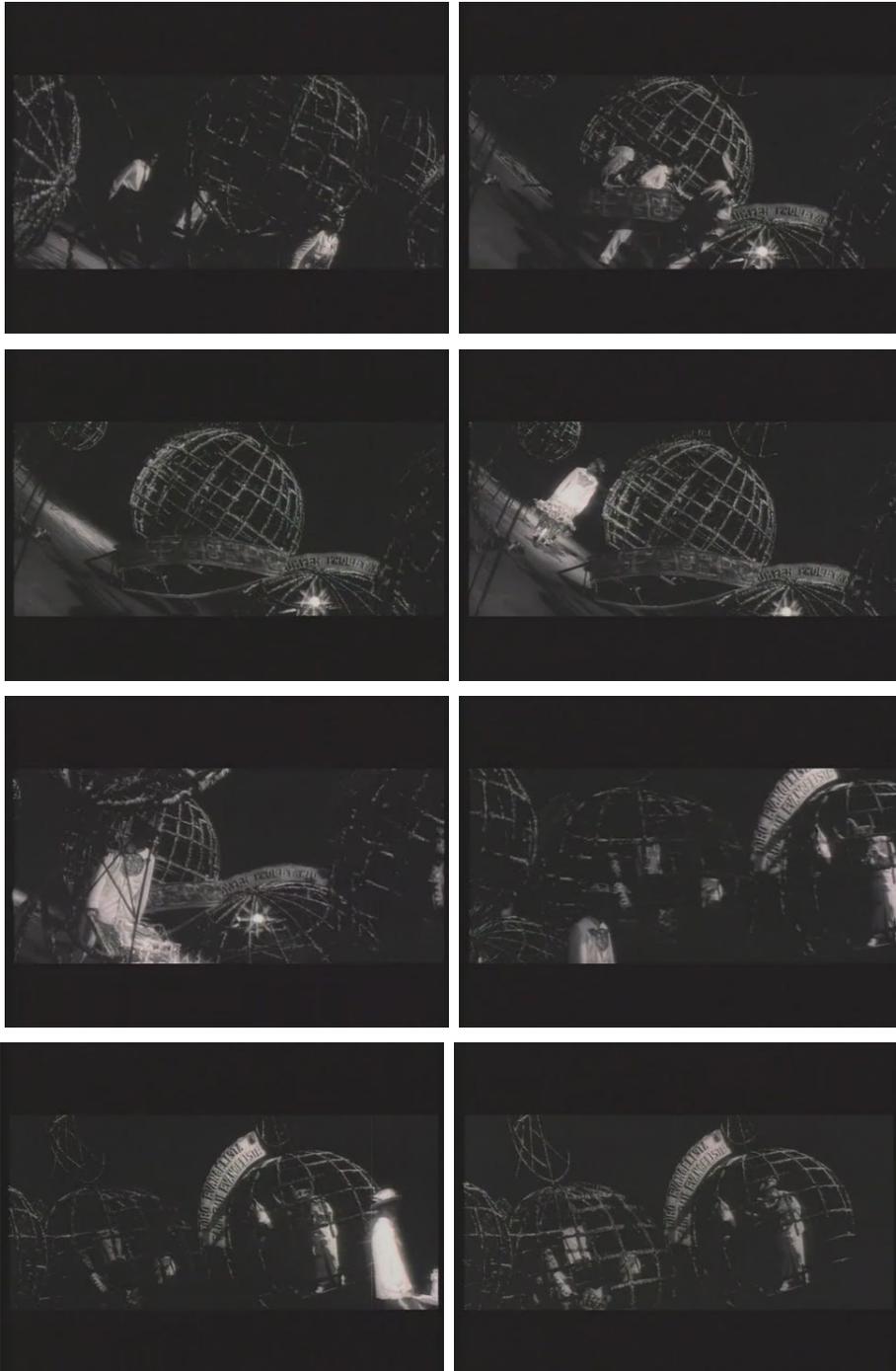
Les quatrième et cinquième plans nous ramènent sur tTerre, où l'insurrection ne va pas tarder à éclater sous l'impulsion de Cristobal. Jusqu'à présent, les scènes se déroulant à Tecunuman ont fait l'objet d'un type de cadrage assez conventionnel, et il semble que ce cadrage puisse être associé à la « petitesse » du pouvoir sur terre. Les plans mettant en scène des politiciens ou des policiers sont souvent très « sages », en comparaison des plans au cadrage « excessif » des scènes qui ont lieu dans le ciel. Ici, le cadrage inhabituel vient contaminer les scènes plus réalistes, comme une manière de figurer visuellement cet élan de révolte qui fait « l'homme plus grand que l'homme ». Outre les décors, l'opposition esthétique se fait surtout par le biais de la lumière, unifiée et « réaliste » dans ces plans. Mais l'usage de fortes contre-plongées, les lignes verticales créées dans le premier plan par le pont et les longues herbes au premier plan, et dans le second par les poutres et la forme élancée de Cristobal, les rapprochent plastiquement des plans précédents. Les éléments esthétiques que sont le cadrage et la lumière notamment sont utilisés pour figurer l'élan révolutionnaire, dans une correspondance profonde entre la forme et l'idéologie du film.

El otro Cristobal, qui est à la fois œuvre de fiction et d'une certaine façon témoignage sur

50. DREYER Sylvain, « Vers un engagement critique : *El otro Cristobal*, film franco-cubain d'Armand Gatti, 1963 », *Interrogations*, n°9, décembre 2009,

<http://www.revue-interrogations.org/article.php?article=186>.





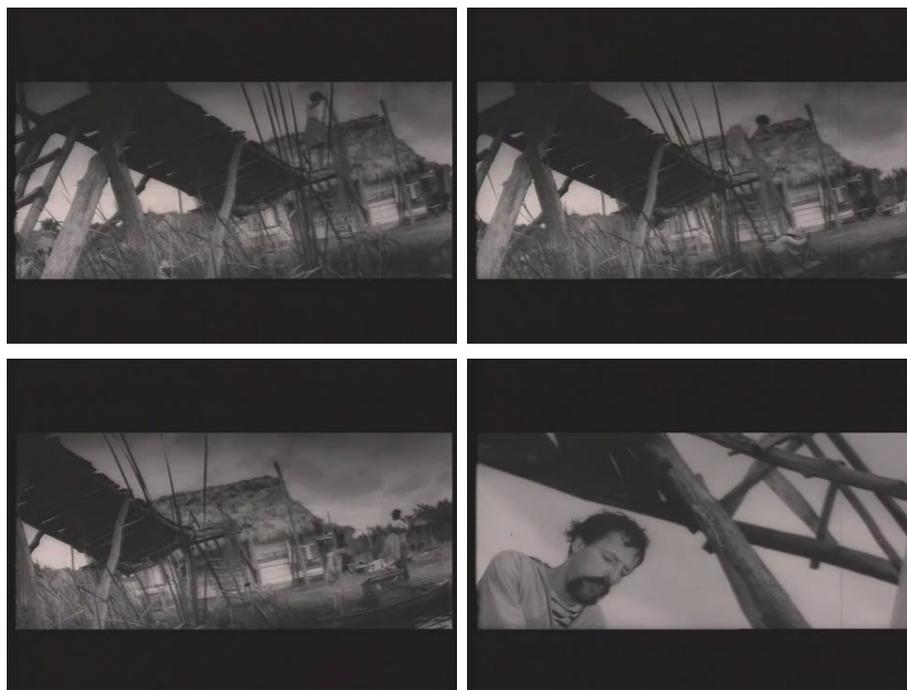


Illustration II.5 : *El otro Cristobal* : l'esthétique visuelle de la démesure.

la révolution cubaine, mêle aussi, comme toujours chez Gatti, une dimension collective et une dimension autobiographique fortes. La dimension collective réside dans ce souci de trouver la forme adaptée à une situation vécue collectivement, la révolution. L'autobiographique, c'est notamment la présence de la baleine qui apparaît à plusieurs reprises dans les scènes au ciel, et qui est un hommage à la baleine de son père Auguste. En Patagonie celui-ci avait participé à la constitution d'un « État » libertaire, aux côtés de gens qui n'étaient pas tous des libertaires. Face à la nécessité inconciliable avec les idées anarchistes d'établir une constitution, Auguste fit une proposition de constitution dont le cinquième statut stipulait que « Les baleines sont nos compagnes. Toute personne qui porterait atteinte à l'intégrité des baleines sera considérée comme contre-révolutionnaire et s'exposera à toute la rigueur de la loi révolutionnaire ». Ainsi cette référence à la baleine d'Auguste porte t-elle en soi toute la question du pouvoir et de l'anarchisme. Elle est la métaphore d'une quête, et d'une filiation qui passe pour Gatti par le père mais plus largement par toute la mouvance anarchiste, à laquelle Auguste appartenait :

Et la baleine était devenue un peu ce monde promis d'Auguste, et le fait qu'il était parti de l'Amérique meurtri, poignardé, rejeté en quelque sorte par l'Amérique, de retourner avec une baleine et de recommencer cette conquête de l'Amérique qu'Auguste n'avait pas faite, mais de recommencer à travers son fantasme, à travers sa baleine, avec des musiciens, le rêve d'Auguste a été réalisé à Cuba et cette baleine

devait changer le monde.⁵¹

À travers la baleine s'exprime encore cette aspiration libertaire dans sa dimension universelle, qui replace la révolution cubaine dans le contexte plus large des luttes pour la liberté.

C'est souvent en convoquant les éléments les plus personnels de son histoire, ceux en apparence les plus anecdotiques, que Gatti parvient à exprimer le combat collectif et l'aventure humaine. L'opposition entre l'individu et le « peuple » en est ainsi transcendée.

À la fin du film, le Ciel et la Terre sont enfin réunis pour former une sorte de paradis terrestre, « dans lequel les hommes sont des dieux — ou sont débarrassés des dieux, ce qui revient au même⁵² ». Le tout dernier plan contraste absolument avec l'esthétique que le film avait jusqu'alors mise en place. La caméra suit Cristobal et l'enfant qui ont réussi à quitter le ciel et sont arrivés à Tecunuman. Puis elle entreprend un très long et lent travelling arrière, donnant à voir l'immense étendue d'une forêt. On entend d'abord le motif de l'orgue, qui intervient pour la première fois en tant que musique extra-diégétique. Il est d'une certaine façon le motif triomphant du film, celui de Cristobal qui renverse le pouvoir d'Anastasio sans recourir aux armes⁵³, et fuit finalement la « sphère suprême » pour retrouver la liberté. Puis la musique cesse, et la voix off prend le relais pour expliciter la métaphore que constitue le film entier : « Tout un peuple de palmes, au coude à coude, face à la mer, c'était Cuba ». Pour la première dans le film la voix off perd son ton humoristique et détaché pour prendre celui d'une poésie beaucoup plus grave, d'une poésie qui rend hommage à un peuple et à son combat. Le caractère très réaliste de ce dernier plan qui intervient de façon métonymique (Cuba vue à travers son paysage de palmiers et de mer) apparaît comme la fin indispensable au film. Un retour à la réalité brute du pays après les 100 minutes d'une fable nourrie par les événements contemporains de Cuba, et qui les célèbre par l'imaginaire. Le film s'achève avec le son des vagues, alors que la caméra se tourne vers la mer, désignée par la voix off.

Ne restent plus que les arbres et la mer, immémoriaux, pour célébrer la lutte qui ne se laisse

51. GATTI Stéphane, SÉONNET Michel, *Gatti, journal illustré d'une écriture, op. cit.*, p. 125.

52. DREYER Sylvain, *op. cit.*

53. Expliquant son approche en opposition à celle du cinéaste néerlandais Joris Ivens, Gatti affirme : « Me battre pour le pouvoir ne m'intéresse pas. Je me bats pour une prise de conscience. Ivens est marxiste, moi je suis libertaire. C'est la différence [...]. Le fusil est déjà le principe du pouvoir, voilà ce que j'ai essayé de dire dans *El otro Cristobal* », cité dans VADILLO-AURTENETXE Xavier, « Armand Gatti : à la recherche de la parole errante », Paris, Agora, 1980, p. 33.

jamais réduire à l'événement historique, et va prendre sa place parmi les combats de tous les temps.

Il s'agit bien pour Armand Gatti, dans son cinéma aussi bien que dans son œuvre littéraire et théâtrale, de trouver un langage adapté à l'élan révolutionnaire et libertaire. Et ce langage ne peut se satisfaire du cadre étroit du cinéma « militant », ou « politique ». Il exige d'avoir une portée beaucoup plus large : c'est ce « rêve d'un dialogue avec tout l'univers⁵⁴ », commun à l'ensemble de l'œuvre du poète.

On voit bien dans les différentes scènes étudiées que Gatti parvient à exprimer une idée de la liberté, sans passer par un discours militant mais par des éléments de langage spécifiquement cinématographiques, que ce soit à travers le son, le montage, ou les mouvements de caméra. Une véritable esthétique se met en place, en étroite relation avec les événements politiques qui en sont le moteur et l'argument à la fois.

Dans la dernière partie du film, Gatti multiplie les manipulations d'images, notamment dans le passage où Cristobal et l'enfant décident de fuir pour retourner sur la terre : images retournées de bas en haut, images déformées, image que l'on fait tourner sur elle-même, etc. Ici se manifeste une réelle euphorie du cinéma, un ludisme de la création, qui se situe à nouveau dans l'héritage de Méliès et de ses manipulations formelles. Le cinéaste, par cette manipulation de la matière même du film, se mesure au Dieu qui dans la diégèse du film suscite ces transformations de l'espace.

« Au commencement était le Verbe, et le Verbe était Dieu » : cette première phrase de l'Évangile selon Saint-Jean, Gatti aime à la reprendre et à la mettre en perspective avec sa démarche d'auteur (d'une façon absolument non conforme à la religion, invitant chacun de ses « loulous » à devenir Dieu avec lui). *El otro Cristobal* en est aussi, transposée dans le cadre de la création filmique, une figuration.

54. Collectif Arcanal ; *Armand Gatti, les films 1960–1991*, Paris, Arcanal, 1991, p. 27.

II.3 Transcender les barrières du temps et des genres cinématographiques : *Roger Rouxel* et *Der Übergang über den Ebro*

Tous les films d'Armand Gatti proposent une forme originale qui mêle souvent fiction et documentaire, et confronte, comme on l'a vu, l'Utopie à l'Histoire. Deux d'entre eux offrent une structure un peu éclatée qui permet, dans un cas, de dépasser les frontières temporelles — le premier film de *La première lettre*, intitulé *Roger Rouxel* — et dans l'autre celles des genres, de façon à mieux rendre compte de la complexité du personnage principal — *Le Passage de l'Èbre* (*Der Übergang über den Ebro*).

Les films précédents, *L'Enclos* et *El otro Cristobal*, ainsi que la série documentaire *Le lion, sa cage et ses ailes* réalisée entre *Le Passage de l'Èbre* et *La Première lettre*, présentaient une certaine unité formelle. Dans *L'Enclos*, l'unité de temps, d'espace et d'action se double d'une assez grande unité esthétique. *El otro Cristobal* alterne deux types de scènes tout au long du film de façon régulière et *Le Lion*, s'il fait alterner des plans de statuts divers également, se situe toujours dans l'ici et maintenant des immigrés.

Le mélange des genres et des temporalités permet, dans les deux films en question — l'un dans le cadre du documentaire et l'autre de la fiction — de transcender un certain nombre de clivages : entre présent et passé, réalisme et onirisme, notamment. On y retrouve d'une certaine façon l'écriture des possibles appliquée au cinéma : elle permet dans *Roger Rouxel* de « donner quelques instants de plus à vivre » au jeune résistant fusillé, dans *Le Passage de l'Èbre* de mettre en scène le choix possible de l'engagement politique ou du renoncement, et les multiples niveaux de réalité qui forment la conscience du personnage principal.

Les deux films ont ceci de commun qu'ils sont nés du refus par le CNC de deux scénarios initiaux. Armand Gatti avait eu d'abord le projet d'un film sur le groupe Manouchian —

concrétisé par un scénario portant deux titres : *Le temps des cerises* et *L’Affiche rouge* — qui aurait été tourné avec les survivants du groupe et non pas interprété par des acteurs professionnels. *Le Passage de l’Èbre* quant à lui a été écrit à partir du scénario non réalisé de *Cotinet*, dans lequel Gatti s’inspirait directement de la figure de son père Auguste pour camper son personnage principal. Ce scénario a essuyé le même refus de l’avance sur recettes de la part du CNC. C’est grâce à la proposition du docteur Müller-Freienfelds de réaliser le film pour la télévision de Stuttgart que le film a pu voir le jour. En arrivant dans cette ville industrielle Gatti a compris que son personnage devait être allemand. Il y avait beaucoup d’émigrés de différentes nationalités à Stuttgart, et il a décidé d’axer le film sur la question de l’émigration — qui lui tenait particulièrement à cœur et sera à nouveau la thématique principale du film suivant, *Le Lion, sa cage et ses ailes*. Ses sympathies pour la révolution espagnole, qui avait constitué « un moment décisif du siècle⁵⁵ », l’ont conduit tout naturellement à transformer le personnage de Cotinet en celui de Manuel Aguirre, réfugié espagnol émigré en Allemagne.

Les deux scénarios sont construits autour d’une idée de la « frontière », et de son dépassement, d’une certaine forme d’exil, sur le plan temporel dans le cas de *Roger Rouxel* et sur un plan plus spatial dans l’autre cas.

Roger Rouxel est le premier film de la série vidéo que constitue *La Première lettre*. Il est le point de départ, avec le poème éponyme d’Armand Gatti, à partir duquel les créations collectives avec les habitants de l’Isle d’Abeau ont pu se réaliser, et donner lieu aux cinq autres films de la série.

De même qu’étant fils d’un balayeur d’origine italienne le récit du *Passage de l’Èbre* contient une forte dose autobiographique, Armand Gatti retrouve dans la figure de Roger Rouxel son propre passé de jeune résistant :

À un moment donné je me suis trouvé, à un âge relativement jeune, 16 ans et demi, presque 17, condamné à la peine capitale. C’était au moment de la Résistance.

[...] Cette Résistance, victorieuse (parce que le nazisme a été défait) au fil du siècle s’est défait peu à peu, et on aboutit, du moins sur le plan français, à une espèce de pétainisme du temps de paix, lequel pétainisme était la raison pour laquelle on avait pris le maquis, on était rentré en insurrection. J’ai voulu savoir, approcher la

55. GATTI Stéphane, SÉONNET Michel, *Gatti, journal illustré d’une écriture*, Paris, Artefact, 1987, p. 163.

Résistance non pas dans ce qu'elle avait été mais dans ce qu'elle était devenue, à travers les gens, telle qu'ils la vivaient aujourd'hui.

Alors je suis parti de quelqu'un qui avait le même âge que moi lorsqu'il a été fusillé. J'aurais pu être à sa place. Je n'y ai pas été. Mais j'aurais pu être à sa place. Et ce fusillé revenant dans son pays, là, en France et brusquement posant la question de ce pourquoi il était mort, de ce combat qui l'avait conduit là, posant cette question à ceux qui ne l'avaient pas connu, pour savoir ce qu'il restait de ce combat, de ce pourquoi il était mort... pour moi, c'était une manière indirecte de poser la question. Non pas que ce fut moi, Roger Rouxel, mais ç'aurait pu être moi. Et en tous les cas, les réponses que Roger Rouxel a reçues, c'étaient les réponses que j'étais venu chercher.⁵⁶

Le film se focalise dans sa dernière partie sur la lettre d'amour écrite par Roger Rouxel à sa petite amie Mathilde, peu avant son exécution, « première lettre d'amour et dernière lettre de vivant ». Ce qui permet d'humaniser la question de la résistance et de confronter le destin individuel au combat collectif. Ce portrait de Roger Rouxel et de l'ensemble des membres du groupe Manouchian échappe ainsi à toute glorification et au traitement pseudo objectif des livres d'histoire. C'est une approche à la fois plus passionnée et moins manichéenne : si la profonde sympathie d'Armand Gatti à l'égard de ces résistants transparait, aucune des multiples questions que posent la résistance et ses moyens n'est effacée par quelque formule définitive.

Gatti s'intéresse donc non pas à l'histoire du groupe Manouchian ou plus précisément de Roger Rouxel, mais à sa façon de persister dans le présent. À la continuité qui peut s'établir entre leur combat et la situation actuelle. Le film prend donc une forme éclatée qui ne cesse d'opérer des allers-retours entre le passé, tel qu'il subsiste à travers diverses traces (images d'actualité, texte de la lettre de Roger à Mathilde, etc.), et le présent des lieux et des témoignages. Faire revivre Roger Rouxel en perpétuant sa mémoire, en montrant également que son combat n'est pas « passé », qu'il est lié aux combats présents et futurs, voilà l'enjeu fondamental de la série. On retrouve là les éléments fondateurs de l'écriture de Gatti, tels qu'ils transparaissent dans *La Parole errante* et dans de nombreuses pièces de théâtre.

Le récit du *Passage de l'Èbre* s'articule autour de la question de l'exil et de l'engagement politique. Manuel Aguirre est un émigré espagnol qui s'est installé en Allemagne où il travaille comme égoutier. Il a fait venir auprès de lui sa femme et son fils, qu'il fait embaucher comme

56. *Ibid.*, p. 175.

égoutier. Le fils meurt dans un accident de travail, avec l'égoutier allemand qui a tenté de le secourir. Après l'enterrement, Manuel Aguirre est rejeté par la veuve de celui-ci : Aguirre sent qu'on lui reproche d'être un ouvrier étranger. Finalement, il décide de retourner en Espagne et de prendre les armes. Le film, réalisé en 1969 alors que Franco est toujours au pouvoir, décrit donc une situation qui lui est contemporaine.

Le Passage de l'Èbre présente une structure complexe. Il y a d'abord un prologue à la forme éclatée, qui rend compte du cas de conscience d'Aguirre hésitant à rentrer en Espagne : images gelées, montage à base de coupures de journaux, voix off prenant le personnage à parti, c'est une séquence assez expérimentale, qui revient sous différentes variantes à différents moments du film, à la fin et dans les passages de transition. Suit une seconde partie, assez longue et très réaliste dans sa mise en scène, où l'on suit Aguirre puis son fils dans leur travaux d'égoutier, jusqu'à l'accident et la découverte des corps. On passe à nouveau à une partie de transition avec voix off, images gelées, etc. C'est ensuite la nuit de Noël : Aguirre cherche la veuve de l'égoutier allemand pour offrir des cadeaux à ses enfants, mais elle refuse de le voir. À partir du moment où Aguirre prend conscience de sa profonde solitude et du mépris dont il est l'objet, le film bascule dans une séquence onirique : Aguirre devient le « roi d'un jour » de la société de consommation dans une parodie d'émission télévisée. Le film se présente donc comme une succession de séquences aux tonalités très différentes, nous faisant passer de scènes documentaires à la mise en scène réaliste à une longue séquence parodique correspondant aux fantasmes du personnage. Cette forme hybride, inclassifiable (on ne peut pas dire de l'esthétique du film dans son ensemble qu'elle soit « réaliste » ou « onirique »), permet de confronter différentes approches du personnage : une approche purement sociale et « objective » lorsqu'on suit les égoutiers dans leur travail, une approche entièrement subjective lorsque le film se met à coïncider avec les pensées de Manuel Aguirre, qui transporte le film dans une vision plus poétique, et une approche au contraire distanciée quand, par exemple, des extraits du scénario rectifié apparaissent à l'écran, et que le film se tourne davantage vers l'expérimentation. Autrement dit, le film ne répond pas à un système quel qu'il soit : il n'est pas seulement un film social et politique, et ne se réduit pas non plus à l'expérimental ni à l'onirisme ; il passe successivement par ces trois « genres », de façon à creuser davantage la réalité qu'il met en scène.

C'est en même temps le rapport à la fiction qui se modifie en cours de film. C'est dans les

séquences les plus documentaires, celles qui rendent compte du quotidien d'un égoutier, que le spectateur se trouve paradoxalement le plus immergé dans la fiction : il adhère au récit et un réel suspense se crée lors de l'accident du fils. Dans les scènes oniriques au contraire, le cadre fictionnel se fait davantage sentir et une distance se crée par rapport au récit. Dans les passages plus expérimentaux transparait tout le processus d'écriture du film. Cette façon de faire passer le spectateur d'un régime de croyance à l'autre permet d'aborder la situation qui est à la base du scénario sous différents angles, en prenant en compte aussi bien la réalité sociale que les préoccupations du personnage et le rapport du cinéaste à son propre récit.

La liberté fondamentale du film passe par ce refus de privilégier une approche en occultant les autres, d'effacer l'individu derrière le collectif et vice-versa, d'opposer visée sociale et poétique. Ici l'approche libertaire du cinéaste trouve un équivalent esthétique dans la structure même du film, en-dehors de toutes normes. Mais cette audace formelle du film n'est pas gratuite : c'est elle qui permet de rendre compte de la progressive prise de conscience du personnage, qui le conduit à la révolte. Comme l'écrivent Claire Mathon et Jean-Louis Pays :

Dans le domaine de la télévision, ce film est une entreprise culturelle sans précédent, car il synthétise une information objective sur la condition ouvrière en Allemagne de l'Ouest et le récit intériorisé de la vie quotidienne d'un prolétaire. Il existe quelques tentatives de cet ordre, mais le film de Gatti représente une réussite exemplaire : il rejette la vision de classe de la bourgeoisie centrée sur les problèmes de l'individu, pour adhérer à la vision collective du prolétariat.⁵⁷

La construction du récit, qui consacre une première et assez longue partie à la minutieuse description du travail d'égoutier, suivie d'une séquence dans laquelle Manuel Aguirre prend peu à peu conscience de sa situation d'exploité, jusqu'au choix final de retourner en Espagne, permet en effet de véhiculer un discours favorable à la lutte de classe. La dimension documentaire, qui a valeur de témoignage sur les conditions de vie des ouvriers, est cependant contrebalancée par les passages introspectifs, qui révèlent la souffrance et les ambivalences du personnage face à l'engagement politique. Et c'est le point de vue d'un personnage individualisé que le film adopte, l'individu y demeurant central. *Le Passage de l'Èbre* dépasse d'une certaine façon le clivage entre individualisme et collectivisme, très présent au sein des théories libertaires elles-mêmes : c'est bien pour l'individu qu'en dernier ressort la lutte de classe s'avère nécessaire.

57. MATHON Claire, PAYS Jean-Louis, *La revue du cinéma, Image et son*, n°240, Juillet 1970, p. 127.

Le prologue du *Passage de l'Èbre* présente une structure qui réintervient sous différentes formes à diverses reprises dans le film. Il exprime principalement deux idées : d'une part la conscience de Manuel Aguirre qui le taraude et l'incite à retourner en Espagne pour participer au combat antifasciste, d'autre part la prise de conscience par le spectateur du processus de création du film, avec ses rectifications multiples. Dans les deux cas, l'idée d'une liberté fondamentale, celle de l'engagement, de la prise de position, et celle de la création, tâtonnante. Rien n'est écrit par avance, la responsabilité de l'individu est absolue.

Le premier plan du film est un plan fixe en contre-plongée sur un poteau électrique. On comprend qu'il s'agit d'une gare lorsqu'une voix retentit, qui appelle les passagers d'un train en provenance de Madrid à se présenter au contrôle. L'annonce est ensuite traduite en différentes langues. Le thème de l'émigration est d'emblée pris en charge par le son, alors que l'image ne « raconte » rien et concentre l'attention du spectateur sur cette annonce, dont elle contredit l'aspect anecdotique par la fixité et la relative longueur du plan.

Un panoramique très rapide du haut vers le bas et de la gauche vers la droite (du poteau vers le hall de la gare) succède à ce plan par un montage cut : il est trop rapide pour permettre de se faire une idée claire de l'espace, et porte l'intérêt vers un problème général plutôt que sur cette gare particulière — soutenu en cela par la voix off qui débute pendant ce plan pour évoquer la question de l'émigré espagnol transportant toujours avec lui la même guerre. Elle se termine sur le troisième plan, qui n'est raccordé que par elle avec le plan précédent. Ce plan commence en contre-plongée et en gros plan sur une valise ; puis il opère un léger panoramique vers le haut tandis que l'homme qui porte la valise, Manuel Aguirre, apparaît de dos et s'éloignant de la caméra. Le montage cut de cette première séquence et cette façon de ne filmer l'espace que par bribes expriment déjà la question de l'exil, l'idée que si le personnage se trouve ici son esprit demeure occupé ailleurs.

Puis apparaissent quelques images d'archives de la guerre d'Espagne, que la voix off introduit en évoquant l'écart temporel : « Depuis trente ans ! ». On entend alors, mais assez faiblement, la mélodie jouée à la guitare d'« El ejercito del Ebro », le chant de la bataille de l'Èbre, « la dernière bataille livrée et gagnée par la République alors que la guerre était déjà perdue⁵⁸ ». Cette musique sera le motif récurrent du film, fortement symbolique. Elle représente la victoire des républicains malgré la défaite finale, selon une vision des choses qui autorise Armand Gatti à

58. GATTI Stéphane, SÉONNET Michel, *op. cit.*, p. 163.

affirmer, à l'issue d'une projection du film : « Nous avons gagné la guerre d'Espagne !⁵⁹ ». En filigrane, c'est l'idée que le combat en lui-même, l'attitude de révolte, comptent davantage que la victoire effective, qui est exprimée. L'exil temporaire, en même temps que géographique, est évoqué par l'intrusion de ces images d'archives : même trente ans plus tard, la guerre d'Espagne n'est pas finie. Le son de la guitare alors que ces images sont muettes produit un effet de distance nostalgique, d'inadéquation entre le désir et la réalité.

Un plan sur la valise d'Aguirre réapparaît au milieu du montage d'archives : la musique crée une continuité sonore, alors que les sons d'ambiance la recouvrent en partie. Ces deux motifs sonores expriment à la fois le décalage entre présent et passé, et le fait que le personnage continue de vivre dans ce passé. Pendant les plans d'images d'archives qui suivent, une voix masculine entonne le début de la chanson. On passe ensuite à un plan sur Manuel Aguirre, où on le voit pour la première fois de face et en plan rapproché, devant un quai et un train qui approche. La musique continue quelques secondes, puis l'image se fige brusquement, et la musique et les sons d'ambiance cessent. La voix off prend le relai, s'auto-désignant comme la voix intérieure du personnage (« Je m'appelle Manuel Aguirre... »). La composition de l'image, avec le train en arrière-plan sur la gauche, représente le conflit intérieur de Manuel, exilé mais hanté par le souvenir de l'Espagne et de ses luttes. La voix off dresse de façon très distanciée un portrait type carte d'identité de Manuel (« Marié, un enfant »), puis elle le prend à parti (« Il faut que tu te décides ! »). On entend ensuite un dialogue entre Aguirre et deux secrétaires successifs à qui il demande une permission de sortie du territoire, tandis que des plans d'images gelées se succèdent (voir l'illustration II.3 pages 95 et 96). Le décalage entre le son et l'image confère un aspect fantasmatique à la scène : c'est une scène que Manuel fantasmera longtemps sans parvenir à la concrétiser. Le caractère figé des images figure aussi l'importance du choix qui se présente au personnage, partir ou rester, le fait que l'essentiel de son destin se concentre dans cet acte administratif.

Puis l'on voit le personnage se diriger vers la sortie du bureau, de nouveau en image animée. La caméra le suit en plan rapproché, comme si elle scrutait ses réactions. Et en effet, le rôle de la caméra est bien d'une certaine façon d'ausculter la conscience du personnage, aussi bien lorsqu'elle le filme que lorsqu'elle donne à voir des images subjectives, par exemple par le biais du montage de coupures de journaux qui intervient au moment où les yeux de Manuel Aguirre,

59. Rétrospective Armand Gatti au Centre Rabelais de Montpellier, 6 novembre 2009.

s'apprêtant à quitter le lieu, tombent sur le mot « Espagne », inscrit sur une feuille de papier accrochée au mur. Manuel s'immobilise devant l'affiche, et un cercle blanc vient encercler le mot, figurant donc l'effet produit sur le personnage. Des coupures de journaux envahissent progressivement l'image « réaliste » de Manuel sur le seuil de la porte, et représentent une image de l'Espagne forgée par les journaux allemands. Toutes ces images qui viennent briser l'unité spatio-temporelle de la scène figurent une fissure dans ce « réel » objectif : c'est le sentiment, pour Manuel Aguirre, de ne pas se trouver au bon endroit, au bon moment.

On retrouve les mêmes éléments dans les plans qui suivent : alternance entre des plans « réalistes » de Manuel dans la gare et des images d'archives, la voix off faisant le lien et continuant de le prendre à parti comme si le personnage était profondément scindé. Elle évoque les anciens combattants de la guerre d'Espagne maintenant estropiés et torturés par la police, puis la bataille de l'Èbre, et le titre du film apparaît à l'écran : les lettres noires en caractère d'imprimerie sur un fond blanc découpé en dents de scie s'inscrivent par-dessus une image d'archive montrant un homme empoigné par des hommes en uniforme, après un très rapide zoom avant. Le titre vient cacher la position des trois hommes, dont on ne voit plus que les visages et dont on ne soupçonne plus l'attitude de violence. Il semble que ce plan exprime l'ambivalence de la photographie et de la coupure de presse, qui immortalisent l'évènement mais le classent en même temps parmi les faits « passés », les faits historiques. Tout le film cherche à lutter contre cette conception de l'histoire et à montrer que la guerre d'Espagne continue de vivre à travers la conscience de tous les révoltés. On retrouve là le propos récurrent d'Armand Gatti dans son œuvre littéraire, adaptée aux moyens du cinéma par la confrontation à la vie quotidienne d'un personnage individualisé, alors qu'il s'exprime de façon beaucoup plus abstraite, décontextualisée, dans les pièces de théâtre ou les textes poétiques⁶⁰.

Juste après l'apparition du titre intervient le second élément essentiel de cette première partie : l'évocation du travail de création, qui vient interrompre le récit. Elle prend la forme d'extraits du scénario décrivant des bouts de scènes qui n'apparaissent pas dans le film. La description de plans par le scénario est suivie des plans correspondants. Ils décrivent une manifestation d'étudiants allemands appelant les travailleurs à les rejoindre, et dans laquelle sont représentés les égoutiers. Les sons de la manifestation persistent et se « diégétisent » lorsqu'on passe au plan des égoutiers qui introduit à la séquence la plus descriptive du film : la réalité de

60. Cf. les chapitres I.2 et I.3 de ce mémoire.





Illustration II.6 : *Le passage de l'Èbre* : les images gelées du prologue.

l'univers quotidien d'Aguirre, qui n'est pas du tout militant, contraste fortement avec ce désir d'une lutte commune. Ces extraits du scénario réinterviendront au cours du film, notamment dans la troisième partie où Manuel Aguirre cherche en vain à approcher la veuve. Les ratures et les rectifications rendent compte des différents choix qui se présentent au cinéaste pendant la phase d'écriture, et des écueils qu'il parvient à éviter (le pathos, le trop démonstratif, etc.). Ces passages créent un phénomène de distanciation qui incite le spectateur à un travail critique par rapport au film, ce qui participe de sa démarche libertaire et non-dogmatique.

Ce prologue intervient de façon prospective, en annonçant la progressive prise de conscience et l'engagement du personnage à la fin du film. Il pointe d'emblée les difficultés et les contradictions du personnage, ainsi que les rapports complexes entre Histoire et Utopie, qui nécessitent de trouver une forme originale, à l'inverse d'un film militant plus pédagogique dont le but serait simplement de « convaincre ». En ce sens, Armand Gatti occupe une place singulière dans l'histoire de la notion d'« esthétique anarchiste ». À la fin du XIX^e siècle et en particulier après les événements de la Commune, des liens forts se créent en France entre les milieux littéraires « anarchisants » et les militants anarchistes⁶¹. Les grands théoriciens de l'anarchisme (Proudhon, Bakounine, Jean Grave, etc.) consacrent de nombreux ouvrages à la question de l'art et de l'esthétique, et de nombreux écrivains prennent conscience de la responsabilité de l'artiste, et de l'impossibilité de se situer en-dehors du politique. Des polémiques importantes vont naître, opposant les tenants de l'art pour l'art aux promoteurs d'un art social. Les uns considèrent que l'art n'a pas d'autre fin que lui-même, et reprochent aux autres de vouloir l'asservir à un message politique et à une fonction sociale en réduisant l'indépendance de l'artiste. Ces derniers, notamment Proudhon, pensent au contraire que l'Idée doit prédominer, et ont tendance à laisser de côté les questions de forme. Certains reprochent à des mouvements novateurs du point de vue de la forme, comme le symbolisme, d'être trop obscurs et difficiles d'accès. À l'inverse, certains poètes symbolistes comme Rémy de Gourmont ou Francis Viélé-Griffin présentent le vers libre et les formes nouvelles comme un équivalent esthétique à l'anarchisme politique⁶².

La démarche singulière d'Armand Gatti, qui cherche dans chaque œuvre une forme adaptée à la lutte qu'il relaie, semble d'une certaine façon dépasser ces clivages. L'aspect social a toujours

61. GRANIER Caroline, *Les Briseurs de formules : les écrivains anarchistes en France à la fin du XIX^e siècle*, Œuvres, Ressouvenances, 2008, p. 30.

62. *Ibid.*, p. 60.

été dans ses préoccupations, et pas uniquement dans le contenu des films ou des pièces ; aussi bien dans le rapport auteur/spectateur, dans la réception des œuvres, la volonté de sortir l'art du monde marchand pour le rendre accessible à tous. Cela ne le conduit jamais pour autant à une démarche démagogue : Gatti ne considère pas l'art comme un outil éducatif qui devrait se « décomplexifier » pour rester à la portée de tous. C'est bien plutôt cette idée qu'il juge méprisante, car l'art doit au contraire permettre aux gens de s'élever. Il se rapproche de ce point de vue des convictions de Jean Grave, qui défend un art social qui ne soit pas démagogique :

Nous n'avons pas dit de le mettre « à la portée de la foule », ce qui impliquerait, en effet, une idée de castration de l'idée et de la forme, ignominie dont l'artiste consciencieux doit, en effet, se défendre avec énergie. Se rabaisser pour capter les suffrages de la foule, est aussi plat que de se masturber l'idée pour attirer les regards du public acheteur.⁶³

Ces questionnements sur le statut de l'art resteront longtemps présents dans le milieu libertaire, comme l'attestent les nombreux textes publiés dans les années soixante par le cinéaste libertaire Jean Rollin dans les revues de la Fédération Anarchiste. Après la publication d'un texte sur le mouvement lettriste dans *Le Monde libertaire*, Rollin répond à ceux qui lui reprochent de consacrer une étude trop intellectuelle dans un journal destiné principalement aux ouvriers, dans un texte intitulé « Les ouvriers et le Lettrisme » :

À ceux qui me reprochent d'avoir publié une étude « intellectuelle » dans un journal pour travailleurs, je réponds qu'ils insultent les ouvriers. Comment, il faudrait faire une différence entre ceux qui travaillent en usine et ceux qui travaillent dans une branche artistique ? Il faudrait différencier les besoins des uns de ceux des autres ? Je voudrais alors que l'on me dise pourquoi un fils de bourgeois aurait droit aux plaisirs de la poésie et de la littérature, et pas un fils d'ouvrier ?⁶⁴

Les termes du débat sont renversés, ce n'est plus l'« obscurité » d'une œuvre qui témoignerait d'un mépris à l'égard des travailleurs, mais bien plutôt le fait de considérer qu'une certaine catégorie de gens soit fondamentalement incapable d'y être réceptif. Armand Gatti se situe pleinement dans cette optique, et les nombreuses créations qu'il a réalisées avec des gens provenant de milieux sociaux qui ne les prédisposaient pas à de telles expériences montre la fécondité d'une telle démarche.

63. GRAVE Jean, *La Société future*, 1895, cité dans GRANIER Caroline, *ibid.*, p. 40.

64. ROLLIN Jean, « Les ouvriers et le lettrisme », *Le Monde Libertaire*, n°95, 1963, p. 10.

Dans l'introduction de sa thèse, Caroline Granier souligne le fait que les innovations esthétiques et le propos subversif d'une œuvre ne coïncident pas nécessairement, et précise sa propre démarche qui découle du constat de ce clivage entre la forme et le fond :

Il faut mesurer les limites d'une perspective qui recherche des équivalences entre esthétique et politique. Je me méfierai tout particulièrement, au cours de ce travail, des métaphores trop faciles amalgamant le « fond » et la « forme ». Il n'y a pas forcément de coïncidence entre une activité esthétique subversive et une tentative révolutionnaire. [...] C'est parfois dans un style très « classique », traditionnel, que se disent des pensées éminemment nouvelles, que s'opère une remise en cause de l'idéologie dans le texte, que s'instaure un nouveau rapport entre lecteurs et auteurs. [...] Il m'a semblé plus intéressant de modifier les termes du débat, en abordant les œuvres avec un point de vue « décalé », centré, non plus sur la modernité esthétique mais sur une certaine vision éthique de l'artiste qui le rend responsable devant la société.⁶⁵

On peut nuancer l'affirmation de Caroline Granier en partant de l'idée qu'un grand artiste parvient précisément à trouver la forme adaptée à son propos, à créer cette jonction entre politique et esthétique, et que le désir de liberté politique n'est pas séparable de celui d'une liberté de l'esprit qui permette de créer et d'apprécier de nouvelles formes. On peut aussi penser qu'il est vain de considérer les idées d'une œuvre en-dehors de leur mise en forme, « comme si la forme d'apparition et d'existence d'un phénomène ne structurait pas la conscience, n'était pas un *mode* d'être au monde⁶⁶ ».

Roger Rouxel, comme *Le Passage de l'Èbre* dans le champ de la fiction, s'emploie à faire revivre les luttes passées en figurant les liens profonds entre passé et présent à travers la notion de résistance. À cent lieues de la commémoration (« ne pas tomber dans le passé simple, définitif, de la commémoration » écrit François Niney à propos de Chris Marker⁶⁷), Gatti confronte différents temps, différents types d'images, différents niveaux d'histoire (celle de l'individu Rouxel, celle du groupe Manouchian dont il fait partie, et celle de la société française des années quarante).

65. GRANIER Caroline, *op. cit.*, p. 14.

66. Jean-Pierre Lecercle dans son édition annotée de *L'Art et la révolte* de Fernand Pelloutier, cité dans GRANIER Caroline, *ibid.*, p. 42.

67. NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Belgique, De Boeck Université 2002, p. 105.

Redonner un espace de vie à *Roger Rouxel*, c'est ce à quoi s'attacheront les cinq autres films de la série à travers les créations collectives autour de cette première lettre d'amour. Le premier film ouvre la voie à ces expériences en interrogeant l'histoire par le biais d'un montage poétique, non didactique, dont le but n'est pas tant de raconter l'histoire de Rouxel que de poser à travers lui les questions de l'engagement, de la responsabilité politique, de la résistance, dans leur caractère intemporel.

Gatti, qui s'est introduit dans le monde du cinéma en travaillant comme assistant sur *Lettres de Sibérie*, a de commun avec Marker son rapport au temps :

Pour Marker, il ne s'agit pas de commémorer, ni même de faire de l'histoire. L'art en général, et le cinéma qu'il pratique en particulier, n'est pas fait pour informer mais pour lutter contre la mort (c'est la définition même qu'en donnera Deleuze dans sa conférence à la FEMIS), réparer le tissu du temps en reprenant le fil de la conversation [...] et de la conservation de l'« espèce humaine »...⁶⁸

« Lutter contre la mort » est également le sens assigné à l'art par Gatti ; c'est aussi, plus spécifiquement, « changer le passé ». Faire entendre les voix des vaincus de l'Histoire. Gatti déclare : « Les camarades tombés autrefois ne disparaissent jamais. Ils continuent d'exister et l'on entretient avec eux des dialogues sans fin⁶⁹ ». Il agit également contre l'Histoire qui crée des héros canonisés et fige le passé :

L'Histoire, c'est de la connerie. Elle momifie tout. Si vous ne remontez pas à contre-courant de ses sentences pour retrouver l'écho de ce que furent vos joies et vos peines, autant faire du cinéma-vérité, c'est-à-dire se donner la bonne conscience du juste et du vrai, à l'intérieur du faux et de l'arbitraire.⁷⁰

Interroger les lieux, interroger le présent pour tenter de saisir ce qu'il reste du combat de Rouxel. Trois éléments récurrents dans tout le film apparaissent dès le premier plan : l'importance des plaques portant les noms de rue (on entre dans le film par le biais d'une plaque portant l'inscription : « Vitry-sur-Seine, sentier Roger Rouxel »), les mouvements de caméra qui balaient les rues (mouvement panoramique vers la gauche qui donne à voir le sentier en question, puis zoom avant), et la confrontation passé-présent par le biais des interviews (on entend une

68. *Ibid.*, p. 103.

69. MATON Claire, PAYS Jean-Louis, « Gatti Armand, la lutte des classes au cinéma », *La revue du cinéma. Image et son*, n°239, Mai 1970, p. 101.

70. *Ibid.*, p. 100.

voix off d'adresser à quelqu'un en lui demandant s'il sait qui est Roger Rouxel). À plusieurs reprises, la caméra interrogera les différents lieux-clé dans la vie de Roger Rouxel, en retournant dans la maison où il fut arrêté, dans le jardin où il croisa Mathilde une dernière fois, . . . De tels plans révèlent à la fois l'impuissance de l'image seule (dans sa prétention documentaire), et l'expression poétique par sa confrontation avec les témoignages, les quelques traces qu'il reste de la vie de Rouxel. C'est bien par le travail du montage, par l'association d'images et de sons qu'un sens se crée, et non dans un contenu manifeste des images (ni des témoignages, qui ne prennent sens eux aussi qu'en relation avec le propos de Gatti).

En alternance avec ces plans au présent (mais un présent hanté par le passé), interviennent des images d'archives. Le commentaire en voix off les met à distance, en démontant au besoin le mécanisme propagandiste et le propos mensonger des actualités d'époque, présentant les résistants comme de monstrueux terroristes. Au début du film, le commentaire oppose le discours des images officielles de la France collaboratrice à celui, tenu dans l'ombre, de la résistance. Cette résistance est représentée par différents type de documents (photographie d'un lycéen engagé dans la résistance, extraits de tracts et de journaux, etc.) qui apparaissent sur un fond rouge, accompagnés d'un son répétitif un peu angoissant qui s'oppose à la musique militaire et enjouée des images d'archives. Ces plans qui viennent fissurer le montage d'archives avec des éléments esthétiques assez criards (couleur rouge vif, son électronique peu agréable à l'oreille) dénoncent la dangerosité du discours par l'image — et d'autant plus qu'il se range du côté documentaire — toujours lié à une idéologie.

À la fin du film, pour évoquer le moment tragique du procès du groupe Manouchian au cours duquel la résistance doit se confronter à l'esprit borné des juges et des journalistes, la fiction vient au secours du documentaire. Gatti filme l'intérieur du Palais de Justice : les couleurs sont travaillées de façon à ce que le jaune ressorte artificiellement, pour créer un effet onirique un peu inquiétant, qui souligne le côté clinquant et indécent du lieu. Différentes voix masculines et féminines prennent en charge les différents protagonistes de l'affaire, résistants, juge et journalistes. Gatti a recours à l'humour et à la parodie pour exprimer l'incompréhension fondamentale entre les deux « camps ». Le cuivre qu'on entend en arrière-plan produit une musique jazzy qui correspond à l'ambiance très chic du lieu et contraste avec le dialogue des voix hors-champ. Ces moyens fictionnels permettent de produire du discours malgré le mutisme

du lieu, par une sorte de reconstitution parodique finalement plus « vraie » que les images d'archives qui n'apportent que l'Histoire officielle.

Roger Rouxel et *Le Passage de l'Èbre* présentent tous deux un contenu politique fort. Dans les deux cas, il s'agit d'un hymne à la révolte, et de garder vivante la mémoire de luttes historiques. Parce qu'il s'agit aussi d'interroger le passé depuis le temps présent, et à l'inverse, de construire le présent à partir des luttes passées, les films ne peuvent obéir à une structure « classique ». Les films travaillent à partir de manques (dans *Le Passage de l'Èbre*, ce sont les contradictions du personnage, sa situation d'exilé ; dans *Roger Rouxel*, les manques de l'Histoire), et ne peuvent se construire que sur la confrontation de plans aux statuts divers, qui soient en mesure d'interroger le réel, au lieu d'en donner une image univoque. L'aspect libertaire, qui n'est pas explicité dans le scénario (Manuel Aguirre et Roger Rouxel ne sont pas des anarchistes), intervient pourtant dans cette vision profondément anti-marxiste de l'Histoire, où chaque élan de révolte persiste à travers ceux qui le suivent, et où l'art a le pouvoir de ressusciter les morts. Une telle vision du monde ne peut se satisfaire d'un art « éducationniste » ou pédagogique, d'un art de propagande, même si ces films constituent en eux-mêmes des actes militants⁷¹.

71. Ces films « militent », dans le sens de « mobiliser son spectateur » que donne à ce terme François Albera. Cf. ALBERA François, « *Le cinéma des Straub milite t-il ?* », BIET Christian, NEVEUX Olivier, *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, Montpellier, L'entretemps, 2007, p. 204.

II.4 Les expériences d'écriture collective

Une partie de l'œuvre cinématographique d'Armand Gatti consiste en des expériences d'écriture collective (très fréquentes par la suite dans sa pratique théâtrale). C'est le cas de deux séries de films documentaires tournés en vidéo : *Le lion, sa cage et ses ailes*, réalisé en 1976, et *La première lettre*, réalisé en 1979. Mais le documentaire n'est pas seul concerné par ce type de démarche : *Nous étions tous des noms d'arbres*, dernier film du cinéaste tourné en 1981, est une fiction, écrite avec de jeunes militants de l'IRA. Documentaires ou fictionnels, interprétés (serait-ce par les gens eux-mêmes devenant acteurs de leur propre rôle) ou non, le point commun de ces expériences est le souci de réaliser des films non pas « sur » mais « avec » tel ou tel groupe d'individus.

Cette forme d'écriture collective que l'on pourrait aussi qualifier d'« expression multiple », soulignant ainsi l'apport de chaque participant dans la création, et l'idée que l'expression finale est bien plus que la somme de chaque expression individuelle (chacune d'entre elles étant plutôt multipliée par toutes les autres), Gatti la perçoit comme un moyen de donner l'occasion aux gens de trouver leur propre langage, à l'opposé du langage des politiciens qu'il qualifie de « pouvoir de remplacement ⁷² » — politiciens qui ne cessent précisément de parler à leur place.

En ce sens, la démarche est d'emblée libertaire, et revendiquée comme telle : ne pas s'exprimer au nom des gens, mais confronter sa propre expression à la leur, de façon à faire émerger l'expression propre d'une communauté — d'un quartier par exemple ⁷³. Les films réalisés dans cette optique, s'ils sont en soi profondément politiques, ne peuvent donc prendre le ton de films « militants » : il ne s'agit pas de se servir des gens pour faire passer un message préétabli. Comme toujours chez Gatti l'aspect libertaire prend une forme non dogmatique, et les films s'éloignent tous du « film-tract » pour laisser place à une certaine « errance » de l'expression.

72. LEMAHIEU Daniel, « Deux ou trois choses que je sais de lui », *Europe, op.cit.*, p. 29.

73. *Ibid.*, p. 29.

Le lion, sa cage et ses ailes a été tourné dans la ville cosmopolite de Montbéliard, à l'époque seconde ville ouvrière de France, où de nombreux immigrants s'étaient installés pour travailler dans les usines Peugeot.

L'idée du projet s'est construite un peu au gré des circonstances. Au départ, c'est Jean Hurstel qui invite Armand Gatti à Montbéliard. Il est le directeur du Centre d'Action Culturelle de la ville et a participé trois ans auparavant au tournage du *Passage de l'Èbre*. Gatti est invité dans le cadre de l'opération « un artiste, une ville », dont le but est d'établir un contact réel avec la population⁷⁴. A ce moment-là, Gatti vient de se voir à nouveau refuser l'avance sur recettes par le CNC pour le scénario des *Katangais*, qui lui tenait particulièrement à cœur. Assez frustré en tant que cinéaste, il décide de profiter de l'occasion pour réaliser un film. Il est donc porté par un vrai désir de cinéma et d'autonomie, et souhaite travailler le plus possible en-dehors du système.

Gatti cherche tout-de-même des subventions mais le projet n'intéresse personne⁷⁵. Il se retrouve contraint de travailler avec très peu de moyens et en équipe réduite (ils sont trois, avec son fils Stéphane Gatti et sa compagne Hélène Chatelain), mais s'aperçoit vite des avantages que cela procure : si les ouvriers sont dans un premier temps assez sceptiques devant cette équipe qui ne ressemble en rien à l'image qu'ils se font d'une équipe de cinéma « sérieuse », cela permet dans un second temps d'instaurer plus facilement un climat de confiance et une réelle proximité avec les gens.

De la même façon, tourner en vidéo n'est pas un choix au départ mais Gatti se rend vite compte de l'importance de la vidéo dans cette expérience d'écriture collective : par rapport au cinéma, elle permet une plus grande maîtrise des participants sur leur film, puisqu'ils peuvent regarder au fur et à mesure ce qui vient d'être filmé.

Ce n'est ni du cinéma, ni en fait de la télévision, mais c'est la possibilité de faire exister un langage, que nous n'aurions pas eue avec la télévision. Et pas plus avec le cinéma, car il n'a pas de vocation populaire, il est élitaire : tu envoies ta pellicule au laboratoire, et les gens ne voient rien, tandis que là, ils ont le regard, immédiatement, sur ce qu'ils sont en train de faire.⁷⁶

74. Collectif Arcanal, *Armand Gatti, les film 1960-1991*, op. cit., p. 32.

75. *Ibid.* p. 32.

76. *La Nouvelle Critique*, juin-juillet 1978 (propos d'Armand Gatti recueillis par Emile Breton) : <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-serie.asp?ID=R0303112&lg=FRA>.

Pour appeler la population à participer, Armand Gatti placarde une affiche dans la ville avec écrit simplement : « un film, le votre ». Ce sont les ouvriers immigrés qui témoignent le plus d'enthousiasme, et l'intérêt du cinéaste se tourne naturellement vers la question de l'immigration. Gatti n'est donc pas arrivé sur les lieux avec un propos pré-construit, il l'a forgé au contraire en fonction des circonstances et des propositions des uns et des autres. C'est là un des éléments de l'aspect « non-autoritaire » du film, pour reprendre une expression qui fut appliquée aux pièces de théâtre de Gatti dans ces années là⁷⁷.

Le film est tourné en cinq mois et monté en trois ans⁷⁸, et c'est au cours du montage que Gatti et ses coéquipiers décident de le diviser en huit parties, avec un prologue, un épilogue, six films correspondant aux différentes nationalités qui ont participé : il y a donc un film polonais, marocain, espagnol, géorgien, yougoslave et italien. Chacun des six films s'approprie la nationalité de ses participants (le film espagnol, par exemple, s'auto-désignant ainsi : « Oncle Salvador, film espagnol »), plutôt que celle du cinéaste ou du pays de production. Cette structure permet de mettre en valeurs la multiplicité des points de vue et des langages qui se créent en fonction des différentes cultures.

La démarche libertaire du cinéaste se manifeste par l'absence de propagande et par l'absence d'une vision unifiée de la figure de l'ouvrier. Les ouvriers filmés ne sont pas là pour servir un discours mais pour y participer vraiment, ce qui permet de laisser transparaître aussi leurs contradictions.

Elle apparaît également dans le type de fonctionnement du tournage, qu'on peut qualifier d'autogestionnaire puisqu'il offre la possibilité aux participants de devenir créateurs, de la même façon que l'anarchisme incite les gens à devenir acteurs de leur propre vie. S'il y a un aspect militant, il réside dans une éthique du tournage, dans le fonctionnement collectif lui-même, et non dans un discours asséné. Dans la façon dont l'équipe de tournage s'adapte à chaque individu ou communauté, en fonction de leurs propres modes de fonctionnement, ce qu'expriment bien les propos d'Hélène Chatelain :

77. FARGIER Jean-Paul, « Entretien avec Hélène Chatelain (« *Le Lion, sa cage et ses ailes* ») », *Cahiers du cinéma*, n°285, 1978, p. 44 : « C'était complètement éclaté, les gens allaient, venaient (ce qui a été formalisé plus tard dans la mise en scène de Franco en 76 sous la notion de déroulement anti-autoritaire d'un spectacle). Plein de choses se passent en simultané et toi tu te promènes en faisant ton propre « selmaire » à l'intérieur de la pièce. Le selmaire du spectateur, qui est la pièce qu'il a vue, lui. »

78. FARGIER Jean-Paul, « Entretien avec Armand Gatti », *Cahiers du cinéma*, n°285, 1978.

Si on essaie de théoriser un peu, on avait soit une série de discussions — sans tournage — qui conduisait à une proposition de scénario (les marocains, les italiens), soit des discussions à propos de tournages spontanés sans scénario de départ.⁷⁹

Pas de méthode décidée a priori : le cinéaste doit trouver celle qui convient le mieux au type d'échange qu'il parvient à établir.

Un autre aspect important de la démarche du cinéaste est le refus d'une approche sociologisante, qui contribuerait finalement à enfermer les gens dans leur statut social. Il ne s'agit pas de leur « donner » la parole pour capter une expression immédiate, celle de leur condition d'exploités, mais d'entamer un dialogue qui aboutisse à la constitution d'un langage. Ce qui nécessite un réel travail en commun, où les capacités créatrices du filmé sont investies. D'où l'absence de scènes type reportage, de système d'interviews classiques ou de scènes où la caméra suivrait à distance la vie quotidienne des protagonistes. *Le lion* se différencie d'une approche documentaire type cinéma direct en intégrant de nombreux éléments de fiction tout au long des films : les ouvriers s'expriment à travers différentes formes d'art, allant de la musique à la sculpture, avec notamment les affiches que chaque communauté réalise en fonction de son scénario. Gatti ne s'intéresse pas tant au quotidien des ouvriers qu'à leur imaginaire et à leur façon d'appréhender leur situation et notamment leur situation d'exilés, ce qui explique l'intérêt porté aux mythes et au rapport des individus à leur culture d'origine :

Au départ de chaque scénario, il y a non pas la réalité — même si c'est de la vie quotidienne qu'il traite, même si tous ses personnages sont bien vivants — mais déjà des images. Des histoires, des récits, des on-dit, des inter-dits, des représentations, des mythes. *Le lion* navigue à mille lieues du naturalisme. On ne sort pas de la fiction. La réalité c'est déjà des images. L'homme aux prises avec la réalité est un homme aux prises avec des mythes contradictoires.⁸⁰

Dans le film géorgien, la séquence où l'un des participants présente son scénario sculpté relatant l'histoire de la Géorgie est particulièrement parlante à cet égard : c'est une séquence assez longue, avec de nombreux gros plans sur différents détails de la sculpture, dans laquelle on voit bien que le film insiste davantage sur les capacités créatrices des gens que sur leur situation

79. *Ibid.*, p. 45.

80. FARGIER Jean-Paul, « Une expérience de vidéo : Le lion, sa cage et ses ailes : L'Arche d'alliages », *Cahiers du cinéma*, n°285, 1978, p. 21.

d'exploités. On retrouve là une problématique constante dans l'œuvre d'Armand Gatti : la volonté de mettre en valeur ce qui contribue à faire l'homme « plus grand que l'homme » et non ce qui le rabaisse. Tous les films et pièces de théâtre sont précisément une tentative pour tenter d'y accéder.

Le documentaire fonctionne ici à l'opposé de la reconstitution qui consisterait à demander aux acteurs de rejouer leur propre rôle d'ouvrier émigré. On les invite au contraire à utiliser la fiction (leurs propres représentations) : le film devient un documentaire sur leur imaginaire, et la façon dont s'entrecroisent imaginaire collectif et imaginaires individuels. Très loin du dogme de l'objectivité⁸¹, Gatti ne cesse de combiner sa voix à celles des autres participants dans une création polyphonique, et en assume la subjectivité fondamentale. La dimension anti-autoritaire passe aussi par là : le statut du cinéaste qui n'apporte pas un discours unique sur le réel, mais une vision poétique assumée comme telle et se confrontant à d'autres visions poétiques, et la prépondérance de l'individu. Car chez Gatti l'expérience collective ne sert pas à produire un discours unifié qui devrait représenter, en l'occurrence, la « Classe Ouvrière », elle prend aussi en compte les contradictions. Ce qu'Hélène Chatelain résume en affirmant que cette expérience leur a fait prendre conscience du fait qu'« un ouvrier est multiple » :

[...] pour nous, aller à Montbéliard c'était avant tout aller au-devant de toutes les mythologies ouvrières. C'était, sept ans après 68, prendre le temps de creuser le problème de la classe ouvrière. On avait tous distribué des tracts à l'entrée des usines. Et on voulait se poser cette simple question : un O.S métallurgiste, de quoi c'est fait ? Montbéliard pouvait donner une réponse. A cause de Peugeot. La ville *est* Peugeot. Elle offre en concentré, très visibles, nus, non médiatisés, tous les mécanismes industriels. On avait tous les trois un vieux compte à régler avec cette question. Et effectivement, Montbéliard a débloqué en nous pas mal de freins. Nous le savions un peu déjà mais le cadeau spécifique de Montbéliard c'est que les ouvriers sont multiples, un ouvrier est multiple.⁸²

La démarche des trois cinéastes, démarrant l'expérience avec des questionnements plutôt que des certitudes, a permis à cette multiplicité de se révéler — ce qui n'aurait pas été possible dans le cadre d'un film plus strictement militant, dont l'objectif aurait pu être d'asséner un discours

81. Cf. NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck, 2002, p. 231.

82. FARGIER Jean-Paul, « Une expérience de vidéo », *op. cit.*, p. 22.

pré-construit sur la lutte des classes, et auquel cas les immigrés n'auraient guère pu figurer qu'à titre de représentants.

Cette façon d'aborder la question des classes sociales, qui rompt avec une vision marxiste unifiante et réductrice, a forcément des conséquences esthétiques fortes. En particulier, le sentiment de tous les possibles que le montage final ne peut qu'évoquer. Ce sont par exemple les trente-deux scénarios du film marocain, dont le premier seul a été réalisé et se divise : d'un côté les travailleurs, de l'autre les chômeurs. Ce sont les multiples idées qui n'ont pu être intégrées au film, tout le travail de dialogue et d'échanges en amont. Le film ne fonctionne pas en ligne droite, selon un discours démonstratif : le choix de diviser le film en huit parties n'est venu que tardivement, au moment du montage, dans le souci justement de « ne pas asservir » par un discours surplombant ces six aventures⁸³. L'intérêt finalement n'est pas tant porté sur les scènes en elles-mêmes que sur la démarche globale.

On pourrait parler d'une esthétique du fragmentaire : les scénarios entremêlent différents récits, sans se soumettre nécessairement à une chronologie des événements. Les films se présentent comme des succession de scènes souvent assez courtes et de statut divers, où l'on passe assez rapidement d'un personnage à l'autre, de scènes du quotidien à des scènes où des personnages s'adressent directement à la caméra, en passant donc par différents niveaux entre le pris sur le vif et le totalement mis en scène. Cette structure un peu éclatée du montage permet aussi de laisser transparaître les différents points de vue, et d'essayer d'appréhender la réalité montbéliardaise sous différents angles.

La question du statut du cinéaste et de celui de la caméra est aussi essentielle. Le cinéaste s'efface en tant qu'individu : il n'apparaît pas à l'image et n'intervient jamais à la première personne. Il se manifeste en revanche en tant que poète à travers le commentaire en voix off, entièrement écrit par Armand Gatti, et où l'on retrouve son style propre. L'absence d'individualisation du commentaire et le fait qu'il soit pris en charge successivement par différentes voix, masculines et féminines, servent la dimension à la fois collective et poétique du film.

La présence de la caméra est très sensible dans l'ensemble de la série : les scènes sont tournées en caméra portée et la caméra est assez mobile, en particulier dans les scènes de fêtes ou

⁸³. FARGIER Jean-Paul, « Entretien avec Hélène Chatelain (« *Le Lion, sa cage et ses ailes* ») », *op.cit.*, p. 47.

d'évènements collectifs. On n'est donc pas du tout dans un type de documentaire où la caméra filmerait à distance en cherchant à faire oublier sa présence : ici la caméra semble au contraire faire corps avec les situations filmées. Son influence sur ces situations est d'ailleurs totalement assumée, comme l'indiquent les nombreuses adresses à la caméra (les discours régulièrement récités face à elle, les moments comme dans le prologue notamment où des ouvriers font signe à la caméra, ou le passage, dans le film polonais, où l'un des protagonistes prend directement à parti l'équipe technique pour pointer les limites du noir et blanc, incapable de rendre compte des couleurs des fêtes polonaises).

Une forme d'expression multiple naît de la confrontation entre la vision poétique propre à Armand Gatti et la forme d'expression trouvée par chaque communauté. Cette démarche correspond à la volonté de Gatti de trouver un langage adapté à un quartier ou à une communauté, et qui sera déterminante dans ses expériences collectives ultérieures dans le domaine du théâtre notamment. C'est l'idée que chaque expression multiplie celle des autres dans un mouvement réciproque : on sent bien dans *Le lion* que les participants se sont imprégnés de la poésie de Gatti, et qu'en retour cette poésie se nourrit des prises de parole et des idées des ouvriers.

Cette importance du multiple, Jean-Paul Frasier l'évoque ainsi, à propos de l'œuvre de Gatti dans son ensemble :

Les pièces de Gatti, qu'il les destine en priorité au théâtre, au cinéma ou à la télévision, se déploient toujours comme si celui qui en tire les ficelles était assis devant une régie de télévision, face à de nombreux moniteurs de contrôle, lui offrant de choisir entre plusieurs propositions de spectacles ; et que, face à cet éventail de choix, le choix le plus fréquent soit de ne pas choisir, de feindre plutôt de ne pas choisir, de donner tout en bloc, presque tout à la fois. Et si l'on se résout à suivre, une fois, une piste, on prend bien garde de rappeler constamment qu'il en existe d'autres, là, tout près.⁸⁴

La structure éclatée du *Lion, sa cage et ses ailes*, les jeux d'échos entre les différents films qui le composent et l'évocation d'idées qui ont été finalement écartées (mais demeurent justement à l'état de possibilités dans le montage final) vont dans ce sens.

84. FARGIER Jean-Paul, « Gatti catho catho », in collectif Arcanal, *Armand Gatti, les films 1960-1991*, op. cit., p. 77.

Il en résulte le sentiment que l'essentiel ne tient pas tant dans ce montage final que dans l'expérience humaine, et que spectateurs nous n'en percevons qu'une infime partie.

Le prologue du *Lion, sa cage et ses ailes* s'ouvre sur une séquence poétique présentant chacune des nationalités. La voix off les énumère : « Montbéliard, ville espagnole. Ville arménienne, etc. », sur un plan chaque fois différent d'oiseau. Entre chacun de ces plans, d'autres représentant la communauté citée, en privilégiant sa culture propre : les fêtes polonaises, les parties de foot portugaises, le géorgien présentant des portraits des grands hommes de son pays, ... Ce système d'énumération met tout de suite l'accent non seulement sur le cosmopolitisme de la ville mais aussi sur l'idée de multiplicité. Les plans sur les oiseaux, qui ressortent sur un arrière-plan flou, atténuant tout caractère « naturaliste », présentent déjà la métaphore des « ailes » représentant les immigrés (qui s'affrontent au lion « Peugeot » dans la cage qu'est Montbéliard). Entre ces plans d'oiseaux, jamais identiques (ce sont les multiples facettes de ces « ailes »), des bribes sans aucune vocation didactique : à part le géorgien qui tient un discours directement adressé à la caméra, ce sont surtout des moments de vie collective, dont le montage (les changements d'axes) et les mouvements de caméra semblent relayer la dynamique. La caméra, par cette mobilité, semble participer à ces situations plutôt que les enregistrer à distance. Les commentaires en voix off tout au long des huit films créent également le sentiment d'une instance narrative en osmose avec la situation filmée : bien qu'ils aient tous été écrits par Armand Gatti⁸⁵, le fait que le vidéaste ne se manifeste jamais en tant que tel et l'alternance des voix qui le lisent créent aussi le sentiment d'une expression collective, d'une poésie transcendant les divergences. Et le propos du *Lion, sa cage et ses ailes* semble se jouer dans ce rapport entre la multiplicité fondamentale, et l'unité dans la multiplicité qui se fait jour à travers le film : la voix du commentaire contenant toutes les autres, elle en est en quelque sorte le produit.

Après la séquence des oiseaux, le lion nous est présenté par un travelling avant sur l'usine Peugeot. Le commentaire de la voix off qui débute à la fin de la séquence précédente fait le lien, formellement et par son discours : l'usine est ce qui relie entre eux les différents moments de la première séquence. Et, plus fondamentalement, l'émigration (« ce pays étrange, d'aucune langue, d'aucune frontière ») présente une certaine universalité de l'expérience à travers les différentes cultures. La poésie est ce qui parvient à exprimer cette vision transcendante.

85. *Ibid.*, p. 77.

Suit un gros plan sur les mains d'un musicien que l'on entend jouer, et la musique continue hors-champ durant les plans suivants. La musique, expression populaire des différentes communautés — et ce plan dans lequel on ne voit pas le visage du musicien va dans ce sens — jouera un rôle important tout au long des films. Avec le commentaire très littéraire, elle apporte son lyrisme aux images documentaires.

Après quoi l'on voit défiler les visages d'ouvriers anonymes, que la caméra filme en travelling latéral vers la gauche, direction qui est souvent associée au passé, et correspond bien à l'état d'esprit des immigrés demeurés par la pensée dans leur pays et langage d'origine. Ce travelling ne traduit pas en tout cas d'élan commun vers un objectif clair. Certains des hommes s'adressent directement à la caméra, levant le poing en signe de révolte, mais ce sont des expressions individuelles et isolées. Le plan suivant qui opère un rapide travelling latéral de la gauche vers la droite sur un autocar, devant lequel plus personne ne se trouve, semble confirmer cette impression.

Dans le plan suivant, la caméra filme de face une foule d'hommes qui arrivent à sa hauteur puis la dépassent. La musique diminue pour laisser place à une voix féminine, qui présente le film comme une réalisation collective pensée et écrite par ces ouvriers immigrés : elle explicite cette volonté de Gatti de trouver le langage propre à un quartier ou une communauté⁸⁶. Le prologue semble exprimer une unité poétique par-delà la multiplicité des participants et des expressions, qui se manifeste entre autres à travers la métaphore du titre.

Pour expliquer cette métaphore, la parole est laissée à Jackie du groupe polonais, présentant les sculptures qu'il a réalisées à partir d'elle. Le cadrage se fait en fonction de ces objets créés par l'ouvrier, privilégiant les gros plans sur les mains qui les manipulent et les ont façonnés. Ainsi toute l'attention est-elle portée moins sur l'individu que sur sa création. Ce qui manifeste un élément important de la démarche de Gatti : il ne se situe pas du tout dans une curiosité de type psychologique ou sociologique vis-à-vis de ces travailleurs immigrés. D'où l'absence d'interview-types et la grande liberté accordée à la créativité de chacun. L'intérêt n'est pas tant porté sur ce que « sont » ces travailleurs (et qui se caractérise plutôt par l'ambivalence et la contradiction), qu'à ce qu'ils se révèlent capables de faire.

Le film italien, *Montbéliard est un verre*, s'ouvre avec la présentation, en voix off, d'une

86. LEMAHIEU Daniel, « Deux ou trois choses que je sais de lui », *op.cit.*, p. 29.

proposition non retenue : celle de le commencer à partir d'oppositions culinaires entre italiens de différentes régions. Cette manière de laisser paraître ce que le film aurait pu être, cela même qui a été abandonné, est représentatif de la démarche, où l'expérience en elle-même compte finalement davantage que le résultat.

Après cette première séquence, l'image récurrente du dessin représentant les « ailes » introduit le plan sur l'un des italiens (celui qui est un peu le « personnage » principal de ce film) s'adressant à la caméra. Ce type d'images créées par les ouvriers introduit aussi la poésie par l'imaginaire un peu abstrait des immigrés qu'elles incarnent. Ceux-ci nous apparaissent donc à la fois par leur présence physique, leur posture devant la caméra, leur voix et leurs expressions, et par leurs propres images et représentations, telles qu'elles sont médiatisées par le dessin ou la sculpture.

Le plan suivant où l'italien raconte la façon dont lui a été présenté le projet est aussi un type de plan récurrent, plusieurs autres immigrés étant filmés de cette façon tout au long des films. C'est un plan fixe et un plan rapproché taille, qui semble tourné dans un lieu familier (présence de l'affiche de Gramsci et autres décorations qui décrivent déjà l'univers de l'immigré) : le réalisateur s'éclipse complètement et concentre l'attention du spectateur sur l'italien, sa manière d'être et de s'exprimer. Le dispositif filmique indique l'importance ici de la mise en scène et de la préparation. On n'est jamais (ou très rarement) dans des situations « prises sur le vif » où la caméra chercherait à faire oublier sa présence : bien au contraire, elle s'affirme comme moyen d'expression, appréhendé comme tel par les immigrés. C'est la distinction entre le fait de filmer (ce qu'ils ne font pas) et celui de participer à la réalisation (ce qu'ils font sans cesse) qu'Hélène Chatelain exprime en relatant une anecdote :

[...] Ce que tu me dis me fait penser à ce qui s'est passé un jour à l'I.N.A. Ils avaient fait venir des gens de Montbéliard pour causer à des spécialistes de la culture. Il y avait là une dame... re-dou-table. Une drôle de dame. En train de faire un travail sociologico-sais pas quoi sur la prise de parole, l'appropriation des moyens d'expression. Elle interpelle les gens des films, Hachmi, Radovan, etc. : « Est-ce que vous avez pris la caméra ? ». Eux, ils sont très surpris par la question. Nous, on essaie d'expliquer le problème de l'image, la démagogie, etc., la prochaine fois ils prendront la caméra s'ils en ont envie mais alors à part entière, bon, tout ça. Alors la dame : « Est-ce que vous avez pris la caméra oui ou non ? ». Silence. Alors la dame : « Je vous prends séparément, vous est-ce que vous avez pris la caméra ? ». C'était Hachmi. Il a été superbe. « La caméra ? Mais on a fait que ça ! Tout le temps. On allait regarder dans la caméra, on disait tu fais ci, tu fais ça, on s'amusait

avec la caméra sans arrêt. » Et il en rajoutait. Pourtant il n'a pas tourné une image. Il parlait de son plaisir au film, de sa réelle participation.⁸⁷

Un échange se produit entre l'équipe de tournage et les travailleurs immigrés à travers le statut même de la caméra ; la prise de conscience par ceux-ci de ses possibilités et de ses limites (voir en particulier *La bataille des 3 P*) étant nécessaire à l'expérience et au propos du film, qui n'est pas d'observer et d'analyser à distance la situation de travailleur immigré mais de faire émerger par les gens eux-mêmes des représentations.

Dans la scène suivante, trois italiens sont installés à la terrasse d'un café et comparent les mœurs italiennes à d'autres mœurs. Au milieu de la conversation intervient la voix off, et les voix in diminuent pour passer en fond sonore : il y a là une superposition de la parole « directe » et du texte écrit récité. Le statut de la voix off est un élément essentiel du film. Curieusement, ce sont surtout dans les documentaires de Gatti que s'affirme un aspect littéraire fort, à travers ces textes lus. On y reconnaît le style du poète, parfois sa voix et sa manière passionnée de réciter les phrases qui leur confère toujours une intensité particulière. Comme dans *La Première lettre*, l'émotion réside surtout dans ce rapport entre le texte littéraire et la présence physique des gens filmés. Le texte écrit est la signature directe de Gatti, ce qui réinvestit l'expérience de cinéma dans sa vision poétique très personnelle. Car l'expérience collective qu'il mène ici, si elle se rapproche par son fonctionnement d'une forme d'autogestion où chacun participe activement, garde la marque de sa personnalité forte et s'inscrit dans un style propre qui est le sien. La démarche du poète se caractérise ici, comme toujours, par son exigence : il ne s'adresse pas aux gens en sociologue ou en travailleur social mais en poète, sans jamais présupposer que venant de milieux sociaux qui ne les prédisposaient guère à ce type de « culture » ils ne puissent s'y hisser. L'essentiel est bien cette confrontation entre la poésie de Gatti et les migrants qui l'investissent en retour dans un mouvement de réciprocité.

Ce plan de *Montbéliard est un verre* qui confronte le commentaire poétique à la scène documentaire, cristallise comme de nombreux autres cet échange réciproque. Gatti poète et cinéaste construit le film en fonction des idées apportées par les travailleurs immigrés : « Affirmer son italianité, donc, chercher la femme. Ainsi ceux du Sud, les Terroni, voyaient le film », déclare

87. FARGIER Jean-Paul, « Entretien avec Armand Gatti », *op. cit.*, p. 30.

la voix off. Un peu plus loin, le même procédé se retrouve. Filmé en plan fixe, un jeune italien parle de son rapport aux filles et de l'éducation typiquement méridionale qu'il a reçue. Il parle en italien et les sous-titres apportent la traduction française. En cours de plan, la voix de l'italien passe à nouveau en arrière-plan et les sous-titres disparaissent, tandis que la voix off prend le relais. Ce procédé exprime la part d'aléatoire du montage, et situe l'intérêt au-delà de chaque intervention particulière, dans un discours poétique qui les contient toutes sans s'y réduire, ce qui contribue également à éloigner le film d'une posture sociologisante. La voix off intervient aussi pour unifier l'ensemble des huit films, en portant l'attention avant tout sur la démarche humaine et artistique. On est très loin d'une utilisation autoritaire du discours et de l'image comme « preuves »⁸⁸ ; au contraire, la forme un peu éclatée du montage, qui fonctionne un peu par bribes et sans suivre une direction précise et démonstrative, correspond à une forme de pensée « libertaire » dans un sens très gattien, une pensée qui ne fonctionne pas en assénant des slogans et ne croit pas aux déterminismes, fussent-ils marxistes. Le montage du *Lion, sa cage et ses ailes* se situe à l'opposé de cette « réduction massive du réel au visible, de la vérité à l'instantané »⁸⁹, que François Niney présente comme l'un des dangers du cinéma et de la télévision. Bien loin de l'image la plus simpliste d'une classe ouvrière unifiée et d'ouvriers réduits à leur classe sociale, il ne cesse au contraire d'interroger la distance entre les travailleurs de différentes nationalités, les contradictions de chacun, la multiplicité.

Cette mise en scène de la multiplicité est très bien illustrée par la longue séquence qui suit, se focalisant d'abord sur le « chercher la femme » puis sur la venue du printemps. Dans la première partie, le montage confronte plusieurs italiens dans leur rapport à la femme ; dans la seconde, des individus de différentes nationalités viennent représenter tour à tour leurs différentes conceptions du printemps. Le montage met donc en évidence les multiples points de vue, entre nationalités et à l'intérieur même de la communauté italienne.

Le commentaire en off, pris en charge successivement par les trois voix, porte l'accent sur les dimensions symboliques et culturelles. Ce n'est pas la psychologie des gens qui intéresse Gatti mais la façon dont ils se situent par rapport à une culture et dont ils y participent. Le commentaire révèle la poésie dans les comportements les plus quotidiens, comme celui de l'homme à la recherche de la femme fellinienne arpentant les rues de Montbéliard. L'alternance

88. NINEY François, *op. cit.*, p. 231.

89. *Ibid.*, p. 232.

des voix accentue la musicalité de la langue, créant une sorte de polyphonie, et manifestant aussi la dimension collective de cette parole.

Les images seules ne disent pas grand chose ; c'est le texte et leur confrontation qui leur fait prendre sens. L'image seule semble anodine ; c'est la parole qui lui est associée qui en dégage une signification. La poésie naît de l'association entre la présence physique des participants et la voix off qui insère leurs actes et leurs propos dans une vision poétique plus large, qui crée des correspondances (comme dans cette suite de plans symbolisant les différentes communautés).

Le type de montage rapide et dynamique (les plans sont courts, et les scènes — comme celle de la préparation puis de la sortie de l'italien à la recherche de la femme — morcelées) contribue également à porter l'attention non sur les plans en eux-mêmes mais sur le rapport des plans entre eux. Tout aspect sociologique, qui serait certainement apparu si le film s'était appliqué à suivre le parcours de quelques personnes, de façon distancée et sans commentaire, est ainsi éradiqué.

Dans les premiers plans de la séquence, la musique joue le même rôle que la voix off. C'est une chanson italienne, utilisée comme musique extra-diégétique sur des plans de l'italien marchant dans la ville. Elle vient donc amoindrir l'aspect documentaire de ces plans, leur confère une dimension plus générale liée à la culture italienne et place l'intérêt du spectateur au-delà de cet aspect purement documentaire.

Les dix dernières minutes du film italien (à partir de 31 minutes 54), sont assez représentatives de la notion d'expression multiple, et de la façon dont elle s'inscrit dans une démarche libertaire.

Ce passage fonctionne en partie sur un montage alterné entre deux types de scènes : celles où l'on voit les italiens discuter entre eux de leur film, et celles qui utilisent des photographies en plans fixes avec le texte de Gatti récité en voix off. L'expression multiple se manifeste formellement par cette confrontation entre le langage de Gatti et celui des italiens.

Pour autant les deux langages ne sont pas étanches l'un à l'autre : Gatti écrit son texte à partir d'une idée des italiens, celle que « Montbéliard est un verre », et la transition entre les deux types de scènes se fait notamment par le biais des photographies, utilisées comme images fixes puis commentées par les italiens. Les langages communiquent. Ce travail de confrontation des langages est le principe-phare de la série vidéo dans son ensemble, mais le commentaire poétique prend ici une plus grande autonomie puisqu'il fait l'objet de scènes formellement

autonomes.

La séquence poétique autour du verre est une de celles où le style littéraire de Gatti est le plus marqué. L'énumération et la forme exclamative notamment sont caractéristiques de l'enthousiasme poétique de Gatti, accentué par le fait que cette séquence soit récitée ici par lui-même, avec son débit particulier. On retrouve également un procédé récurrent dans l'écriture gattienne : la déclinaison d'un mot dans ses multiples significations ou évocations, qui est encore une manière de creuser la complexité et la multiplicité des choses.

Plusieurs éléments dans ces scènes contribuent à créer une distance par rapport au réel : en particulier les photographies qui prennent le statut d'images gelées, et les bruits de tintements de verres qu'on entend hors-champ. Comme si le « réel », c'est-à-dire les situations immortalisées par les photographies, était ainsi interrogé poétiquement, et prenait un sens que la simple photographie documentaire serait impuissante à exprimer.

Dans les autres scènes où les italiens discutent entre eux, on voit bien qu'ils se sont emparés du projet et s'y investissent, deviennent presque des « personnages » de leur propre scénario. Après la séquence poétique autour du « verre de fiançailles et champagne du mariage de Vincenzo », on retrouve celui-ci s'interrogeant avec ses amis sur le rôle qui lui a été dévolu par le scénario. La réalisation conduit en tout cas les immigrés à un dépassement de leur condition sociale, en leur proposant un rôle actif plutôt que de les solliciter simplement en tant qu'ouvriers pour illustrer un discours politique. Plus tard, quand Giani et ses amis débattent sur le sabotage et la solidarité, la scène illustre bien la capacité du film à laisser transparaître les antagonismes entre les ouvriers ou les ambivalences de chacun, capacité qui est due à la liberté laissée aux participants de prendre des initiatives, et de trouver leur propre expression à partir de leurs propres préoccupations.

Dans ces scènes les gros plans et les plans rapprochés prédominent et la caméra est assez mobile : elle passe souvent d'un personnage à l'autre pour filmer les visages dans un mouvement continu. Les personnages sont donc très individualisés. La mobilité de la caméra permet de mettre en valeur le rapport des corps entre eux, donc le rapport entre les individus et le groupe, en faisant ressortir la dynamique des dialogues et des situations. Chacun des films de la série se focalise d'ailleurs sur la façon dont les ressentis et les expressions individuels s'ancrent dans une culture particulière.

On retrouve dans cet extrait un élément essentiel présent dans l'ensemble des films de la série, qui est le rapport entre réel et poésie. Cela passe par la confrontation permanente entre le commentaire poétique et le filmage des corps, la présence physique des ouvriers, qui correspond à cette confrontation entre l'histoire et l'utopie présente dans chaque œuvre d'Armand Gatti. Dans l'extrait projeté, il y a cette scène dans laquelle Giani parcourt les librairies à la recherche d'une affiche de Gramsci. Elle est filmée dans un style cinéma direct, mais la voix off et la musique off instaurent une distance poétique : la confrontation réel/poésie intervient donc ici à travers le rapport son/images. Et à la fin du film, il y a la confrontation entre le départ réel de Giani, et le départ « réinventé pour rester dans la logique des verres », selon le commentaire de la voix off.

La Première lettre est une autre série de six films vidéo tournée trois ans après l'expérience du *Lion, sa cage et ses ailes*, en 1979. Le premier film (*Roger Rouxel*) présente la figure principale Roger Rouxel, résistant fusillé à l'âge de dix-huit ans, et la lettre d'amour écrite à Mathilde avant de mourir, première lettre d'amour et « dernière lettre de vivant »⁹⁰. Les cinq suivants (*La Région, L'École, Les Loulous, La Résistance, La Dernière nuit*) correspondent aux différentes expériences menées avec des habitants de la région de l'Isle d'Abeau : écoliers, jeunes ouvriers, enseignants et moines, ... Du séjour de Gatti et son équipe à l'Isle d'Abeau résultent de nombreuses créations artistiques, les films n'en étant qu'une forme particulière.

On y retrouve la même éthique de tournage, la même recherche d'expression multiple. Les habitants qui se prêtent à l'expérience sont à nouveau sollicités dans leur créativité pour « donner quelques instants de plus à vivre à Roger Rouxel ». Gatti leur a fait lire son poème sur Roger Rouxel, et regarder de nombreuses fois le premier film de la série, réalisé avant ces expériences collectives : les gens s'imprègnent au préalable de l'univers du poète.

La créativité des participants se manifestera par des chants, des textes, des sculptures et bandes dessinées. « Six films, mais un seul chant, né de la multitude des vies obscures⁹¹ » écrit Armand Gatti. Là encore, le film est le résultat de la confrontation de plusieurs sensibilités : celle de Gatti, qu'il offre aux participants, et la leur qu'il parvient à faire s'exprimer. L'échange est réciproque. La forme éclatée et foisonnante des films est celle qui convient à cette multiplicité,

90. Cf. chapitre II.3.

91. Collectif Arcanal, *op. cit.*, p. 37.

et au rapport à la mémoire et à l'Histoire de Gatti. On trouve figurée de façon particulièrement frappante dans cette série vidéo la philosophie libertaire et possibiliste du poète.

Le quatrième film, *Les Loulous*, correspond à l'expérience menée avec de jeunes apprentis, ayant à peu près le même âge et vivant le même quotidien que Roger Rouxel, trente ans plus tôt. D'emblée, le commentaire de la voix off (très présente, anonyme et prise en charge par différentes voix, comme dans *Le lion, sa cage et ses ailes*) établit le parallèle entre les loulous et Rouxel. Il évoque les Brigades rouges, la bande à Baader, s'interrogeant sur leurs liens possibles avec le résistant fusillé. L'un des jeunes apprentis conclut le film en voix off et en s'intégrant à un « nous » général : « Nous avons apporté notre réalité aux ombres et aux lumières auxquels chaque samedi Roger donnait deux heures de sa vie et nous sommes entrés dans une guerre civile qui elle n'a jamais pris de fin, n'a jamais connu d'armistice. Nous savons autour de qui tourne la voiture. A l'intérieur de son mouvement, il y a le résistant mort, le résistant vivant et le résistant survivant : nous. »

On retrouve dans le projet du film la même volonté d'abolir les frontières pour rapprocher Rouxel et les jeunes apprentis au sein de la même résistance, que celle qui réunit Cafiero et Rogelia Cruz dans *La Parole errante*⁹², et le désir de redonner vie au résistant à travers les créations artistiques, de ne pas se soumettre à l'Histoire.

Très hétéroclite, le film mêle différents types d'images : certaines, naturalistes, sur les lieux et les paysages du quotidien, d'autres rendues abstraites (souvent par effet de solarisation) qui figurent souvent les moyens pour les loulous de fuir cette vie quotidienne rythmée par le travail. Les premières sont souvent filmées par une caméra mobile, qui semble interroger les lieux. Par exemple, au début du film, ce mouvement panoramique sur le mur où l'on a affiché des mots de la lettre de Roger Rouxel, ou plus tard le travelling avant vers la porte bleue qui fut témoin des amours de Roger et de Mathilde. Il s'agit de confronter le réel immédiat à la mémoire, le présent au passé. Dans l'ensemble des six films, le rapport à l'espace est essentiel : les gens investissent leur région physiquement, que ce soit en la parsemant des mots peints de la lettre, ou en parcourant les rues en arborant des figures en tissu cousues par eux-mêmes, représentant leur « rêve révolu » et dont ils mettent ensuite la mort en scène, comme dans ces *Loulous*. L'espace constitue un lien possible avec le collectif, et avec l'Histoire. Les jeunes sont aussi régulièrement

92. Cf. le chapitre I.3 de ce mémoire.

filmés dans leur cadre réaliste, comme les groupes que l'on voit chanter dans des paysages de campagne, ou les apprentis filmés à l'usine.

Mais ces plans alternent avec ceux où le jeu des couleurs déforme la réalité. Ce sont notamment les plans qui figurent les échappatoires des jeunes à leur quotidien : l'enseigne du cinéma et de la boîte de nuit, les manèges où vont se divertir le jeudi la jeune coiffeuse Brigitte et ses amis, et par moments le groupe de rock subissent un traitement déréalisant de leurs couleurs. Ce qui exprime formellement l'imaginaire de ces jeunes à la vie très réglée (voire la séquence où la voix off énumère les jours de la semaine et ce à quoi ils se rapportent pour Brigitte).

Ces images stylisées et d'autres éléments formels introduisent du fictionnel dans le documentaire. Car c'est le rapport entre l'imaginaire et le réel qui intéresse Gatti, qui ne favorise jamais l'un au détriment de l'autre. Ce rapport se retrouve au niveau du son aussi bien que du texte. Les bruits naturalistes (chants d'oiseaux, etc.) alternent avec des passages où la musique un peu psychédélique du groupe de rock est utilisée comme musique extra-diégétique, et vient dramatiser les scènes. Elle intervient parfois sur les plans les plus « documentaires » : les genres se télescopent, comme le réel et l'imaginaire. Au niveau du texte, il y a les passages où les jeunes sont invités à parler d'eux-mêmes, ou de la façon dont ils perçoivent Roger Rouxel, qui donnent lieu à une parole plus ou moins spontanée, et ceux où la voix off porte un texte théâtralisé par la diction (mots chuchotés ou voix déformées pour exprimer l'imaginaire de science-fiction des apprentis) ou par des effets de chevauchement (comme dans la séquence un peu incantatoire où la caméra interroge les lieux : « Chercher, dans ce qu'il reste de la maison de Mathilde, et dans celle de Roger... »).

Avec *Nous étions tous des noms d'arbres*, réalisé deux ans plus tard, Gatti transpose l'écriture collective au sein d'une expérience dont le statut entre documentaire et fiction est assez complexe, même si elle relève davantage du genre fictionnel puisqu'elle se base sur un scénario pensé collectivement et que les personnages sont interprétés.

Le film a été tourné à Derry, avec la communauté du workshop créé par Paddy Doherty, atelier dont l'objectif est de constituer un lieu ouvert à tous les jeunes et dans lequel ils puissent tenter de trouver « des mots et un langage qui ne soient pas ceux des armes⁹³ ». Les jeunes construisent avec Gatti un scénario combinant plusieurs épisodes réels du combat mené en

93. Collectif Arcanal, *op. cit.*, p. 40.

Irlande du Nord. Pour la première fois le cinéaste n'engage que des gens totalement étrangers au métier d'acteur pour incarner les personnages.

Paddy Doherty raconte la façon dont le projet s'est mis en place :

[...] Gatti est revenu pour une seconde visite et à cette époque le workshop était en pleine ébullition.

Le travail et l'apprentissage dans le sens traditionnel n'existaient pas. Discussion, débat, confrontation étaient le nouveau modèle. Les concepts de Direction, d'Autorité et de Responsabilité étaient explorés lors de nombreuses assemblées. Aucune réponse n'était donnée aux jeunes. Seules les questions étaient importantes.

[...] Gatti est resté assis sans bouger pendant des jours écoutant à peu près 150 personnes oppressées par ce même Empire, explorer la réalité de leur existence. 150 personnes et 150 réalités différentes.

[...] Gatti a promis de garder en mémoire et de capturer sur un film les efforts pour élever la conscience, alors que la guerre continuait dans la rue.

[...] Cela a pris beaucoup de temps, et un changement de gouvernement en France, avant qu'il n'obtienne l'argent pour démarrer le projet. [...] Le premier jour où nous nous sommes rencontrés pour commencer à filmer, Bobby Sands mourrait des suites de sa grève de la faim. Pendant cinq mois le travail s'est poursuivi et le jour où le dixième gréviste mourrait, le travail était fini. Pendant ces cinq mois, les jeunes écrivirent le scénario, créèrent leur propre journal, travaillèrent comme des artistes graphiques, des dessinateurs de bande dessinée, des historiens et comme des acteurs.

C'était un film à propos d'eux-mêmes, dit par eux-mêmes, fait par eux-mêmes.⁹⁴

Paddy Doherty évoque quelques uns des aspects essentiels de la démarche d'Armand Gatti, même si certains s'appliquent au départ à son workshop : l'importance accordée aux questions plutôt qu'aux réponses, l'écriture multiple (ces « 150 personnes et 150 réalités différentes »), le désir d'une prise de conscience qui s'oppose à la prise de pouvoir, et le caractère autogestionnaire de l'expérience menée avec les jeunes catholiques et protestants de Derry (un film « dit par eux-mêmes, fait par eux-mêmes. »). Ce sont là quatre aspects de la démarche libertaire du cinéaste.

Si le film possède une dimension documentaire forte (il témoigne d'un certain nombre d'événements, porte l'énergie et l'authenticité des acteurs incarnant leur propre lutte), le choix d'un récit écrit collectivement permet d'instaurer un rapport aux filmés bien différent de celui que crée le documentaire classique : ils sont invités à proposer leur propre analyse des événements

94. PADDY Doherty, Colloque international « Salut Armand Gatti », Université Paris VIII, *Théâtre sur paroles*, Toulouse, L'Éther Vague, 1989, p. 79.

auxquels ils participent ; le rapport classique observateur/observé est ainsi aboli. Comme dans les expériences collectives précédentes, un échange réciproque a lieu, et Gatti apporte au projet sa vision du monde et sa poésie. Ainsi l'internationalisme qu'il oppose aux nationalismes se ressent-il fortement dans les questionnements que posent le film⁹⁵.

Ces films que l'on peut tous trois classer parmi les expériences d'écriture collective d'Armand Gatti remettent fondamentalement en question le statut habituel de l'auteur-documentariste et du film militant pédagogique. Loin de toute démagogie, Armand Gatti invite les participants à devenir créateurs de leur propre personnage, avec une exigence éthique et artistique qui annule toute complaisance (« L'ambition que j'ai pour vous, c'est l'ambition que j'ai pour moi⁹⁶ »). Il en ressort des films à la forme un peu hybride, alliant documentaire et invention poétique, résultant d'expériences que l'on peut sans doute qualifier d'autogestionnaires, et qui réalisent à leur échelle le désir anarchiste de faire des hommes non plus spectateurs mais acteurs de leur propre vie.

Gatti, avec ces films écrits et réalisés collectivement et avec des non-professionnels, trouve aussi une forme propre à réconcilier l'art et la vie, préoccupation très présente dans l'ensemble des textes de théoriciens anarchistes consacrés à la question de l'art⁹⁷ et qu'il formule en disant qu'« il faut [...] substituer à l'homme qui consomme la culture des autres l'homme qui crée sa propre culture. Il faut intégrer le plus grand nombre possible de gens à la création, et pour cela, se défaire du langage hérité, ce qui équivaut à détruire la notion de spectacle⁹⁸ ».

Armand Gatti expérimentera à plusieurs reprises ce type d'écriture collective dans un certain nombre de mises en scènes de théâtre — en particulier dans les années quatre-vingt et quatre-

95. *Ibid.*, p. 78 : « Ainsi Gatti, l'internationaliste errant était destiné à rencontrer le dernier Nationaliste. [...] Il a senti la dichotomie qu'il y avait à l'intérieur de moi. Mon sens de la nationalité était en conflit avec les efforts que je fournissais pour encourager les jeunes à examiner d'autres réalités. Un jour il m'a dit que si la terre est colonisée, et la tête des gens est libre, ils ne pourront jamais être conquis. Mais si la tête des gens est colonisée, alors ça n'a aucune importance qui possède le pays. »

96. Armand Gatti cité dans Collectif Arcanal, *op. cit.* p. 58.

97. L'idée est déjà explicitée chez Proudhon sous l'expression d'« art en situation », caractérisé par son caractère spontané et fonction du moment et du lieu (Cf. PROUDHON Pierre-Joseph, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, *op. cit.*, p. 201). Georges Darien, autre auteur anarchiste, la formulera ainsi : « Il n'y a plus de pontifes ni de disciples ; il n'y a plus de Vieux ni de Jeunes. Il y a des morts et des vivants. » (DARIEN Georges, « Le Roman anarchiste », *L'Endehors*, 22 octobre 1891, cité dans GRANIER Caroline, *op. cit.*, p. 67.)

98. MATHON Claire, PAYS Jean-Louis, « Armand Gatti, la lutte des classes au cinéma », *op. cit.*, p. 107.

vingt dix. Il travaillera notamment avec des jeunes réunis à l'occasion de stages de réinsertion (*Nous ne sommes pas des personnages historiques*) et avec des détenus de Fleury-Mérogis (*Les combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis*).

Conclusion

L'œuvre filmique d'Armand Gatti se caractérise par son unité de propos et sa diversité de formes. Explorant les moyens du cinéma comme il explore ceux de la poésie et du théâtre, chacun de ses films présente un rapport original entre fiction et documentaire. Le moins « réaliste » dans son esthétique et dans son contenu, *El otro Cristobal*, témoigne en même temps d'un contexte politique bien précis. Les deux séries documentaires que sont *La première lettre* et *Le lion, sa cage et ses ailes* fonctionnent à partir d'éléments de fiction, à partir de l'imaginaire et des créations — picturales, littéraires, musicales, ... — des gens qui participent aux expériences.

Jamais Gatti ne crée d'univers fictionnel qui n'ait pas un rapport étroit avec l'Histoire et ses luttes. *L'Enclos* témoigne de l'univers concentrationnaire, *Le Passage de l'Èbre* de la révolution espagnole et des luttes antifascistes, *Nous étions tous des noms d'arbre* du combat de l'IRA en Irlande, et *El otro Cristobal* de la révolution cubaine. Un art dégagé des réalités sociales ne l'intéresse pas : l'ignorance fait les résignés et l'art doit faire des révoltés, selon la formule⁹⁹ de Fernand Pelloutier.

À l'inverse, les documentaires de Gatti ont besoin de la fiction et de la poésie pour ne pas se contenter d'un constat fataliste, pour ne pas se soumettre à la réalité des événements, et pour faire de l'œuvre elle-même la manifestation d'autres possibles. Il s'agit bien de confronter, chaque fois, les deux pôles que sont l'Histoire et l'Utopie. La poésie n'a pas pour fonction de dissimuler le réel — elle naît au contraire des luttes les plus concrètes — mais d'offrir à l'homme la possibilité de se dépasser.

Tous les films d'Armand Gatti ont une visée politique évidente : ils parlent de luttes et de révolutions, et toujours du point de vue des révoltés. Ils ne sont pas à proprement parler

99. PELLOUTIER Fernand, « L'art et la révolte », conférence prononcée le 30 mai 1896 :

http://www.pelloutier.net/dossiers/dossiers.php?id_dossier=253 :

« C'est donc l'ignorance qui a fait les résignés. C'est assez dire que l'art doit faire des révoltés. »

« militants », parce que l'anti-dogmatisme profond de Gatti ne se satisferait pas de la forme tract et de son didactisme. Surtout, ses convictions politiques participent d'une vision du monde qui lui est propre, et qui se trouve figurée dans chaque film de façon originale, en fonction du sujet de chacun.

L'étude des films d'Armand Gatti a permis de relever un certain nombre d'éléments esthétiques par lesquels se manifeste la pensée libertaire et « possibiliste » du cinéaste.

L'Enclos exprime une idée de « l'homme plus grand que l'homme » à travers le rapport entre allégorie et réalisme, idée qui restera au fondement de toutes les œuvres du cinéaste. Cela passe en particulier par le rapport entre le réalisme des décors et du jeu d'acteur et le discours véhiculé par le cadrage et le montage. C'est bien par la mise en scène elle-même que se manifeste la vision profondément libertaire de cet homme « plus grand que l'homme ».

Cette vision induit l'idée de la démesure, seule dimension habitable par l'homme¹⁰⁰, que le cinéaste est parvenu à incarner dans *El otro Cristobal* en rapport avec la révolution cubaine. Cette notion de démesure se manifeste à la fois à travers la parabole que constitue le récit, par l'utilisation du burlesque et de la parodie, les décors à la Méliès, les cadres penchés et les fréquentes contre-plongées. . . La bande son très riche contribue aussi à figurer l'internationalisme et la lutte contre le pouvoir.

Le Passage de l'Èbre et *La Première lettre* (en particulier le premier film de la série intitulé *Roger Rouxel*) convoquent davantage, adaptée au cinéma, la notion d'« écriture des possibles », qui opère des rapprochements par-delà les frontières du temps et de l'espace. Dans le premier film, le dilemme de Manuel Aguirre qui hésite à retourner en Espagne est figuré par différents procédés qui expriment le décalage entre l'endroit où il se situe physiquement et celui où sa conscience le ramène (images gelées, voix off, intrusion d'images d'archives et d'images mentales, etc.). Plus globalement, le film se caractérise par son hétérogénéité de forme qui permet de rendre compte des ambiguïtés du personnage, et des différents degrés de réalité.

Avec *Roger Rouxel*, il s'agit d'évoquer le passé tel qu'il subsiste dans le présent, de confronter l'Histoire officielle au point de vue des survivants du groupe Manouchian, de lutter contre la mort en faisant revivre par le film Roger Rouxel et son combat.

Enfin, les expériences d'écriture collective d'Armand Gatti s'avèrent particulièrement pas-

100. Cf. GATTI Stéphane, SÉONNET Michel, *Gatti, journal illustré d'une écriture*, *op. cit.*, p. 201-202 : « Donner aux hommes et à leurs images leur seule dimension habitable la DEMESURE ».

sionnantes du point de vue de l'anarchisme. Le mode de fonctionnement du tournage du *Lion, sa cage et ses ailes* peut être qualifié d'autogestionnaire, permettant à chaque participant de devenir créateur, et donnant lieu à une écriture multiple. L'exigence et l'absence de démagogie du cinéaste se manifeste à travers la confrontation entre la poésie de Gatti et les idées des ouvriers, confrontation que Gatti décrit ainsi à propos des expériences collectives en général :

Quand je dis on se réunit, on va faire telle chose, on va le faire tous ensemble, c'est vrai qu'on le fait tous ensemble ; sauf qu'il y a une chose : ce système d'écriture collective n'est possible que si tu es le poète. Si tu n'es pas le poète, tu ne peux pas le faire. Il y a toute une ascèse, tout un devenir à partir de l'aventure du Verbe. Quelqu'un a une idée, ça s'arrête et c'est fini. L'idée, elle est là, mais il faut la prolonger, quitte à reprendre le train en marche et si elle s'arrête à nouveau, c'est à toi à la faire repartir.¹⁰¹

L'œuvre cinématographique d'Armand Gatti est intéressante sous deux aspects en particulier : du point de vue de l'esthétique, puisque chaque film présente une forme adaptée à la vision libertaire globale du cinéaste et au sujet particulier dont il traite, passant par divers types de production (films de cinéma, films vidéo, ...) et par divers genres ; mais aussi du point de vue de l'anarchisme, que Gatti nourrit d'une conception originale, et auquel il fait prendre un sens beaucoup plus large que son sens strictement politique.

Nous avons choisi de nous concentrer, dans le cadre de ce mémoire, sur les films d'Armand Gatti eux-mêmes, en s'appuyant sur des analyses précises afin de mettre en lumière les questions esthétiques qu'ils soulèvent. Il serait intéressant, dans un travail de plus grande ampleur et éventuellement dans une thèse, de replacer mieux cette œuvre dans le contexte du cinéma des années soixante et soixante-dix. *L'Enclos*, notamment, pourrait faire l'objet d'études comparatives plus poussées concernant la représentation de l'univers concentrationnaire et du génocide. Pour une analyse plus précise des enjeux d'*El otro Cristobal*, il faudrait étudier les autres films consacrés à la révolution cubaine — ceux de Chris Marker et de Joris Ivens en particulier. Les films collectifs seraient également à étudier par rapport aux autres expériences collectives existantes. Un tel travail permettrait sans doute de dégager la spécificité de l'approche libertaire de Gatti en regard d'approches politiques autres.

101. HUTCHINSON Wesley, « *Le labyrinthe* : l'auteur et la créativité collective », *Théâtre sur paroles* (Philippe Tancelin dir.), Toulouse, L'Éther Vague, 1989, p. 85.

Il faudrait aussi, parallèlement à ce travail, replacer les films d'Armand Gatti par rapport à d'autres productions libertaires contemporaines, afin de cerner davantage la singularité de sa démarche. Elle se distingue par exemple très fortement de la conception de l'« image-bombe »¹⁰² d'un cinéaste comme Nico Papatakis, du ton caustique de la mouvance provoc' belge¹⁰³, ou encore de l'imaginaire fantastique d'un cinéaste comme Jean Rollin. Cela pourrait prendre la forme, dans la continuité du travail d'Isabelle Marinone, d'une recherche sur le cinéma anarchiste européen des années soixante et soixante-dix.

C'est aussi la « constellation Gatti » qu'il faudrait évoquer plus précisément dans un tel travail de recherche. Car depuis plus de trente ans, Armand Gatti travaille en étroite collaboration avec sa compagne Hélène Chatelain¹⁰⁴, son fils Stéphane Gatti¹⁰⁵, et son ami et producteur Jean-Jacques Hocquard. Ils ont créé ensemble plusieurs structures, comme l'IRMMAD (Institut de Recherche sur les Mass Media et les Arts de Diffusion), Les Voyelles qui ont permis de produire *Le Lion, sa cage et ses ailes* avec l'Institut National de l'Audiovisuel, et l'Archéoptéryx, un atelier de création populaire qui fonctionna à Toulouse entre 1982 et 1985. À partir de 1986 ils fondent La Parole Errante, et s'installent à Montreuil dans les anciens studios de Georges Méliès — rebaptisés « La Maison de l'Arbre » — où sont réalisées aujourd'hui encore de nombreuses expériences artistiques. C'est, notamment, dans les locaux de La Parole Errante que Peter Watkins a tourné en 2000 un film sur la commune de Paris, *La Commune (Paris, 1871)*. Les correspondances avec la démarche d'Armand Gatti sont frappantes, Watkins s'appliquant à mettre en rapport passé et présent, pour réaliser un film à la fois sur les événements de la Commune et sur le rôle des médias. Pour cela il mélange éléments historiques (décors, costumes, ...) et anachroniques (jeu d'acteur, intrusion d'objets modernes comme la télévision ou les micros des journalistes, prise de parole des acteurs sur leur personnage). Le rapport avec la démarche de Gatti tient aussi à la participation d'acteurs non professionnels, pour la plupart issus du XI^e arrondissement de Paris, lieu même de l'action.

102. ROSSIN Federico, « Le travail de Nico Papatakis », journées d'études « Anarchie et Cinéma » organisées par Isabelle Marinone et Nicole Brenez, samedi 03 avril 2010.

103. LACROIX Grégory, « La mouvance provoc' du cinéma de Belgique (1963–1975) », *ibidem*.

104. Hélène Chatelain est cinéaste, elle a réalisé notamment un documentaire sur l'anarchiste Makhno (*Nestor Makhno, un paysan d'Ukraine*, 1995) et un autre sur une représentation de la pièce d'Armand Gatti consacrée à Sacco et Vanzetti (*Chant public devant deux chaises électriques*, 2004)

105. Stéphane Gatti a réalisé un certain nombre de documentaires sur son père ou à partir de textes de son père, dont *Entretiens avec le poème cinématographique* (1989) et *Ton nom était joie* (1987). Le petit-fils d'Armand Gatti, Joachim Gatti, est également cinéaste.

Dépassant le clivage entre individu et collectif, cette effervescence créatrice qu'Armand Gatti suscite autour de lui a donné lieu à d'importantes aventures humaines, qui nourrissent même les créations les plus solitaires.

Filmographie

Films d'Armand Gatti

L'Enclos

1961, film 35 mm noir et blanc, 105 min.

Mise en scène : Armand Gatti

Scénario : Armand Gatti, Pierre Joffroy

Interprètes : Hans Christian Blech, Jean Négroni, Herbert Wochintz, Tamara Millétic, Maks Furjan

Voix off : Jean Vilar

Image : Robert Julliard, Jean Lallier

Montage : Yvonne Martin

Son : René Sarrazin

Musique : Bojan Adamic

Production : coproduction franco-yougoslave, Clavis Film – Lucy Ulrych (Paris) et Triglav Films (Ljubljana)

Résumé : Dans un camp de concentration nazi, un lieutenant et un commandant S.S. enferment dans un enclos deux prisonniers, un communiste allemand et un horloger juif. Le chantage est le suivant : celui qui tuera l'autre aura la vie sauve.

El otro Cristobal

1962, film 35 mm noir et blanc, 105 min.

Mise en scène : Armand Gatti

Scénario : Armand Gatti

Interprètes : Jean Bouise, Alden Knight, Bertina Acevedo, Pierre Chaussat, Enrique Medina

Décors : Hubert Monloup

Image : Henri Alekan, Jean Charvein, Jean Lallier

Montage : Julio Montelongo

Musique : Gilberto Valdes

Production : Cuba, La Havane : I.C.A.I.C. (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematograficos) et Test Film – Eddie Ulrych

Résumé : Le dictateur Anastasio a pris le pouvoir dans le ciel et réduit le dieu Olofi. Le prisonnier politique Cristobal et les siens partent libérer le ciel.

Der Übergang über den Ebro (Le Passage de l'Èbre)

1969, film 35 mm noir et blanc, 84 min.

Mise en scène : Armand Gatti

Scénario : Armand Gatti

Interprètes : Hans Christian Blech, Gertrud Hinz, André Wilms, Ferruccio Soleri

Image : Willy Pankau

Son : Franck Harbs

Montage : Gertran Van Elsransstein

Production : Allemagne, Stuttgart : Südfunk Stuttgart

Résumé : Manuel Aguirre est un émigré espagnol installé en Allemagne où il travaille comme égoutier. Il fait embaucher son fils qui meurt dans un accident du travail avec l'égoutier allemand qui avait tenté de le secourir. Aguirre veut faire un geste pour la veuve et les enfants de l'égoutier allemand mais ceux-ci se détournent ; il comprend qu'on lui reproche en tant qu'étranger d'être la cause de sa mort.

Le Lion, sa cage et ses ailes

1976, vidéo noir et blanc

Huit films d'Armand Gatti réalisés avec les travailleurs migrants du pays de Montbéliard : prologue : *Montbéliard* (43'), film polonais : *Premier Mai* (30'), film marocain : *Haraka* (61'), film espagnol : *Oncle Salvador* (50'), film géorgien : *La difficulté d'être géorgien* (57'), film yougoslave : *La Bataille des 3 P.* (43'), film italien : *Montbéliard est un verre* (40'), épilogue : *La dernière émigration* (12')

Image et montage : Hélène Chatelain, Stéphane Gatti

Son : Francis Brabant, Jacky Sappart

Production : France, Paris : Les Voyelles – France, Montbéliard : Le Centre d'action culturelle de Montbéliard – France, Bry-sur-Marne : I.N.A. (L'Institut National de l'Audiovisuel)

Résumé : Série vidéo tournée à Montbéliard, à l'époque seconde ville ouvrière de France et lieu d'implantation des usines Peugeot, où travaillent de nombreux émigrés. Il s'agit d'une expérience de création collective avec des ouvriers émigrés de différentes nationalités.

La Première lettre

1979, vidéo couleur

Six films d'Armand Gatti : *Roger Rouxel* (49'), *La Région* (46'), *L'École* (58'), *Les Loulous* (58'), *La Résistance* (53'), *La Dernière nuit* (56')

Tournage : Hélène Châtelain, Stéphane Gatti, Claude Mouriéras

Montage : Stéphane Gatti

Musique : Michel Arbatz, Pierre Vial, Anne Quesemand, Le Groupe Apras, Les Moines de l'Abbaye de Tamié, Francis Wagnier

Coordination technique : Maurice Olivier

Production : Paris : Les Voyelles – France, Bry-sur-Marne : I.N.A. (L'Institut National de l'Audiovisuel)

Résumé : À partir de la première lettre d'amour et dernière lettre de vivant écrite par le résistant Roger Rouxel à sa petite amie Mathilde, avant d'être fusillé à l'âge de dix-huit ans sur le Mont Valérien, Gatti et tous ceux qui participent à l'aventure (collégiens et enseignants, jeunes ouvriers, moines, ...) réalisent ces six films afin de lui donner quelques instants de plus à vivre.

Nous étions tous des noms d'arbres

1981, film 16 mm couleur, 110 min.

Mise en scène : Armand Gatti

Scénario : Armand Gatti

Assistants à la réalisation : Luc Dardenne, Hélène Châtelain, Joseph B. Long

Interprètes : Brendan « Archie » Jeeney, Joseph B. Long, John Deehan, Don Doherty, Paddy Doherty

Décors : Pierre-Henri Magnin, Raphaël Gattegno, Catherine Renson, Rouben Ter Minassian

Image : Armand Marco, Ned Burgess, Jean-Pierre Dardenne, Stéphane Gatti

Son : Bernard Orion, Jean-Pierre Duret

Mixage : Antoine Bonfanti

Montage : Olivier Van Malderghem, Véronique Lange, Danièle Delvaux

Musique : Philippe Hemon-Tarnié, The Demons

Production : France, Paris : Tricontinental Productions, Les Voyelles ; Belgique : Dérives, R.T.B.F. ; Irlande, Derry : A.G.I.T.T.

Résumé : À Derry, ville dévastée par la lutte anglo-irlandaise et les conflits entre protestants et catholiques, la communauté du workshop constitue un lieu de résistance. Ouverte aux jeunes protestants et catholiques qu'elle prépare à entrer dans la vie active, elle est surveillée de près par la police après le meurtre d'un soldat anglais.

Autres films cités

BENIGNI Roberto, *La vie est belle*, 1997, Italie.

CHATELAIN Hélène, *Nestor Makhno, un paysan d'Ukraine*, 1995, France.

CLAIR René, *À nous la liberté*, 1931, France.

CHATELAIN Hélène, *Chant public devant deux chaises électriques*, 2001, France.

GATTI Stéphane, *Ton nom était Joie*, 1987, France.

GATTI Stéphane, *Entretiens avec le poème cinématographique et ses pronoms personnels menés par trois villes Paris, Berlin, Barcelone, un village des collines du Pô, Piancerreto, un camp de concentration, Mauthausen et un non-lieu, Monaco*, 1989, France.

LANZMANN Claude, *Shoah*, 1985, France.

RESNAIS Alain, *Nuit et Brouillard*, 1956, France.

WATKINS Peter, *La Commune (Paris 1871)*, France.

Bibliographie

Articles et ouvrages sur Armand Gatti

Collectif Arcanal, *Armand Gatti, les films 1960-1991*, Paris, Arcanal, 1991.

BABLET Denis, « Entretien avec Armand Gatti », *Travail théâtral*, n°3, Lausanne, La Cité, avril –juin 1971.

BAILLY Francis, « Gatti et la traversée des langages », *Europe*, n°877, mai 2002.

BENOT Yves, « C'est peut-être cela, la révolution », *Europe*, n°877, mai 2002.

BRETON, *La Nouvelle Critique*, juin–juillet 1978 :
<http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-serie.asp?ID=R0303112&lg=FRA>.

CHATELAIN Hélène, « L'insurrection de l'esprit », *Europe*, n°877, mai 2002.

DREYER Sylvain, « Vers un engagement critique : *El otro Cristobal*, film franco-cubain d'Armand Gatti, 1963 », *Interrogations*, n°9, décembre 2009.

DOHERTY Paddy, Colloque international « Salut Armand Gatti », Université Paris VIII, *Théâtre sur paroles* (Philippe Tancelin dir.), Toulouse, L'Éther Vague, 1989.

DOUCHET Jean, « Théâtre en rond », *Cahiers du cinéma* n°127, janvier 1962.

FARGIER Jean-Paul, « Entretien avec Hélène Chatelain (« Le Lion, sa cage et ses ailes ») », *Cahiers du cinéma*, n°285, 1978.

FARGIER Jean-Paul, « Entretien avec Armand Gatti », *Cahiers du cinéma*, n°285, 1978.

FARGIER Jean-Paul, « Une expérience de vidéo : Le lion, sa cage et ses ailes : L'Arche d'alliages », *Cahiers du cinéma* n°285, 1978.

GATTI Stéphane, SEONNET Michel, *Gatti, journal illustré d'une écriture*, Paris, Artefact, 1987.

HUTCHINSON Wesley, « *Le labyrinthe* : l'auteur et la créativité collective », Université Paris VIII, *Théâtre sur paroles* (Philippe Tancelin dir.), Toulouse, L'Éther Vague, 1989.

Idéokilogramme, *Armand Gatti, Interdit aux moins de trente ans ou « Don Quichotte, qu'est-ce que c'est pour vous ? »*, Idéokilogramme, mai 2008.

IRELAND John, « Poétique et engagement », *Europe*, n°877, mai 2002.

KRAVETZ Marc, *Puzzle incomplet pour raconter Gatti poète avec les mots du journaliste*, jeanmichelplace/poésie, 2003.

KRAVETZ Marc, *L'Aventure de la parole errante*, Toulouse, L'Éther vague, Verdier, Lagrasse, 1987.

KRAVETZ Marc, « Sur le chemin de la parole errante », *Europe*, n°877, mai 2002.

LEMAHIEU Daniel, « Deux ou trois choses que je sais de lui », *Europe*, n°877, mai 2002.

MATHON Claire, PAYS Jean-Louis, « Armand Gatti, la lutte des classes au cinéma », *La revue du cinéma, Image et son*, n°239, mai 1970.

MATHON Claire, PAYS Jean-Louis, « Le passage de l'Èbre », *La revue du cinéma, Image et son*, n°240, Juillet 1970.

NEVEUX Olivier, « Le combat n'aura jamais de fin », *Europe* n°877, mai 2002.

NEVEUX Olivier, « L'ombre portée d'Auguste : du cinéma dans l'œuvre théâtrale de Gatti », *Théâtre au cinéma*, hors-série n°4, Bobigny, 2007.

PERRAUD Antoine, « Le poète surchauffé », *Télérama* n°2822, février 2004.

VALMER Michel, « De la science comme champ d'inspiration », *Europe*, n°877, mai 2002.

Textes d'Armand Gatti

GATTI Armand, *La Parole errante*, Paris, Verdier, 1999.

GATTI Armand, *Œuvres théâtrales*, Paris, Verdier, Lagrasse, 1991.

GATTI Armand, *Chant public devant deux chaises électriques*, Paris, Seuil, 1964.

GATTI Armand, FABER Claude, *La Poésie de l'étoile*, Paris, Descartes et Cie, 1998.

GATTI Armand, *De l'anarchie comme battements d'ailes*, Paris, Syllepse, 2001.

GATTI Armand, « L'homme de Montreuil », *Europe*, n°877, mai 2002.

Ouvrages sur l'anarchisme et textes anarchistes

CAFIERO Carlo, « Communisme et anarchisme », *Le Révolté*, Genève, 1880 :
http://www.theyliewedie.org/ressources/biblio/fr/Cafieri_Carlo_-_Anarchisme_et_communisme.html.

CREAGH Ronald, *Sacco et Vanzetti*, Paris, La Découverte, 1984.

FERNANDEZ Frank, *L'anarchisme à Cuba*, éditions CNT-région parisienne, 2004.

GUILLOIN Claude, *Qu'est-ce qu'une révolution communiste et libertaire ?* :
<http://claudeguillon.internetdown.org/>.

MAITRON Jean, « Compléments à une bibliographie de l'anarchisme français », *Le mouvement social* n°56, juillet-septembre 1966.

MANFREDONIA Gaetano, *L'anarchisme en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

NETTLAU Max, *Histoire de l'anarchie*, Paris, éditions du Cercle, éditions de la Tête de Feuille, 1971.

PROUDHON Pierre-Joseph, *Justice et liberté*, textes choisis par Jacques Muglioni, Paris, Presses universitaires de France, 1962.

STIRNER Max, *L'unique et sa propriété*, Paris, Labor éditions, 2006.

Art et anarchisme

BIET Christian, NEVEUX Olivier (dir.), *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, Montpellier, L'entretemps, 2007.

GRANIER Caroline, *Les Briseurs de formules : les écrivains anarchistes en France à la fin du XIX^e siècle*, Œuvres, Ressouvenances, 2008.

GREAU Valia, *Georges Darien et l'anarchisme littéraire*, Tusson, Du Lérot, 2002.

LACAZE-DUTHIERS (de), Gérard, *L'idéal humain de l'art : essai d'esthétique libertaire*, Bibliothèque de la « Revue littéraire de Paris et de Champagne », 1906.

MARINONE Isabelle, *Anarchisme et Cinéma : Panoramique sur une histoire du 7^e art français virée au noir*, Thèse sous la Direction de Jean A. Gili et Nicole Brenez, Université Paris I–Panthéon la Sorbonne, 2004.

PELLOUTIER Fernand, « L'art et la révolte », 30 mai 1896 :
http://www.pelloutier.net/dossiers/dossiers.php?id_dossier=253.

PROUDHON Pierre-Joseph, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Les presses du réel, Dijon, 2002.

RESZLER André, *L'Esthétique anarchiste*, Paris, P.U.F., 1973.

ROLLIN Jean, « Les ouvriers et le lettrisme », *Le Monde Libertaire*, n°95, 1963.

Histoire et philosophie de l'histoire

ADORNO Théodor, *Prismes : critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986.

ADORNO Théodor, *Métaphysique : concept et problèmes*, Paris, Payot, 2006.

BENJAMIN Walter, *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, Paris, Denoël, 1971.

BERARD Ewa (dir.), *Saint-Pétersbourg : une fenêtre sur la Russie (1900-1935)*, Paris, éditions de la maison des sciences de l'homme, 2000.

BORNAND Marie, *Témoignage et fiction : Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004.

DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Les éditions de Minuit, collection « Critique », 2000.

RESWEBER Jean-Paul, « L'écriture de l'histoire », *Le Portique*, 13–14 | 2004 : <http://leportique.revues.org/index637.html>.

Philosophie

ANTONIOLI Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan, 2004.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux*, Paris, éditions de Minuit, 1980.

Sciences

BRUNE Michel, HAROCHE Serge, RAIMOND Jean-Michel, « Le chat de Schrödinger se prête à l'expérience », *La Recherche* : <http://www.larecherche.fr/content/recherche/article?id=19544>.

HEISENBERG Werner, *Deutsche und Jüdische Physik* (texte établi par Helmut Rechenberg), Munich, Piper Verlag, 1992.

Autres ouvrages

ALEKAN Henry, *Le vécu et l'imaginaire : chroniques d'un homme d'images*, Paris, Source-La Sirène, 1999.

BLANQUI Auguste, *Instructions pour une prise d'armes suivi de L'éternité par les astres, Hypothèse astronomique et autres textes*, Paris, Sens et Tonka, 2000.

NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002.

RIOT-SARCAY Michèle, BOUCHET Thomas, PICON Antoine, *Dictionnaire des Utopies*, Paris, Larousse, 2007.

Table des matières

Introduction	1
I L'écriture des possibles : l'anarchisme comme opposition au déterminisme	8
I.1 Armand Gatti et l'anarchisme : dimensions politique et métaphysique	9
I.2 Ouvrir le champ des possibles contre les déterminismes	19
I.3 L'écriture des possibles	32
II Une traduction esthétique de l'anarchisme au cinéma, entre visée sociale et expérimentation formelle	38
II.1 <i>L'Enclos</i> : une célébration de « l'homme plus grand que l'homme »	42
II.2 <i>El otro Cristobal</i> et l'esthétique de la démesure	59
II.3 Transcender les barrières du temps et des genres cinématographiques : <i>Roger Rouxel</i> et <i>Der Übergang über den Ebro</i>	87
II.4 Les expériences d'écriture collective	103
Conclusion	123
Filmographie	128
Bibliographie	131