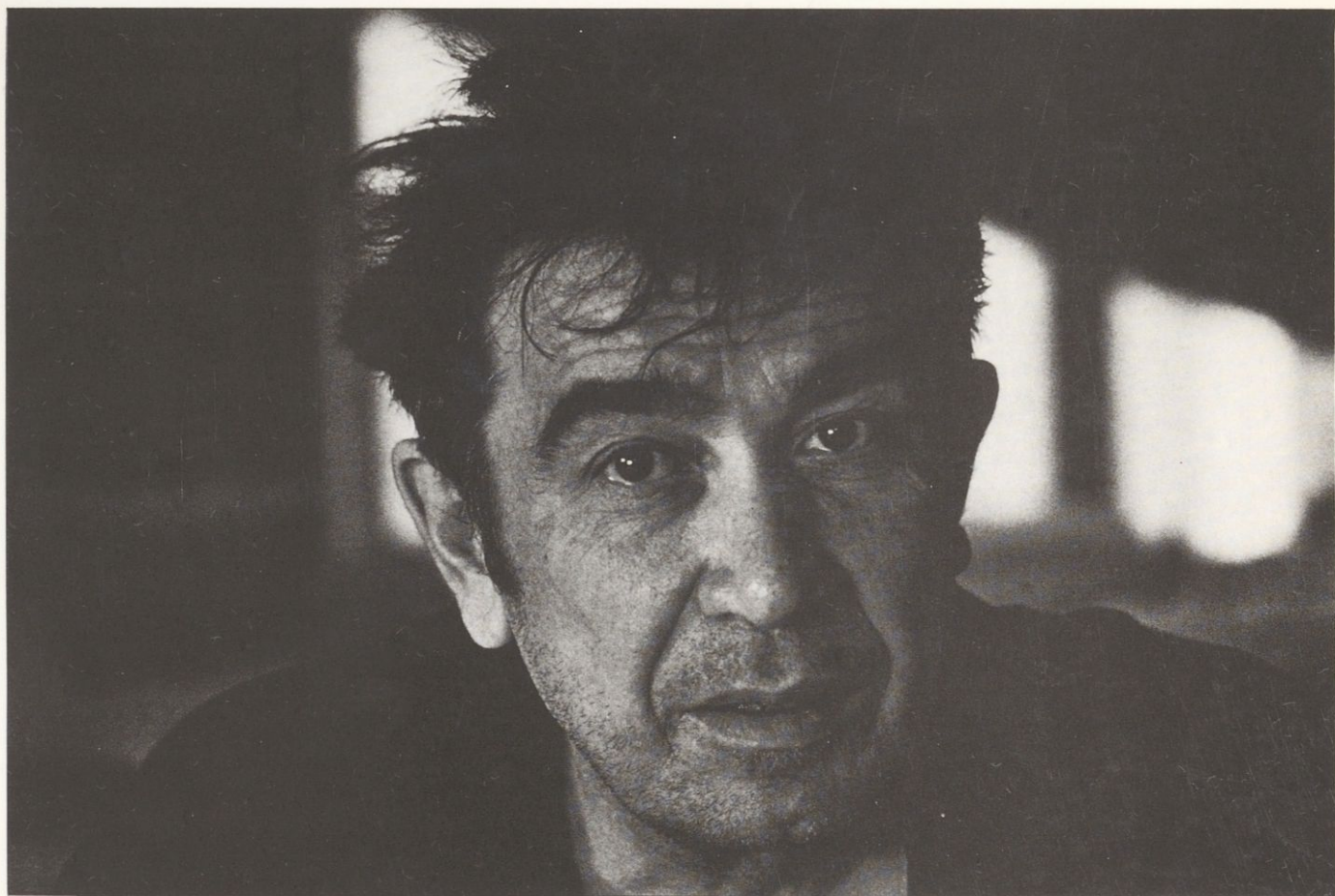


# GATTI

---

Journal illustré d'une écriture

---



ARTEFACT

820

17,18

# Armand GATTI

## Journal illustré d'une écriture

Stéphane GATTI  
Michel SÉONNET

402

8993

(23)

21

Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition  
«50 ans de théâtre vus par les trois chats d'Armand Gatti»  
Édité par :  
Centre d'Action Culturelle de Montreuil  
La Parole errante

ni-27-11-1987-37850

Les Plumes du Temps = 15505 0291- 3100





## SOMMAIRE

6

Trois «Hélicographies» en guise d'introduction

11

1946/1986 : CHRONIQUE

59

LEXIQUE PARLÉ POUR UNE EXPOSITION

79

LES PERSONNAGES DE THÉÂTRE MEURENT DANS LA RUE

142


INTERVIEWS CINÉMATOGRAPHIQUES ILLUSTRÉS

203

1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + ... LA CRÉATION COLLECTIVE EST SOLITAIRE

245

Biographie







## Trois hélicographies en guise d'introduction

«On dit qu'il faut être aveugle  
pour photographier  
les plantes dansantes»

Armand Gatti -

«Le cheval qui se suicide par le feu».

Aborder l'œuvre de Gatti, c'est accepter d'entrer sur un champ de bataille : celui de la *«bataille du siècle»*. Aussi nombreux que soient ses fronts, aussi diverses que soient les dates de ses hauts-faits, c'est *«toujours la même bataille qui recommence»*.

Mais que l'on ne se méprenne pas. Si cette bataille trouve asile dans maints combats de ce siècle (de la Commune de Paris à la Semaine Spartakiste de Berlin, du maquis de la Berbeyrolle aux «sieras» d'Amérique Centrale), les armes à détonations n'y ont pas la primauté. C'est une bataille où les mots, la conscience de l'instant vécu, comptent plus que les fusils. C'est une guerre du feu, antique, originelle. Une guerre contre le froid qui fige la création toujours inachevée. Une guerre où, du feu par instants conquis, dépend le destin de l'homme et de l'univers dont l'homme est appelé à parachever la création. De ce feu, les mots sont les silex frottés d'où peut naître la flamme.

Une bataille donc. Et comme toute bataille, il est deux manières d'en rendre compte. Soit dans la proximité du contact qui fait de chaque pouce de terrain un monde à dimension d'univers où l'infime étincelle est déjà promesse de feu. Soit à distance de communiqués militaires où seules comptent les positions conquises (ou perdues), les mouvements d'ampleur, les grandes offensives. Paradoxalement, c'est la distance qui empêche toute vision d'ensemble de la bataille. Vue de loin, ce ne sont que combats locaux, échauffourées aux conséquences limitées.

N'ayant d'autre thème que cette *«bataille fantôme»*, l'œuvre de Gatti est aussi sous le coup de ces deux manières de voir. De près, au contact des mots qui, en assauts répétés questionnent, forcent, bousculent la langue dans leur quête du feu, une étonnante permanence s'impose. Comme si depuis ces jours de maquis et de camp, ces jours



d'Apocalypse (de révélation) dans lesquels Gatti découvrit les deux visages du siècle, l'écriture n'avait cessé d'en scruter la mémoire que chaque jour venait renouveler. Comme si toutes ses «errances» n'étaient que la démultiplication du toujours même geste à vouloir relever la création effondrée. D'autres maquis, d'autres camps, d'autres condamnations à morts et d'autres exécutions capitales - mais toujours la même bataille.

De loin, tout paraît se brouiller. L'œuvre semble insaisissable, imprévisible, faite d'à-coups, de ruptures. On croit qu'elle se perd, s'égare. L'incompréhension s'installe. Et on finit par faire comme si elle n'était plus.

Le paradoxe est là. Entier. La permanence et les ruptures sont l'envers et l'endroit de la même bataille. C'est ce que les images et les textes de ce livre voudraient donner à voir.

\* \* \*

Toutes les images n'impressionnent pas les pellicules photographiques. Non qu'elles ne puissent accueillir des choses qu'une apparence au-delà de laquelle serait la «vraie» image, mais parce que le déclic qui leur ouvre le monde ne peut être qu'instantané et dès lors : daté. Le temps (celui qui passe comme celui qui souvent fait retour) échappe aux photographies. Elles ne peuvent dire qu'un lieu (à la fois), une circonstance (à la fois), une heure d'un jour particulier.

D'où la nécessité pour tracer le pointillé d'une trajectoire, de jouer de la succession (et de réinventer le cinéma) - c'est ce qui sera fait dans la première partie (chronologique) de ce livre.

D'où (autre nécessité) le besoin de chercher à contourner les attendus du cadrage, et d'user de l'accumulation où le détail ajouté au détail rêve de devenir «tout» - ainsi sera la deuxième partie consacrée au théâtre de Gatti.

La troisième partie cherchera le compromis. Comme s'il s'agissait d'un scénario d'images arrêtées, elle jouera à la fois de la succession chronologique et de la multiplication des plans - et il sera question du cinéma de Gatti.

Quant à la quatrième - consacrée aux expériences de création collective - elle échappera aux photographies. Des affiches prendront le relais cherchant entre formes et mots à dépasser la ponctualité de l'image pour devenir (ce qu'elles furent dans ces expériences) signes et paroles d'une écriture en train de se faire.

Tantôt les mots accompagneront les images, tantôt ils les devanceront. Ils leur restitueront le contexte d'où l'appareil photographique les arracha. Non pas discours sur les images, mais parole les portant, ce seront pour l'essentiel des entretiens avec Gatti. Ils ne cacheront ni leur date ni leurs circonstances : paroles dites, prises, reprises non



dans le cercle étroit d'une répétition mais dans la spirale d'une interrogation toujours recommencée où les mêmes lieux, les mêmes gestes, les mêmes jours tentent de prendre essor dans la quête d'une vérité qui n'est jamais figée. Aussi régulières que soient les spires parcourues, aussi répétitives que soient les circonvolutions autour des toujours mêmes pôles, ils n'en attestent pas moins de la volonté d'en sortir : par le haut, en direction du soleil ; par le côté, la spirale se faisant alors hélice, et l'hélice entraînant le vol. La rotation (la révolution !) est le mouvement nécessaire pour échapper à la pesanteur.

Ainsi les mots (les entretiens avec Gatti) feront entrer les images dans la spirale ascensionnelle de la «*bataille fantôme*». (Les autres - articles, notes, présentations - ne seront que des bribes de spires rajoutées là où le regard pourrait perdre le fil du mouvement ascensionnel).

Les paradoxes de la «*bataille du siècle*» sont à l'œuvre dans la spirale : permanence du centre et ruptures des circonvolutions. L'errance (la «*parole errante*» parcourant tous les fronts de cette bataille fantôme) est aussi spirale - mais prise à l'envers, à la recherche de son centre jamais atteint. Aussi éloigné qu'il en soit, chaque instant de la spirale n'est lisible que dans le mouvement qui le propulse vers le centre, pôle et soleil. La spirale dit la marche, l'exode, et la Terre Promise qui l'attire.

\* \* \*

Il n'y a pas de photographies de la spirale. Comme pour les plantes dansantes, seul un aveugle pourrait la photographier. A moins que (comme pour les plantes dansantes) les mots bâtons-d'aveugle ne permettent au toucher d'en dessiner les contours.

Y parviendrait-on, qu'il faudrait pouvoir faire de ces «*hélilographies*» comme un signet mobile que l'on déplacerait de page en page au fil de la lecture. Car ils témoigneraient de l'obstination à pousser jusque dans ses plus extrêmes limites une écriture née du refus de la mort du père ; poursuivie dans la découverte de ce que les mots de vivants pouvaient être échos prolongeant les paroles laissées en blanc par les disparus ; radicalisée par la superposition d'évidences que furent ces multiples rencontres avec la mort : le monde doit sa genèse à ceux que l'histoire a rayés d'un trait de peloton d'exécution ; jusqu'à faire du destin des mots et des hommes la même parabole du feu à réinventer.

Il n'y a pas de photographies de la spirale. Seulement des tentatives d'aveugle - des «*hélilographies*». En voici trois.

— 1 —

La neige - jusqu'à l'épuisement du regard. Et au milieu : un homme, à moitié nu, vêtu d'une simple chemise. Il marche. Va.





Vient. Il cherche. Et lorsqu'il trouve : se baisse, se penche, s'accroupit et met genou en neige. Alors, de ses mains longues et fines il fait un outil capable de plonger dans le blanc et d'en extraire l'empreinte d'un pas que la neige retient. Dix fois, cent fois il refait le geste. A chaque chute de neige, il revient. Et chaque fois, ayant extrait l'empreinte, il marche vers le feu allumé. Là, agenouillé encore, il combat et la neige et le feu dans le secret espoir de voir là où la neige fond se lever de l'empreinte le pas qui l'a laissée et renaître celui dont il fut marche, souffle, chant et péril. Ici commence l'écriture de Gatti.

— 2 —

Convoqués, ils s'avancent, longue procession venue de l'autre versant de la mort. Auguste (le père) marche en tête. Et ceux qui le suivent ne sont que le long héritage des foudroyés de la mort violente dont le fils a hérité. Leurs noms sont des lucioles ranimées dans la nuit qui s'abat. Ils s'avancent. Et leur murmure est un seul cri, repris, scandé : Je suis, J'étais, Je serai. De leur passé eux-mêmes témoignent. Mais de leur présent ? De leur futur ? Ils sont entre les mains de celui qui les a convoqués pour qu'ils deviennent «*mémoire du futur*». Dès que leur nom est prononcé, la «*bataille fantôme*» recommence - comme à la première aube. Ils sont les voyelles et les consonnes d'un langage toujours en instance qui en chaque pièce, en chaque film, en chaque poème cherche à devenir Verbe, Verbe se faisant chair, et chair livrant encore la bataille.

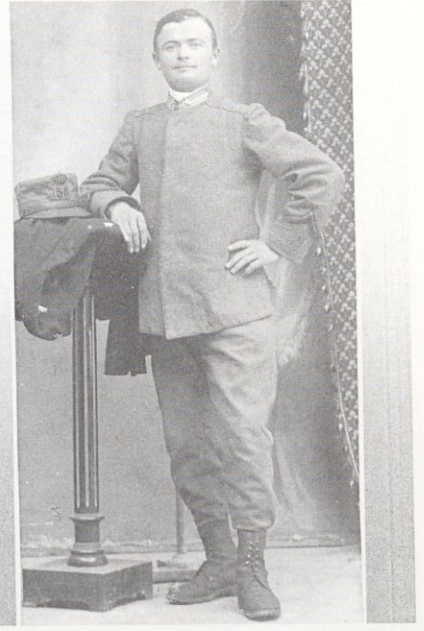
— 3 —

Longue file de migrants arrachés à l'oubli, ils s'avancent. Mais qui va les accueillir ? Car convoquer ne suffit pas. Encore faut-il offrir aux pèlerins d'une si longue route la chaleur des rencontres et la fraternité frugale du repas. Celui qui les a convoqués le sait. Il cherche la halte qui permette l'accueil. Sa recherche devient errance - comme un berger suivi de son troupeau en quête de pâturage. Et il le trouve : ici c'est une école ; là c'est une ville ; là encore, c'est une région. L'errance a sa logique : on ne peut que coucher chez l'habitant. Ainsi font les migrants lorsque la porte ouvre. La porte ouverte devient écriture. Les gestes de l'accueil, sa grammaire. Lorsqu'au bout de quelques mois les pèlerins repartiront, dans chaque maison où ils trouvèrent accueil, leur mémoire demeurera. Elle aura trouvé son futur.

\* \* \*

Autrefois, il fallait lancer à la main l'hélice de l'avion qui ensuite allait libérer le vol. Cette introduction n'avait d'autre but. Contact ? Contact. Moteur ? Moteur. L'avion est déjà en bout de poste.

Michel SÉONNET



# 1946 / 1986 CHRONIQUE



*Dati e connote del titolare*

PROPATRIO TENNIO  
Professione  
figlio di **Dionisio**  
e di **Opere Cocimma**  
nato a Castel S.P.  
il 10.2-1893  
domiciliato a Castel S.P.  
Prov. di **Alessandria**  
statura 1.68  
occhi **grigi**  
capelli **castani**  
barba **rasa**  
baffi **castani**  
colorito **sano**  
segni particolari

\*\*\* Colonna riservata ai connote della moglie

Figli		
Nome	Data di nascita	Voto

*Fotografie*

87 XV S  
1934  
1934 S  
1934 S

Spazio riservato alle fotografie della moglie

Firma del Titolare **Gatti Augusto**

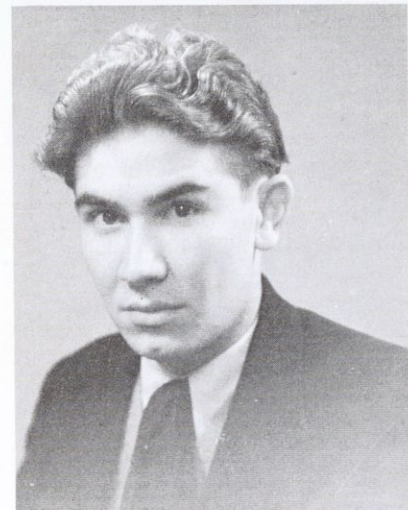
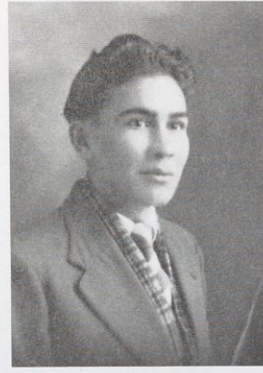
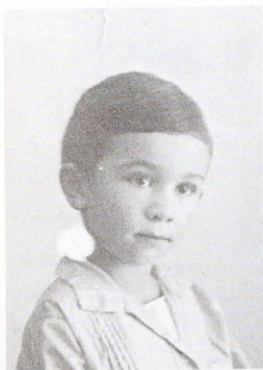
Autenticazione della firma e foto  
firma di **Gatti Augusto**  
87, via Cassal, Genova

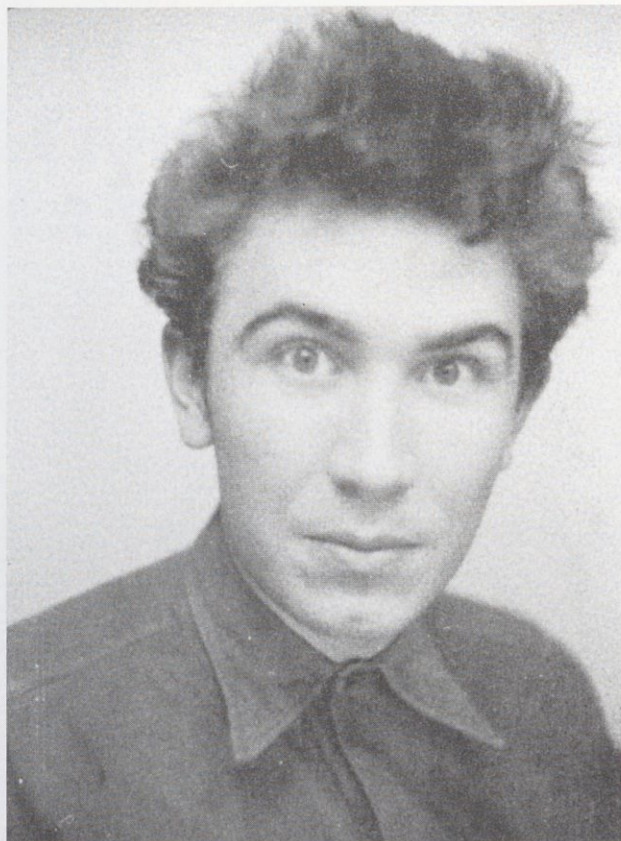
Firma dell'Autorità

Firma della moglie

28 NOV 1939







Philippe Soupault,  
«Journal d'un fantôme», 1946

*Je reçois la visite d'un très jeune homme. Pourtant il a, me dit-il lui-même, vingt-deux ans. Et il ajoute : «Je suis un débutant». Il aime la poésie avec passion, s'exclame-t-il et il reprend en me regardant bien en face : «C'est pour cela que je suis venu vous voir...» Nous parlons de Rimbaud, de Lautréamont. Et je l'interroge. Il me raconte sa vie avec une très remarquable modestie.*

*Interné dans un camp de concentration, il s'évade et gagne le maquis. Il est amené en Angleterre pour suivre un entraînement spécial (tout à fait spécial) de soldat parachutiste. Il est parachuté en Hollande, regagne l'Angleterre et part en permission pour le Midi de la France. On l'arrête parce qu'on le prend pour un parachutiste allemand. On ne le relâche que trois semaines plus tard, sans un mot d'excuses. Il veut retourner en Angleterre et passe par une ville de France où on l'arrête de nouveau comme parachutiste allemand, mais cette fois pour trois jours. On l'envoie ensuite de garnison en garnison pour lui faire oublier son entraînement spécial. Puis il est démobilisé et on le jette sur le pavé avec douze cents francs en poche. Il arrive à Paris et peut difficilement trouver une chambre dans un hôtel borgne. Il cherche une place dans un journal, «pour manger», dit-il.*

*Aucune amertume, du moins en apparence. Quand il se souvient, il ferme quelquefois les paupières très doucement. Mais il sourit, il s'anime, il gesticule dès que nous reparlons de poésie.*

*Ses jugements sont justes, parfois sévères, lorsque les poètes l'ont déçu, mais il est tout joyeux quand il peut louer sans réserve : «Ah ! dit-il, Henri Michaux lui est bien, ah oui, il est bien.»*

*Je lui demande s'il écrira ses souvenirs ? Presque indigné, et brusquement, il me répond : «Non. Sûrement non... Je veux écrire des poèmes ou des contes...» Dans ses prisons et dans le maquis il a beaucoup lu. Il semble s'excuser de n'avoir pas eu le temps de tout lire. D'après ses récits je comprends que c'est un homme qui aime se battre. Au cours d'un de ces récits il précise que, à Tulle, je crois, il a pris part à un combat. Ses camarades et lui mirent le feu à une école où étaient cantonnés des soldats allemands qui, enfumés sortirent de l'école et furent abattus l'un après l'autre. Il semble se réjouir de ce souvenir. Il me dit que les deux dernières nuits de Noël, en 1943 et 1944, il les a passées en prison.*

*Il reprend bien vite ses questions sur la poésie. Puis il s'en va, en me remerciant d'avoir écouté la lecture de son conte. Et en le voyant partir, si heureux d'avoir parlé de poésie, je pense que c'est moi qui devrais le remercier. Je me promets de ne plus le quitter de vue. Je crois qu'après ce qu'il a vécu, rien, pas même le succès ne pourra le gêner ou l'éloigner de la poésie.*

1946



Armand Gatti avec le peintre Alexandre Otero.

# « MALHEUR AUX SANS-PATRIE »

## un ancien légionnaire met la fatalité en échec

Après l'émouvant récit de la situation tragique de ces errants du malheur, de ces « intermédiaires de retour de la fatalité » que sont les « personnes déplacées », Armand Gatti, dans le chapitre précédent, a fait valoir l'effort accompli par la France, territorialement généreuse, pour écouler, dans les limites du possible, des régies nécessairement strictes, en faveur des 400.000 réfugiés qu'elle a spontanément recueillis.

**L**A « Mère des Sept-Douleurs » s'échiffait lentement. C'était un de ces vieux chromes en bleu et rouge que le sulfiteurisme a répandus aux quatre coins du monde. Il avait sa place aussi dans le camp des réfugiés de Kulstein, dans le couloir sombre d'une baraque où quelques enfants jouaient à un étrange jeu de taupes. Un ingénieur des ponts et chaussées hongrois l'avait ramené du temps où il était encore interprète auprès des troupes françaises en occupation dans le Tyrol. Il l'avait triomphalement pincardé avec quatre puces au-dessus de sa poche. Apparaissant, ce chromo qui s'émiettait, était le signe manifeste de sa piété et de sa foi. Il était devenu maintenant l'image même de sa ruine.

Dès l'entrée du camp, l'administrateur autrichien m'avait dit : « Allez le voir, c'est un homme d'une grande distinction, et puis il parle très bien votre langue ». J'y allai, il me reçut, un peu aburi, cachant honteusement une boîte dans laquelle il défilait des négatifs puis, s'étant redressé avec une grimace qui ressemblait à de la douleur :

— Je suis Michel R..., dit-il, c'est-à-dire pas grand-chose. Immédiatement je compris : le mort était brisé. Il y avait devant moi qu'une apparence de vieillard qui ne cherchait plus à régir et se laissait emporter par les jours vers la dérive fatale.

Le coin de baraque qu'il occupait était semblable aux coins des centaines de baraques que j'avais vues jusqu'alors. Tout était propre, net. En plus des éternelles couvertures grises sur le lit en fer et des placards peints au bout de bois, il y avait même au milieu de la table un superbe poêle de T.S.F. J'essayai les phrases banales du réconfort. Il me répondit d'une voix lointaine que le climat de Kulstein lui paralysait le dos, qu'il était tiraillé jour et nuit par des douleurs d'entrailles qui l'empêchaient de manger. Mais là n'était point le secret de son mal. A chaque phrase, uniquement mué par la politesse, il avait un geste de la main comme pour dire : « Il vaut mieux ne pas en parler ». Il vit mon regard se promener sur ses habits copieusement mûlis mais propres.

— Vous allez me demander pourquoi je ne fais pas appel aux organisations charitables pour avoir quelque chose de plus décent ? Non, il y a des gens qui en ont tellement plus besoin que moi.

— C'est très bien de dire cela. Mais il ne faut pas se laisser aller. Un homme comme vous doit régir. Vous pouvez lire, écrire, et certainement avec votre métier vous rendrez utile à vos compagnons de camp.

**Des plaies que rien ne cicatrises**

Bras armé, ses yeux voilés par une espèce de tristesse sourde, s'éclairèrent :

— Vous avez dit « Un homme

comme moi » ! C'est vrai, j'ai travaillé presque toute ma vie. Il souriait presque. Puis, en deux mots, il était tout son mal :

— Ma femme, ma compagnie, qui à tout supporté avec moi, est devenue folle. Elle est enfermée dans un asile de Vienne. Vous comprenez maintenant pourquoi à 63 ans tout est cassé chez moi. Je n'ai envie de rien. Rien...

Il criait presque. Je fus intérieurement pris de panique. Le métier de journaliste vous oblige bien souvent à rôtyer le gouffre humain. On cherche la plupart du temps à s'en tirer avec des formules. Décemment, je ne pouvais le faire avec cet homme qui se serait senti encore davantage enfoncé dans le néant qu'il invoquait, par quelques phrases creuses. Sans un mot, je mis un paquet de gauloises près de son oreiller, lui serrai la main et pris la porte. A ce moment-là, une main se posa sur mon épaule. L'homme essayait de me rattraper. Je n'étais-je à ses yeux ? Que pensait-il de moi ? Je ne sais.

De nouveau, je m'assis sur le bord du lit de fer, il ne prononça pas un seul mot. Moi non plus. L'épain brouillard tyrolien a depuis longtemps envahi tout le paysage. Une pluie fine, persistante, qui tombe depuis le matin, s'écoule en longs zigzags le long des carreaux. Dans le couloir, les enfants continuent leurs jeux de taupes. Deux larmes fines, fragiles, coulent sous les lunettes du vieil homme.

C'est le moment de partir. Dans le couloir, j'entre en collision avec un inconnu qui répond aussitôt en russe — probablement par des jurons, je m'excuse. Dans l'obscurité, je devine qu'il change de direction et qu'il me suit. A peine arrivé devant la lumière blafarde de la porte d'entrée, je renouvelle mes excuses et lui tends la main. Il ne bouge pas. Ses yeux regardent ailleurs. Je n'instante pas. Avec les différentes sortes de psychologies humaines que l'on rencontre dans tous ces camps, on ne sait jamais très bien sur quel pied danser. Il a le regard inquiet des poissons morts. Les yeux sont d'une étrange fixité et en même temps ils ne regardent rien. L'homme est aveugle.

Il faisait partie d'un groupe de cent quatre-vingt-cinq cosaques prisonniers réunit à Kulstein durant la guerre, en commando de travail au service de la Wehrmacht. Le jour de la libération, ils ont célébré la victoire en émettant de quatre tonneaux d'alcool de méthyle et les ont bus jusqu'à la dernière goutte. Tous en sont morts. Lui seul est rescapé. Mais il est resté aveugle. Laborieusement, il finit par aligner en allemand une phrase qui pèse lourd dans la balance des significations :

« Le vert paradis »

Après le terrain vague, dans une baraque tout aussi morne que les autres, s'ouvre le « vert paradis » du monde enfantin. Des dons de provenance hollandaise et norvégienne ont permis la transformation radicale de l'intérieur. Sur les murs, sont peints des contes de fées russes. Les jouets sont entassés sur les côtés en pyramides bien disciplinées. Jusqu'à cinq ans, les petits réfugiés de Kulstein peuvent vivre dans un monde émaillé, poli, coloré, imagé, où le trop symbolique méchant loup n'a pas de place. Tout a été prévu pour eux ; depuis la brosse à dents minuscule à poils tendres jusqu'au wa-

### Une poignante enquête d'Armand GATTI

Prix Albert Londres 1954

quelque part en Europe. Chacun de ces menus objets constitue pour chaque réfugié plus qu'un totem. C'est une vieille carte d'identité qui les rattache encore au monde des gens qui vivent dans les maisons. L'incendie a eu lieu il y a presque deux ans. Mais l'on voit toujours aux heures de désespoir, quelques vieillards grand-mère au foulard noir noué autour de la tête, ou un vieil homme au bonnet râpé, chercher parmi les débris le morceau de photographie, de chapelet ou de crotte qu'ils ramèneront triomphalement



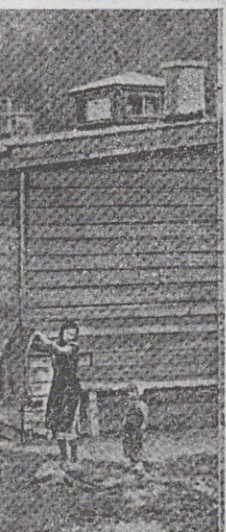
Au camp de Kulstein, en Autriche, la plupart des maisons sont en pierre, mais il existe encore trop de ces baraques en bois.

dans les trois mètres carrés de planches qui leur sont impartis, comme le signe du bonheur retrouvé.

« Le vert paradis »

Après le terrain vague, dans une baraque tout aussi morne que les autres, s'ouvre le « vert paradis » du monde enfantin. Des dons de provenance hollandaise et norvégienne ont permis la transformation radicale de l'intérieur. Sur les murs, sont peints des contes de fées russes. Les jouets sont entassés sur les côtés en pyramides bien disciplinées. Jusqu'à cinq ans, les petits réfugiés de Kulstein peuvent vivre dans un monde émaillé, poli, coloré, imagé, où le trop symbolique méchant loup n'a pas de place. Tout a été prévu pour eux ; depuis la brosse à dents minuscule à poils tendres jusqu'au wa-

ter-closet à leur taille. A partir de sept ans, ils vont à l'école du pays. La Volkschule autrichienne a prévu une classe spéciale pour ceux qui ne savent encore l'allemand que par bribes. L'école finie, une jeune réfugiée Volksdeutsche de dix-huit ans les attache à l'espace exigü et déprimant de leur semblant de foyer. Il invente des jeux, raconte des histoires et les invite au soleil. Un énorme « Grase Gott » est tenu par ce petit monde à l'adresse du visiteur. L'écoute toute l'Europe est réunie dans cet établissement. Outre les Volksdeutsche et



« C'est dans ce camp, le plus « hard core » de tous les camps autrichiens que j'ai vu, éclatante, l'image de l'homme luttant contre son destin. Physiquement, il ne tranchait pas sur l'humanité grise des camps. L'œil bleu, la poil roussâtre, la peau tendue, il agissait sa maigre silhouette sous la pluie. C'était un ancien légionnaire hongrois. Depuis un an, il avait dit « non ! » au camp. Manœuvré dans une cimenterie, il ramenait le moitié de sa paye en argent, l'autre en matériaux de construction. Avec cette obstination sourde que l'on ne prête qu'aux fourmis et aux termites, à dix mètres des baraques brûlées, il élevait sa villa. Le premier geste du propriétaire était accompli : un vaste enclos en béton. A l'intérieur, un jardin avec un parterre de fleurs piquées représentant la Hongrie. De vastes fosses indiquaient les travaux de canalisation en cours. Dans un coin, une importante superposition de briques recueillies et ramassées sur l'une des maisons sinistrées environnantes.

« Nous préférons ce campement aux baraques. Ici, nous sommes déjà chez nous.

Le camp disparaît un jour. Seule, la villa du légionnaire continuera à témoigner sous les débris de Kulstein que parmi les milliers d'hommes qui y passèrent, il y en eut un qui sut terrasser l'adversité.

**PROCHAIN ARTICLE : Face au problème des réfugiés ; l'angoisse autrichienne.**

\*Lire le P.L. des 7, 8, et 9 juillet.

**Les « résidus »**

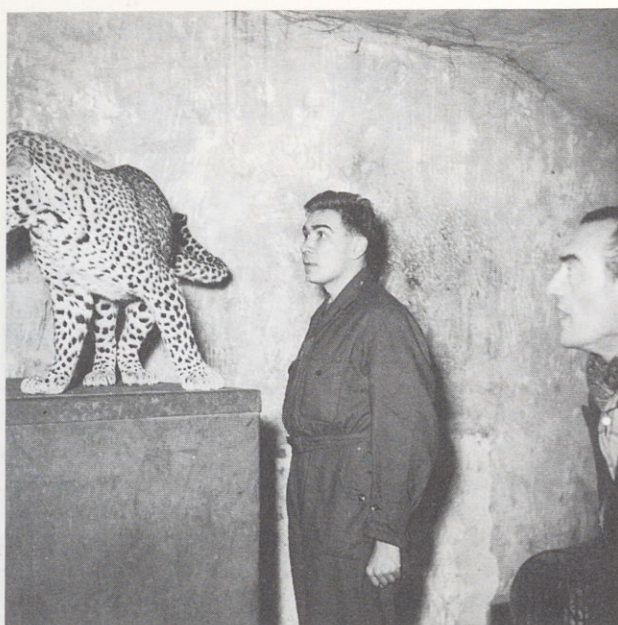
Le cas du colonel Nadav pourrait à lui seul illustrer cette immensité flasque, d'où toute volonté ou même velléité doit être a priori exclue. Ce Hongrois à taille de géant, qui fait chaque soir les cent pas entre la croix orthodoxe qui marque l'entrée du camp et sa chambre où il partage avec ses deux filles, a reçu une halle à la poitrine en 1917. De plus, il est âgé de cinquante-six ans. Ces deux faits, quoiqu'on en apparence, le condamnent. Il ne peut entrer dans aucune des catégories prévues actuellement pour l'émigration :

— Je ne puis aller aux Etats-Unis parce qu'avec ma marque au poumon ils m'estiment trop malade. Je ne puis aller au Danemark parce qu'avec cette ancienne blessure on estime que je ne puis aller en Hollande parce qu'on m'estime trop âgé. Je ne

### Une poignante enquête du Parisien par Armand GATTI, Prix Albert-Londres 1954

# « MALHEUR AUX SANS-PATRIE » le drame des « personnes déplacées à vie »

« Parisien Libéré »



## «Envoyé spécial dans la cage aux fauves», Prix Albert Londres, 1954

Par prudence, malgré ma fourche et ma cravate, je décidai de travailler les tigres séparément. *Delhi* fut le premier. Pour me donner confiance, je posai mes instruments dans un coin et pendant un quart d'heure j'observai l'animal. Il était impénétrable.

Un petit sac de cuir rempli de morceaux de viande était accroché en dehors de la cage. Il constituait la corne d'abondance dans laquelle je devais puiser lorsqu'une récompense était nécessaire. Je pris un morceau de viande et le présentai au bout d'un croc à l'animal. D'un coup de patte il envoya tout en l'air. Puis, poussant un rugissement, il vint vers moi. Je pris immédiatement un escabeau pour me servir de bouclier en cas d'attaque. D'un second coup de patte il faillit me l'arracher, puis retourna dans son coin. Je passai cinq minutes à soliloquer à coup de «Freu !» et de «Bravo, *Delhi* !» et je lui tendis un nouveau morceau qu'il prit, mais recracha aussitôt. Il fallut près de trois heures pour l'amener à accepter ma modeste offrande. Après quoi il donna l'impression de «s'humaniser». *Wagh* fut plus conciliant. Ce n'était pas une bête peureuse et je ne pus que m'en féliciter par la suite.

Après quatre séances je voulus les réunir. Deux escabeaux et un cerceau placé entre les deux constituait le point de départ de l'apprentissage. *Delhi*, que le travail matinal rendait somnolent, s'exécuta de bonne grâce. Mais au lieu de retourner à sa place il alla vers *Wagh* en poussant des grognements. *Wagh* ne se fit pas prier pour répondre. *Delhi*, qui, apparemment, n'était pas content, lui administra un coup de patte. L'indignation de *Wagh* - du moins sur le plan oral - fut considérable. Je sentais une sueur chaude circuler sous mes aisselles. Ils vont se battre, pensai-je. Je bondis pour les séparer. *Delhi* battit en retraite immédiatement, mais *Wagh* s'avança vers moi un peu trop précipitamment à mon goût. Je m'emparai de la fourche pour tenir l'animal à distance. Une dent de l'outil se prit dans la languette de mon bleu de travail. Je faillis perdre l'équilibre. Instinctivement je lançai mon pied gauche en arrière pour me remettre d'aplomb. Il heurta l'escabeau. Ce fut la chute.

Mon contact avec le sol fut extrêmement écourté. J'entendis la voix de Sepha aussitôt couverte par un rugissement et de nouveau j'étais dans la position verticale. Sepha avait pénétré dans la cage. Il n'avait plus son turban et l'émotion le faisait parler en grec (sa langue maternelle). *Wagh* (que, suivant les bons préceptes, je n'avais pas quitté des yeux), après être passé sur mes pieds, fit mine de flairer le second escabeau encore debout, puis s'en alla brailler dans les oreilles de *Delhi* qui, par miracle, s'était tenu en dehors de l'incident. Le danger était passé, Sepha fit rentrer les deux animaux, puis m'entraîna hors de la cage.



### GRÈVES

#### L'envie de tuer

● Jeudi : un mort et cent blessés parmi les grévistes de Saint-Nazaire. Notre envoyé spécial, Armand Gatti, y part. Vendredi matin, il rencontre les C.R.S.

L'histoire d'une guerre civile  
vue par Armand Gatti, prix Albert-Londres 1954

# COMMENT J'AI VECU



## L'OPÉRATION "JUS DE FRUIT"

*I. Je passe clandestinement la frontière  
du Guatemala à dos de mulet  
mes bagages suivent sur une brouette !*

Juillet 1954



Avec les maquisards guatémaltèques:  
la mort de Felipe  
(«Parisien Libéré», 15 juillet 1954)

Tout est mouillé : les habits, l'herbe, le sol, mais la fatigue est la plus forte. Je suis réveillé par Felipe, le plus jeune du groupe. Lobo lui a demandé de s'occuper de moi. Le jeune Indien a fait une espèce de lit avec des feuilles - plus exactement un tapis isolant de l'humidité.

Felipe me demande comment est fait Paris. Pour lui, c'est une couleur rose avec des gars pressés qui se déplacent à l'intérieur. Malgré la fatigue et l'obscurité, je prends mon carnet pour noter cette curieuse définition, mais déjà l'Indien continue :

— Autour de Paris, il y a des montagnes remplies de tigres et de soldats allemands.

J'essaie de rectifier un peu sa géographie européenne. Mais, à brûle-pourpoint, il me pose la question :

— Est-ce que tous les gens à Paris ont des souliers ?

Où sommes-nous ? Je ne sais plus. La troupe se divise en deux pour suivre Lobo, qui va prêcher la guerre sainte dans une «finca», et le tandem Ezequiel-Tahuite dans une autre. Je fais partie du second groupe. Felipe est resté avec moi. La «finca» est à trois ou quatre kilomètres de là. La distance est engloutie au pas de chasseur.

Brusquement, un bruit sec, et Ezequiel s'écroule avec un «aha !» étonné. On s'empresse autour de lui. Les armes automatiques se mettent à crépiter. Nul doute, nous sommes tombés dans un piège. Nous sommes quatre à ramper jusqu'à la plus proche pailote, qui paraît déserte. Nous la contournons. Nous nous séparons en deux groupes pour plonger dans un champ de maïs. Le premier effectue son bond. Une rafale.

Quelle fatalité a-t-elle poussé Felipe à se mettre debout à mi-chemin de la pailote et du champ de maïs et à crier : «No tiren ! Nos somos periodistas franceses» (Ne tirez pas, nous sommes des journalistes français.) Qui pouvait l'entendre au milieu de la pluie et des balles ? Qui pouvait le croire avec son petit corps d'enfant presque nu agitant le machete et portant un pantalon effrangé jusqu'aux genoux ? Petit Indien guatémaltèque, quel concours de circonstances n'a-t-il point fallu pour que «franceses» soit ton dernier mot ! Tu n'avais pas le droit de pénétrer aussi vite, même en paroles, dans le monde des gens qui portent des chaussures. Tu as eu un cri d'enfant ou de bête traquée. Je ne sais plus. Tu as tournoyé sur toi-même. Puis, ton histoire s'est arrêtée là. Dans deux jours, il ne restera plus rien de toi qu'un petit squelette fragile. Les zapilotes auront dévoré tout le reste. Cher Felipe, sois sûr qu'il y aura toujours quelqu'un pour croire que Paris est une grande tache de couleur rose, que tout autour il y a des montagnes avec des soldats allemands et des tigres. Je te le promets.



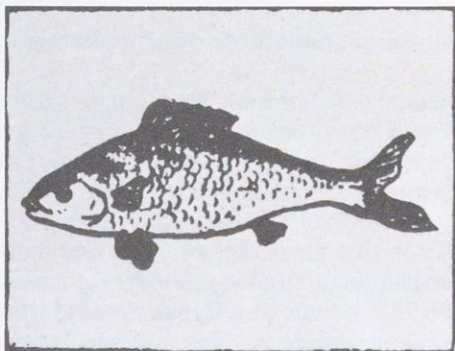
Voyage en Chine, 1955.

## Chronique d'Alexandre Vialatte : «Armand Gatti, Prix Feneon 1959» («La Montagne»)

*Je voudrais signaler aujourd'hui le Prix Fenéon, que vient de remporter Armand Gatti avec Le Poisson Noir. Il y a longtemps que je préconise Armand Gatti. D'abord, bien sûr, parce qu'il me rapporte des cravates toutes brodées de proverbes chinois quand il revient de chez les Peaux-Rouges, et, s'il revient de Chine, des briquets (car aujourd'hui les maîtres de la laque se sont mis au fer blanc dans l'ivresse du progrès) ; ensuite parce qu'il a du génie. J'entends par là qu'il est énorme et inspiré. C'est un grand amphibie ; il a d'ailleurs passé toute une partie de sa vie au fond de l'Atlantique (sous une cloche et bien malgré lui) à bâtir une muraille qui a fait très peu d'usage. C'est une baleine ; mis dans un aquarium, il y déplace le poisson rouge. J'ajoute qu'il est entré à Berlin par le sud, sur un cheval blanc, jetant au vent des prophéties. Il n'aime que le grand et le magnifique. Il est tenté par tout ce qui se montre ésotérique et théâtral, par les vacarmes de l'histoire, ses frissons et ses grands symboles. Il a fait des films en Corée. La Chine devait le séduire, avec ses vieux tonnerres, ses singes et ses poissons noirs. Il se l'est servie dans son assiette ; d'un bloc. Avec toutes les arêtes ; la tête, la queue et les nageoires (c'est plat, c'est rond, c'est fait comme une raie monstrueuse). Il n'en a pas fait trois bouchées. Quoi encore ? Il est shakespearien ; et claudélien ; il crée, il invente, il fermente. Il grouille et il fourmille ; si on pose le pied dessus, il sort du lui-même de partout ; ça va, ça vient, ça s'entrecroise. Il a un talent survolté ; quand on passe le peigne dedans, il en sort des étincelles bleues. Comme d'un tricot en rovilon. C'est la vie même. Et l'appétit. Il ne sait rien se refuser : Churchill, la Chine, les fauves, l'enfant à tête de rat. Si on le perdait trop tôt, on perdrait sa plus belle histoire à la fin du chapitre II.*

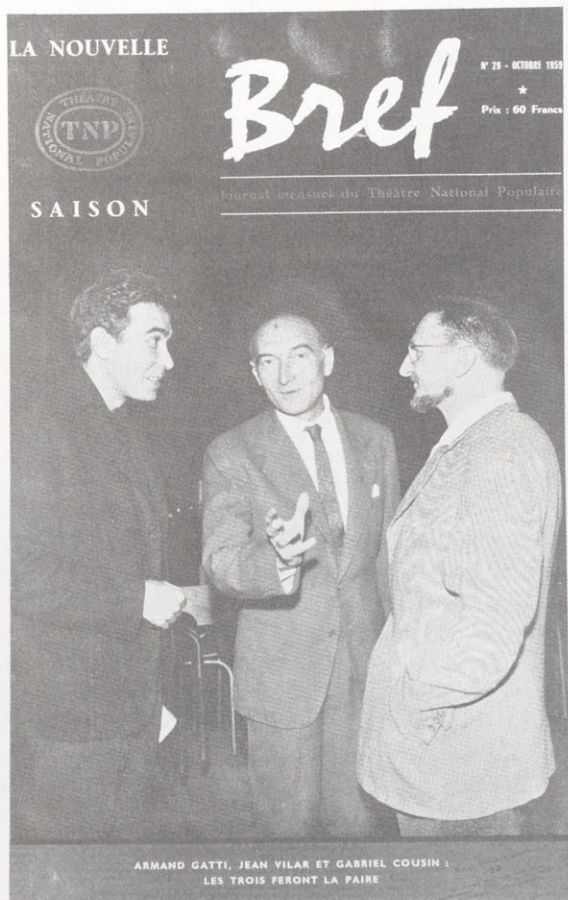
*Son Poisson Noir est une chose très belle et très nouvelle, «musclée comme un jarret de taureau», qui fait peur comme fit peur Claudel ; un drame chinois, un cauchemar de Mongol, qui mêle l'histoire et la mythologie, un singe ministre avec des femmes à tête de cheval, le combat du singe et du tigre, un homme à tête de poisson noir et un poisson noir à tête d'homme. Je passe sur une montagne entière qui est coupable de quelque crime et que le tyran fait peindre en «couleur condamné», du haut en bas, comme Xerxès faisait battre la mer de chaînes.*

*Logiquement, ce sera le succès de cet hiver si le public a l'âme shakespearienne.*



Le poisson noir, 1957.





1959



Avec Jean Vilar pendant les répétitions du «Crapaud Buffle» au Théâtre Récamier.

— **Le Crapaud-Buffle est votre première pièce jouée, mais vous en avez écrit au moins une autre, Le Poisson Noir, déjà publiée.**

— J'en ai écrit bien d'autres ! Une quinzaine, dont certaines ne sont d'ailleurs pas encore terminées.

— **Vous avez toujours été attiré par le théâtre ?**

— Oui, très jeune déjà. C'est peut-être à cause des enterrements...

— ... ?

— J'ai participé à des enterrements, oui... enfin, c'est une histoire trop compliquée. Et je trouvais ça très beau, pas le contenu, bien sûr, mais le spectacle... Bref, je voulais faire du théâtre. J'ai même monté quelque chose comme une troupe, à Beausoleil. Nous jouions un peu n'importe quoi, je ne savais rien. Je suis un autodidacte, vous savez... J'avais tout de même lu un peu. J'ai voulu faire - tenez-vous bien ! - une adaptation des *Possédés*.

— **On l'a jouée ?**

— Pas longtemps. Ça a été la fin de la troupe. Et puis est venue la guerre, et la Résistance, une époque très... mouvementée pour moi. La déportation m'a d'ailleurs inspiré plusieurs pièces, dont *L'Enfant-Rat*, qui sera jouée prochainement à Vienne...

— **Vous vous êtes mis à écrire aussitôt après la guerre ?**

— Après la guerre, en dehors de mon travail de journaliste, je me suis surtout mis à lire, à tout lire, avec le complexe effrayant du monsieur sans culture philosophique ! Ce complexe, je ne l'ai plus, du reste. J'ai fini par voir mes limites, et par les accepter.

— **Vous n'avez rien écrit, à cette époque-là ?**

— J'ai écrit une pièce. Une pièce où je cherchais... l'abstraction à tout prix. Chaque personnage était une entité : l'homme, la femme, etc. C'était très compliqué. Tellement compliqué que je corrigeais et recorrigais sans cesse le manuscrit. Comme je n'en avais qu'un, j'ai réussi à le perdre.

— **Si vous n'avez jamais été joué au théâtre, vous avez en revanche un peu l'expérience du cinéma.**

— Oui, puisque j'ai collaboré au film de Chris Marker sur la Sibérie. Je vais d'ailleurs, cet hiver, réaliser un film dont je serai à la fois scénariste et metteur en scène.

— **Mais tout en continuant de vous intéresser au théâtre ?**

— Naturellement ! Selon moi, c'est par le théâtre que s'opérera la révolution sur le plan intellectuel. Quand la lutte des classes n'aura plus nulle part de raison d'être, quand l'homme n'aura plus à lutter pour son pain et sa dignité, se posera réellement le problème de ses loisirs. Or le théâtre est le seul mode d'expression artistique qui puisse répondre à tous nos besoins culturels. Je ne sais ce que sera alors le théâtre, mais c'est lui qui deviendra, j'en suis sûr, la véritable «fête» des hommes.

# MIROIR du cinéma

2 NF

EXCLUSIF:

Entretiens avec

MARKER

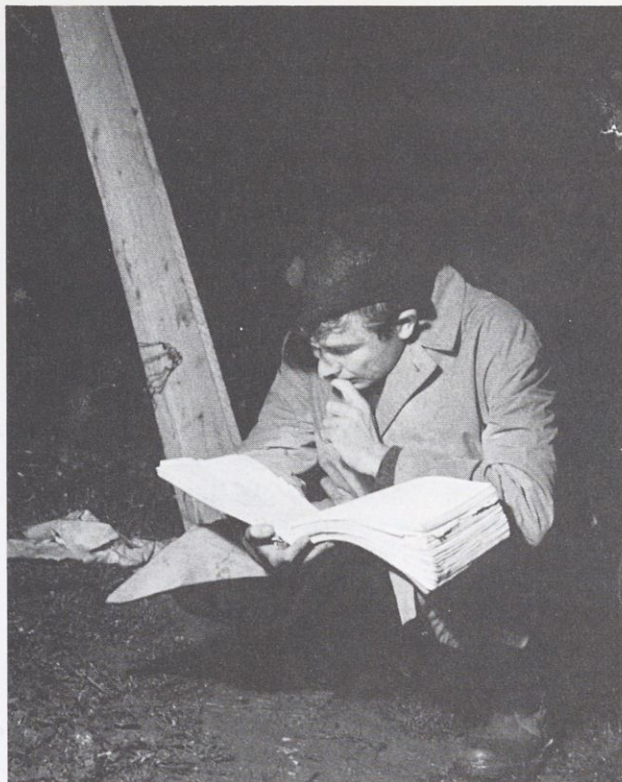
GATTI

MAI  
1962

N°2



1960



Gatti lisant le scénario de «L'Enclos» pendant le tournage en Yougoslavie.

«Un premier film qui force  
la technique à avoir du talent»  
Pierre Joffroy, «L'Avant-Scène»

*Fallait-il respecter Buchenwald et Mauthausen, domaine réservé ? Le silence est-il le dernier mot du respect ? Si ces fausses questions ont pu se poser au niveau du scénario de L'Enclos, c'est que la tentative était risquée. Dans les conditions actuelles de l'exploitation cinématographique, un échec aurait pu compromettre pour des années l'effort d'appréhension par le cinéma de la vérité concentrationnaire.*

*Au milieu des acteurs et des techniciens, c'est à peine si l'on distinguait le metteur en scène - jeune homme dépourvu de viseur, de chaise curule, et qui n'aboyait pas. Pendant les deux ou trois premiers jours, en extérieurs, il avait regardé faire, sans dire grand-chose. Les techniciens lui demandaient de temps en temps : «Alors, on le tourne, ce plan ?» — «Oui», disait-il. — «Bon, alors sois gentil, dis : Moteur.» Il disait : «Moteur.»*

*Le soir, après les rushes, des commentaires couraient sur ce réalisateur invertébré : L'Enclos, ce serait encore un film de techniciens, fait par des techniciens, mais signé par un blanc-bec qui n'y aurait aucun mérite. Gatti, dans le même temps, disait à quelques amis : «L'école est finie... On commence demain.» Il commença, en effet. Il s'était délibérément mis en marge pendant deux ou trois jours afin d'observer les gens et leurs outils, suivre les effets des mots sur les choses et s'assimiler les différents tempéraments avec lesquels il aurait à se colleter pour en finir avec L'Enclos. Maintenant, c'était chose faite. Qu'avait-il donc compris ? Juste ceci : que la technique était servante et que, même si elle se rebellait, cela ne pouvait ni ne devait altérer en rien la matière à traiter. Metteur en scène, il ne désirait vraiment ni effets, ni cadrages recherchés, ni grands mouvements raffinés - ressources généralement de ceux dont la vision est floue. La sienne était précise, achevée, inchangeable, sinon imperfectible, et il fallait qu'elle passât intégralement de l'autre côté du verre.*

*Debout, à côté de la caméra, silencieux, mais crispé, Gatti faisait un spectacle en soi. Il avait le plus souvent le bras gauche levé à hauteur du visage, le poing fermé, dans un geste qui tenait autant de l'imploration que de la fascination. Avec un appareil photographique suffisamment sensible (mais inexistant, je le reconnais), on aurait certainement vu jaillir au bout de ce poing, en direction des acteurs, les zigzags de l'électricité gattesque. Ses yeux écarquillés voyaient deux spectacles à la fois : il essayait de faire coïncider exactement son image intérieure avec celle que le plateau lui renvoyait. Ça n'allait pas tout seul. On coupait, on reprenait inlassablement. Parfois, Gatti se jetait à la place des comédiens et jouait. Ce n'était pas pour leur apprendre leur métier, mais pour représenter concrètement à leurs yeux, les mots n'y suffisant pas, l'image fixée une fois pour toutes.*





Hubert Monloup et Armand Gatti - «La deuxième existence du camp de Tatenberg» (mise en scène Gisèle Tavet, Théâtre des Célestins, Lyon, 1962) est le premier décor de Monloup pour une pièce de Gatti.

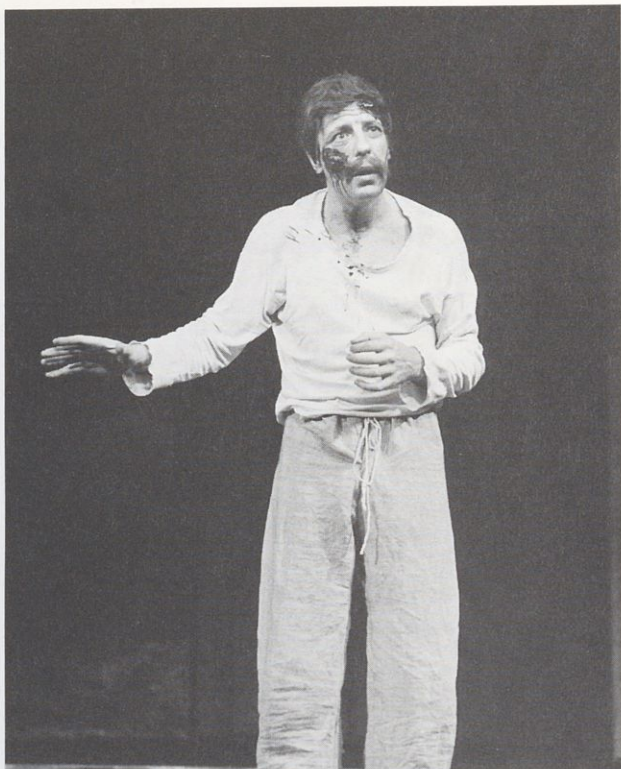
Préface à «Théâtre \* \* \*».  
Ed. du Seuil, 1962

Que je proclame (ce que d'ailleurs je pense) que chaque sujet possède une théâtralité qui lui est propre, que c'est la recherche des structures exprimant cette théâtralité qui forme une pièce, qu'avant tout une pièce est déterminée par l'espace qu'on lui attribue et dans lequel les personnages se meuvent - aussitôt je sens combien mes rapports sont grands avec le hanne-ton (et fort réduits avec le théoricien). Que je vocifère (ce qui est davantage dans mes cordes) que toute la sénilité du théâtre vient de la scène unique et de son impossibilité à respirer dans un monde qui vit sur plusieurs dimensions et dans plusieurs âges à la fois - et aussi je me prends à fabriquer une histoire d'amour ou de haine qui se déroule à New York, et une autre, exactement la même, à Irkoutsk. A peine commencent-elles à exister que je m'aperçois qu'en réalité elles ne peuvent être les mêmes, car l'une se déroule selon la verticalité (New York), l'autre sur l'horizontalité (Irkoutsk). Ces amours ou ces haines deviennent aussitôt et avant tout, une lutte contre les espaces où elles se meuvent. Bientôt sur ces espaces généraux viennent se greffer les espaces qui sont le propre d'un individu donné (fermé pour l'un, ouvert pour l'autre) et ils s'affrontent... Combats pluriels qui laissent loin derrière eux les oukases, les impératifs, les interdits et même les explications.

### Konzentrations-Lager

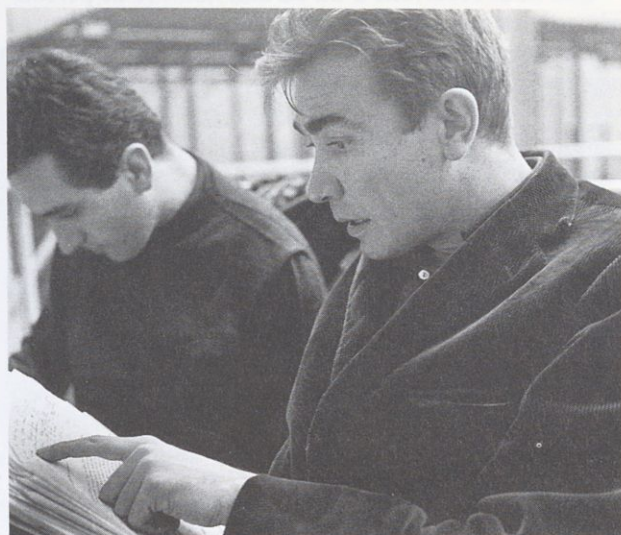
Familiennamen: <u>SHERTOC</u>	<b>Jude</b> Häßling Nr. <u>713.713</u>
Vorname: <u>Bernard</u>	
geb. am <u>1-8-1915</u> in <u>Verhuy</u>	
Beruf: <u>Ing.</u>	
Religion: <u>ohne</u>	
verh., led., gefö., verho. <u>Keine</u>	
letzter Wohnort: _____	
	

«Chroniques d'une planète provisoire», Grenier de Toulouse, 1963. Première mise en scène d'A. Gatti.



Jean Bouise dans «La vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.», mise en scène de Jacques Rosner, Théâtre de la Cité de Villeurbanne.

1962



Répétitions de «La vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.».

Thème, variation et maniaquerie sur l'espace, direz-vous ? Sans doute. Mais alors comment vous parler de la *Deuxième existence du camp de Tatenberg* où toutes mes théories spatiales se sont fracassées sans pouvoir mordre dans le sujet ? Au lieu d'un espace continuellement remis en question, les personnages évoluent ici dans un espace unique, donné une fois pour toutes. Seule caractéristique : il est toujours coupé en deux comme le rocher de la Kabbale ou la pomme de la Genèse qui, séparée en deux, se détériore lentement sur un bahut en cherchant à retrouver l'Unité première : le fruit. Fort heureusement, le titre même, *Chroniques d'une Planète provisoire*, imposait à la pièce qu'il indiquait un découpage donné, celui d'une succession de scènes très courtes sans rapports apparents dans l'espace, mais retrouvant leur cohésion dans le temps. Le point de départ était le suivant : des terriens partent à la découverte d'une planète ; que découvrent-ils ? La terre encore. L'espace de la planète (théâtre) est continuellement redistribué en maints lieux exigés par le déroulement des chroniques. L'espace de la terre (images filmées) repose sur l'histoire d'un couple séparé. En principe les cosmonautes ne sont là que pour contrapunter les deux. Mais de parallélismes en parallélismes, les deux espaces finissent par se superposer, se court-circuiter jusqu'à la confusion des cosmonautes qui ne savent plus, au fond d'eux-mêmes, s'ils sont sur la terre, s'ils l'ont quittée ou s'ils sont sur les deux planètes en même temps.

*La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.* est à la fois un aboutissement et un point de départ. Ici les problèmes d'espace résolvent automatiquement les problèmes du temps. En annexe, la machinerie importée pour enrichir les possibilités du spectacle est repensée selon les moyens théâtraux les plus simples.

Puisque, nonobstant ce qu'elles disent et veulent donner à voir, j'ai présenté ces trois pièces sous un angle purement artisanal, une remarque sur les dialogues s'impose. Au théâtre, le dialogue ne peut souffrir aucune ambiguïté. Il doit être direct et en conséquence ne supporter aucune blessure interne, en vue d'une plus grande efficacité dans l'instant. C'est presque une loi. J'ai essayé d'y contrevenir. Une phrase conçue comme une boîte de vitesses me paraît davantage correspondre aux expériences tentées ici. D'où l'existence et parfois l'abondance de tirets et parenthèses qui indiquent le passage d'une pensée (ou d'une forme d'élocution) à une autre au sein d'une même phrase. Plus précisément, un tiret marque une rupture de pensée, un changement de vitesse vers l'extériorisation ; une parenthèse marque un changement de vitesse vers l'intériorisation. C'est en quelque sorte une écriture à trois tons où les différentes hauteurs ne sont pas données une fois pour toutes mais s'établissent continuellement les unes par rapport aux autres.



1962



Tournage «El Otro Cristobal», La Havane.

## Interview J.L. Pays, F. Gendron - «Miroir du cinéma» : «La Brigade Cristobal»

Pour parfaits que soient les gens qui œuvrent cinématographiquement, nous nous inclinons de bonne grâce devant leur talent, mais leurs problèmes ne nous concernent pas. Nous ne pouvons pas admettre un art qui ne soit qu'esthétique, pour nous c'est une capitulation, nous ne pouvons pas admettre non plus 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.

Que nous réussissions ou pas dans cette entreprise, c'est un autre problème. L'important c'est la lutte que nous menons.

Nous considérons ce que nous faisons comme un moment de cette lutte. Nous ne créons pas des œuvres pour l'éternité, c'est un concept bourgeois. Ce sont différents moments de cette lutte que nous essayons de traduire.

Ceci dit, peut-être que nous ne pouvons pas recevoir du large public une adhésion totale immédiate, car il y a le conditionnement quotidien qu'il subit actuellement. 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*».

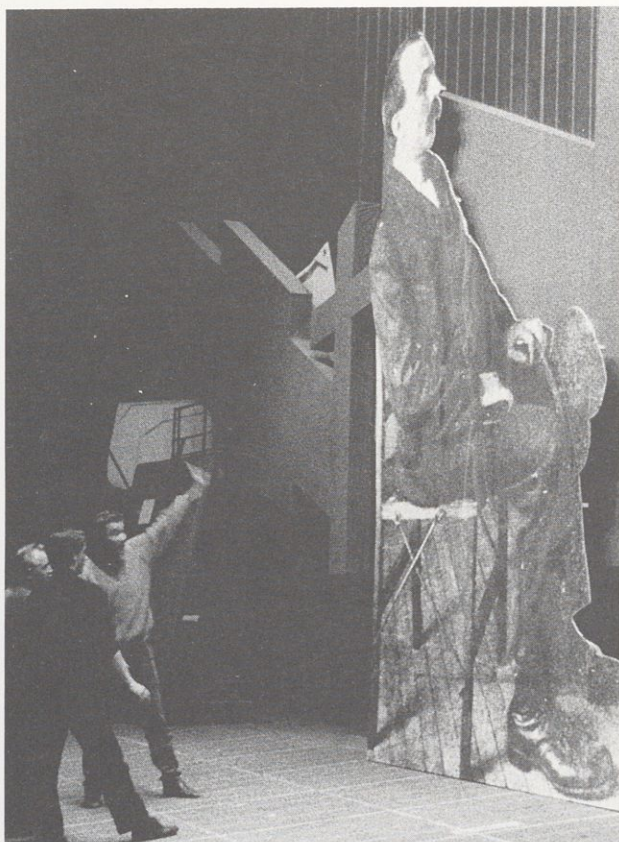
Mais l'important est que les problèmes soient posés. Parce que ces problèmes-là concernent l'égoutier, concernent ce qu'il y a de meilleur en lui.

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.

Que nous recevions d'un certain nombre de personnes une désapprobation, une critique négative, une distance, nous nous y attendions. Il serait vain de prononcer le mot lutte si tout le monde approuvait. Nous savons aussi à quels risques nous nous exposons, nous sommes prêts à affronter notre situation quotidienne, issue de notre prise de position. Cette tension perpétuelle, ce sarcasme, c'est notre lutte, le monsieur qui nous empêche de tourner c'est notre lutte, l'impossibilité de faire ou de ne pas faire, c'est notre lutte. La seule chose bien établie c'est que nous recommencerons jusqu'au bout.

Le succès c'est un accessoire. L'important est d'aller en avant. L'intéressant est d'amener chaque fois davantage de gens, non pas à l'intérieur de nos œuvres mais en direction du but que nos œuvres veulent atteindre.

L'important c'est que pour une fois il existe une équipe prête à recommencer, à aller plus loin. Et c'est ça qui est important, et nous irons plus loin.



Répétition de «Chant Public devant deux chaises électriques», mise en scène d'Armand Gatti, Théâtre National Populaire de Chaillot (direction : Georges Wilson).

## Préface à «Chant public devant deux chaises électriques», Ed. du Seuil

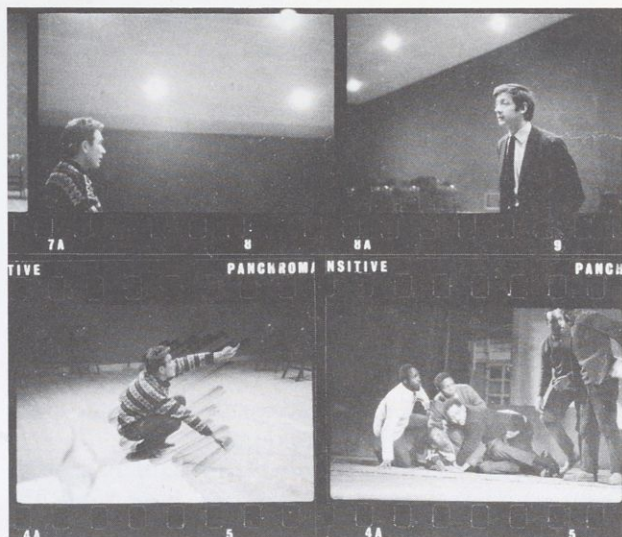
Chaque nuit montait comme un hymne funèbre du cœur de la Havane : «Un - Deux - Trois -Quatre» scandé par des milliers d'hommes et de femmes qui apprenaient à marcher au pas. - La mort atomique pouvait venir - Ils paraissaient avoir plus que des fusils ou des canons à lui opposer. Ils avaient ce «Un - Deux - Trois - Quatre» à la fois dérisoire et souverain.

Mon assistant Rogelio Paris me rappela la phrase de Julius Rosenberg au moment où on lui proposait la grâce, si son épouse et lui se reconnaissaient coupables : «Pour nous laisser la vie, ils veulent nous enlever nos raisons de vivre. Nous ne pouvons l'accepter.» Ce fut le déclic. Dans mes souvenirs, Sacco et Vanzetti répétèrent au moins cinq phrases analogues. Aussitôt ces blancs et ces noirs des nuits de la Havane, défilant sous la pluie avec leurs imperméables, leurs sacs, leurs couvertures, et quelquefois leurs parapluies inscrivirent pour moi leur marche, entre les couloirs de Sing-Sing et ceux de Charlestown. Ils étaient tous à leur façon des Rosenberg, des Sacco et des Vanzetti. Leurs ennemis étaient les mêmes et pour les mêmes raisons. Ils disaient préférer la mort, dans ce qu'ils croyaient la dignité, à une vie qui à leurs yeux en serait dépouillée. La plupart ne savaient rien de Sacco et Vanzetti mais ils avaient rejoint leur histoire, chacun à sa façon.

Parmi ces volontaires nocturnes, il y avait tout comme Rogelio Paris, un certain nombre d'acteurs, techniciens et ouvriers du film «El Otro Cristobal» que j'étais en train de tourner. Ils arrivaient le matin sur les lieux du tournage, harassés de fatigue, s'endormant à même le sol entre deux prises. Je les connaissais. Dans les jours qui suivirent, je les confrontai avec le drame de Boston. Il y eut ceux qui se multiplièrent autour de Vanzetti parce que le marchand de poissons ne connaissait pratiquement pas la défaillance, et ceux qui briguèrent Sacco parce qu'il apparaissait plus fragile. D'autres commencèrent par Sacco parce qu'il était père de famille, puis finirent par apporter leur compassion au jeune Madeiros, le «bon larron» de la chaise électrique. Chacun cherchant ses arguments dans sa vérité de chaque jour, remettait le drame de Boston en question, tout en le multipliant à l'infini. Ainsi un électricien apportait son adhésion à tel moment d'un des personnages de South Baintree et la continuait à travers un autre, en opposition absolue. J'en arrivais pour chacun d'eux à des puzzles de personnages et de situations entièrement différents. Je recommençais l'expérience avec les camarades français de mon équipe. Même jeu de puzzle, même reconstitution sous des angles différents et fragmentaires de l'affaire de South Baintree.

L'angle par lequel serait abordée l'affaire Sacco-Vanzetti était trouvé. Il ouvrirait sur des personnages de notre vie quotidienne, de notre actualité, qui assumeraient le drame et le feraient exister à travers leurs problèmes personnels.

1966





Mao Tse-toung

## «Lettres Françaises», interview J.L. Pays

A.G. : La pièce a été écrite de la façon même dont j'ai découvert Wei Pa-tchoun qui est devenu «l'homme seul» de la pièce... J'étais en reportage dans le Kouansi quand j'en ai entendu parler pour la première fois. L'histoire m'a passionné et partout où j'allais, j'interrogeais les gens sur Wei Pa-tchoun. J'ai eu des versions innombrables et la pièce n'est pas autre chose que la confrontation de ces différentes versions.

Avec «l'homme seul», c'est le futur qui enfante tout. Ces faits historiques se passaient avant les années 30 précédant «La longue marche». Li tche-liou, le militant de «l'homme seul» (Wei Pa-tchoun), a mené la bataille des «Sept jours et des sept nuits». Sa dernière bataille.

Ce fut l'extermination complète. Ils restent deux sur la montagne Lon-chen. Li tche-liou s'interroge : cette bataille est-elle oui ou non une victoire dans le futur ? Le présent et le passé apparaissent négatifs. Il s'agit de savoir si dans le futur c'est une victoire ou pas. En même temps qu'il se confronte avec son passé et son présent, Li tche-liou se confronte avec le futur.

Or ce futur, nous spectateurs, le connaissons, c'est la Chine populaire et la Chine de Formose. Li tche-liou veut savoir s'il a sa place dans ce futur socialiste qu'il imagine.

Ma démarche, c'est de le confronter avec le futur réel, celui d'aujourd'hui.

**J.-L. P. : Lors d'une discussion quelqu'un dit : Frère Li tche-liou qui désire embrasser le monde entier est plus seul qu'un loup.» Est-ce le thème de l'homme seul ?**

A.G. : Par rapport à sa famille, la femme qu'il aime, son père, ses enfants, le combat de Li tche-liou pour la libération provoque des drames.

C'est le problème de l'engagement. On n'a pas besoin d'être un dirigeant révolutionnaire pour se poser la question à l'échelon le plus humble. Lui se la posait chaque jour. On appartient au monde entier, on ne peut pas se retirer de la création.

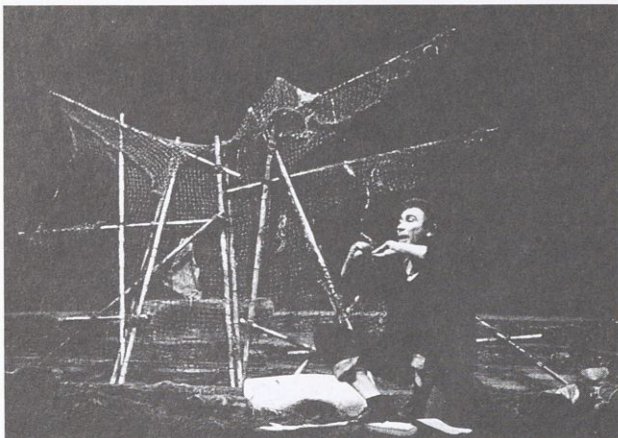
**J.-L. P. : Dans votre pièce sur Franco, que vous êtes en train d'écrire, de quelle façon abordez-vous l'actualité espagnole ?**

A.G. : Il y a l'actualité, la mode et les différents facteurs et vecteurs qui interviennent, qui sont le temps dans lequel nous vivons. L'actualité a son sens et sa signification en tant que telle. Mais pour tirer un enseignement, il faut mille actualités qui se juxtaposent les unes aux autres.

Pour la pièce espagnole, l'idée de base c'est : comment les émigrés espagnols voient Franco. A un moment, en Espagne, il était question de placer l'effigie de Franco sur les autels, comme les saints, la vierge, etc., en tant que directeur de la «grande croisade». Une partie du clergé poussait.

Ça m'a donné l'idée d'écrire «la Passion du général Franco». Mais dans cette «Passion» le seul qui n'y meurt pas c'est Franco.

1966



Répétitions de «Un homme seul», mise en scène d'A. Gatti, Comédie de Saint-Etienne.

1966 - «Le Temps des cerises»,  
scénario non réalisé (extrait)

«L'aventure du groupe Manouchian  
est trop grande pour être modifiée»,  
interview à Presse Nouvelle, Juin 1965

330. P.R. axé sur Manouchian. Lissner est assis derrière lui. Ils discutent à voix basse. En arrière-fond, mais de biais, les actualités continuent à défiler.

MANOUCHIAN

Nous sommes tous un peu nerveux en ce moment, mieux vaut nous disperser.

LISSNER

Impossible. La libération approche, il faut au contraire intensifier.

MANOUCHIAN

Tout en restant sur place, il faudrait renoncer momentanément aux rendez-vous.

LISSNER

Tous seront maintenus.

MANOUCHIAN

Mais...

LISSNER

C'est l'ordre.

MANOUCHIAN

Entendu.

Lissner se lève et s'en va. Les actualités continuent à défiler.

Le cinéma ne m'intéresse que s'il aborde certains problèmes. Ainsi dans «L'Enclos» (les camps) ou «L'autre Cristobal» (Cuba). C'est pour moi le moyen d'expression de notre époque. Ce sujet répondait très bien à mes préoccupations.

Cependant, j'ai commencé par avoir une réaction de refus : j'ai déjà fait un film et trois pièces sur la résistance et les camps et j'avais envie de changer.

Après réflexion, pourtant, il m'a paru nécessaire d'y revenir... On n'échappe pas à ce qu'on est (c'est l'ancien résistant qui parle) : des raisons intimes ont joué.

Dès qu'on évoque cette époque, la tendance est de faire des Juifs seulement des victimes. J'ai pensé à l'autre volet : les combattants, d'admirables combattants. Certains Juifs ont lutté en assumant leur judaïsme et tous les interdits qui pesaient sur eux pendant l'occupation ; d'autres ont choisi délibérément le combat comme ils l'auraient fait Juifs ou non. C'est le cas dans le groupe Manouchian des Boczov, Rayman et d'autres. Rayman n'a fait que poursuivre un combat commencé à 14 ans aux Jeunesses communistes.

Je voudrais montrer, d'autre part, le côté prolétarien de la Résistance. Il a été beaucoup escamoté. Les membres du groupe étaient des travailleurs. Le M.O.I. (Mouvement Ouvrier International) les situe et c'est utile. En effet, la plupart des tentatives artistiques sur la Résistance la représentent dans un contexte indéterminé. Il y a une falsification à ne pas la placer dans son milieu véritable.

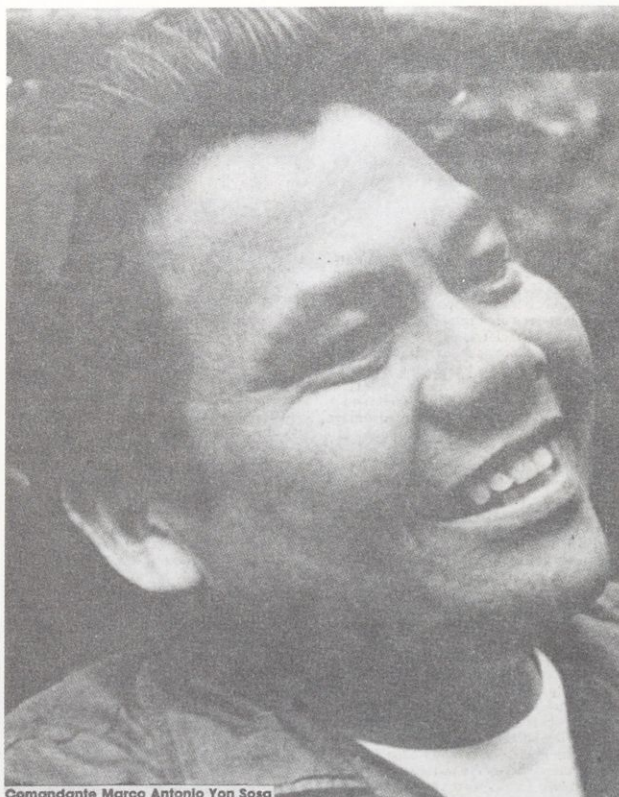
«L'Enclos» montrait la lutte à l'intérieur des camps. Ce sera ici un aspect de la Résistance à l'extérieur sous le signe de l'internationalisme. Cette histoire, aussi épique soit-elle, s'inscrit dans les faits. Vis-à-vis de ces faits, nous n'avons pas voulu prendre de liberté : l'aventure humaine de ces hommes est si grande qu'il ne faut pas l'altérer.

Le mot internationalisme a ici pour moi un sens très fort : il signifie des mouvements épars en Europe qui se sont mis en marche, se sont rejoints, aboutissant à une prise de conscience supérieure. Ce sont les lignes convergentes de l'immigration : Juifs, Italiens, Polonais, Espagnols, Tchèques, Yougoslaves que reprendra d'abord le film. Il partira d'Espagne, de la persécution raciale dans le monde et se nouera à Paris avec la prison et le tribunal pour exploser alors, avec l'«Affiche Rouge», dans le temps et l'espace.

Prise de conscience aiguë de ces hommes pour qui les événements ne sont pas le drame qui s'abat sur eux à l'improviste, mais qui y étaient déjà préparés par les mille problèmes qui les reléguent déjà entre eux à l'usine, chez eux, par leur accent, etc.

Aussi le héros sera collectif. Nous n'avons pas voulu centrer ce film sur Manouchian. Les 23 seront «à égalité». Nous voulons rendre compte de leur quotidien, de la façon dont ils l'ont assumé.





Commandante Marco Antonio Yon Sosa

Yon Sosa : ex-officier de l'armée guatémaltèque, à la chute du gouvernement démocratique d'Arbenz, en 1954, il fonde un des premiers maquis. Sa phrase : «l'arme décisive du guérillero, c'est le mot» sera décisive pour Gatti.

1967



Répétitions de «La Naissance», mise en scène Roland Monod, Théâtre Romain Rolland de Villejuif.

## «La Naissance» - «Approches» (journal du Théâtre du Huitième, Lyon 1968)

Au départ, l'idée, c'était de poser au théâtre le problème du couple dans l'action, et plus précisément dans l'action politique. Comment un homme et une femme pouvaient-ils coexister à l'intérieur d'une action menée, comment pouvaient-ils être révolutionnaires en ayant des problèmes d'homme et de femme à partager ensemble ? Cela a été l'idée de base.

Alors, j'ai essayé de situer ce couple français à travers la résistance, à travers le Viet-Nam, à travers ceci et cela, mais je retombais toujours sur une espèce d'ankylose, une espèce d'étouffement : il s'installait dans de petites tolérances répressives. Finalement, j'ai arrêté cette façon de voir les choses et j'ai fait un retour à une expérience antérieure qui était celle du Guatemala.

Cette expérience antérieure, c'était quand j'étais journaliste pour le «Parisien Libéré», au temps du gouvernement Arbenz.

On m'a raconté comment les Indiens du Guatemala avaient failli ne plus exister parce que lorsque Pedro de Alvarado était arrivé - c'était un lieutenant de Cortès - il s'était emparé du Guatemala et avait fondé le Capataneri du Guatemala. Vous ne pouvez imaginer combien son nom est resté vivant chez les Indiens... Bref, quand il est arrivé, plutôt que d'accepter l'esclavage espagnol, tous avaient décidé de se suicider. *Collectivement !* De se suicider tous !... Par centaines... Ce fut vraiment le génocide au sens plein... Il était interdit de s'accoupler... (A Cuba ça a réussi puisqu'il n'y a plus un seul Indien, on a dû amener des Noirs !). Au Guatemala ça a raté... La légende veut qu'une femme en soit responsable : elle était entrée en révolte contre le chef de la tribu et elle chantait : «Vous ne voulez plus de combattants, mais moi je suis enceinte et je veux que mon fils soit un combattant»... Et elle en fit un combattant... et son exemple fut suivi... C'est son poème que j'ai écrit, là-bas et que j'ai appelé LA NAISSANCE. Oui... LA NAISSANCE, c'est un peu le chant de cette femme...

Le couple de «La Naissance», c'est Juilin, mariée à un notable, et Osmany, un lieutenant guatémaltèque. Juilin est de la race de ces femmes qui veulent assumer leur destin. Parce qu'elle n'accepte plus la notion du : «C'est l'homme qui pense telle et telle chose, donc on agit ensemble, je le suis...» Non ! Il faut qu'elle fasse elle-même ce qu'elle a à faire. C'est là son point capital : s'assumer en tant qu'elle-même. Il y a quelque chose de révolutionnaire dans chaque être, mais il y en a beaucoup plus chez la femme que chez l'homme.

## CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES :

PAOLO GASPARINI : p. 6, 7, 8, 9, 10, 22, 46, 78, 142, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 184, 187, 188, 190  
PIERRE CHAUSSAT : p. 23, 24(2), 26(2), 27(1-2), 30, 31, 34, 36(2), 89, 93, 96(1), 97, 98, 99, 100, 101, 103, 105, 106, 107, 110, 111, 115, 117, 120, 124, 125  
RAJAK OHANIAN : p. 21(2), 40, 41, 85, 86, 87, 108, 109, 206, 207, 208  
SOPHIE BASSOULS : p. 20(1), 54  
JULIEN BASSOULS : p. 55, 138, 139, 140, 141  
AGENCE BERNAND : p. 18, 21(1), 28, 39(3), 44, 80, 94, 96(2), 117(2), 112  
ROGER PIC (Bibliothèque de l'Arsenal) : p. 83  
AGNES VARDA : p. 79, 81  
CHRIS MARKER : p. 19  
SÜDDEUTSCHER RUNDFUNK : p. 32, 165, 166, 167, 168  
AGENCE AIGLES : p. 33(2), 39  
SEIFFERT : p. 113, 122, 123  
DENIS GHEERBRANT : p. 231, 232, 233, 234  
ROGER VIOLLET : p. 28, 33(1), 36(1)  
LEBRUN : p. 121  
AMBASSADE DE CHINE POPULAIRE : p. 24(1)  
ANDREE GIRARD : p. 136, 137  
RENE JACQUES : p. 47(1), 128, 129  
RICHARD NIETO : p. 50(2-3)  
VAUCLUSE-MATIN : p. 133  
JEAN-JACQUES HOCQUARD : p. 31(1), 42, 43, 242, 243  
PABLO ARCE : p. 50(1)

## NOUS TENONS À REMERCIER TOUT PARTICULIÈREMENT POUR L'AIDE QU'ILS NOUS ONT APPORTÉE

Melly Puaux et la Maison Jean Vilar (Avignon)  
Walter Huder et l'Akademie der Künste (Berlin)  
Hubert Monloup  
Jean-Louis Pays  
Dominique Lurcel  
Pierre Chaussat  
Paolo Gasparini  
Rajak Ohanian  
Claude Barbier et le Collège Jean Lurçat de Ris-Orangis  
Heinz Neumann  
Dorothy Knowles  
Sophie Bassouls  
Julien Bassouls  
Jacqueline Arnaud  
Arturo Taracena  
Marie-Claire Marsan  
Société Philips



**Photocomposition :**  
Germinal - 43.40.01.56.

**Impression :**  
Idéalia - 46.36.18.06

Achevé d'imprimer  
le 1<sup>er</sup> trimestre 1987

ISBN 2851994190  
Dépôt légal : 1<sup>er</sup> trimestre 1987  
© CAC Montreuil et Parole errante 1987