

DOROTHY KNOWLES
London

UN DRAMATURGE FRANÇAIS, ARMAND GATTI, FACE AU CAMP DE CONCENTRATION ET À L'UNIVERS CONCENTRATIONNAIRE

Jeune combattant de 17 ans, arrêté par la police de Vichy dans le maquis de la Corrèze, Armand Gatti fut déporté en 1943 en Allemagne au camp de concentration de Neunengamme et de là à un des camps Lindermann du côté de Hambourg, pour travailler dans les cloches sous-marines par 200 mètres de fond. On y arrivait par un long tuyau, les yeux en sang à cause de la pression d'air. Remonté à la surface il fallait affronter le vent de la Baltique: "Nous nous tenons par le bras. Les rafales démolissent nos rangs [...] Nous tombons malgré les hurlements et les coups de gourdin et les biplaces à hélice qu'on met en marche derrière nous pour nous faire avancer. L'idée de décapitation nous pousse en avant"¹.

À la Libération Gatti, devenu journaliste, annonça son intention d'écrire une pièce sur son expérience de prisonnier. Il lui a fallu sept ans pour se rendre compte que son "camp de concentration était un monde parallèle qui n'avait rien à faire avec la réalité". Pour exorciser l'horrible cauchemar de ses mois de camp, il écrivit en 1956 le scénario d'un film, *L'Enclos*, et en 1960 en fit un film qui fut couronné au Festival de Cannes en 1961. L'action se situe dans le *Konzentrationslager* de Tatenberg en mars 1944. Ce film ferma provisoirement un cycle de quatre œuvres sur les camps, dont trois pièces de théâtre. N'empêche que 44 ans plus tard, à l'âge de 62 ans, Gatti reprend la conversation avec le journaliste, Marc Kravetz, sur cet obsédant cauchemar. "Je ne suis jamais sorti du camp de concentration", ne cesse-t-il de répéter.

¹ M. Kravetz, *L'Aventure de la parole errante*, dans *Multilogues avec Armand Gatti*, Toulouse, L'Ether Vague, 1987, pp. 71-81, 106.

“Mon camp, ce sont les cloches sous-marines, mon entrée dans le monde concave [avec, d’après l’imagination d’Himmler, des rampes pour lancer des fusées en ligne directe sur Londres] est devenu pour moi un vêtement – et j’ai parfois l’impression – le vent de la Baltique n’ayant jamais cessé de souffler – de ne jamais l’avoir quitté. Parfois ce vêtement part tout seul. Il fait le tour du monde en une nuit. Et c’est une nuit de camp”.

A Moscou en 1961 quand Gatti présentait son film *L’Enclos* dans la Salle du Festival, l’image de Vladimir, son compagnon de travail qui avait été tué par le kapo devant lui dans la cloche, surgit soudain pour lui couper la parole. Il balbutia: “Je suis à Moscou. Vladimir n’est pas là. J’avais rendez-vous avec lui”. Puis se ressaisissant il expliqua à la salle: “Je suis à Moscou. Vladimir n’est pas là parce qu’il est mort dans la cloche sous-marine sous la Baltique”. Plus tard il avoua à Marc Kravetz: “A ce moment-là la cloche me couvrit toute puissante comme à l’époque où je grattais le sable dans ses profondeurs avec une pelle triangulaire”. Puis s’excusant auprès des spectateurs, il quitta, tout confus, le podium. “Et il y eut un silence imposant, grand comme la plaine de Sibérie [qu’il avait parcourue comme journaliste en 1957]. Mon ami Vladimir, le mort de la cloche, était quand-même au rendez-vous”.

Prix Albert-Londres en 1954 et “journaliste de l’année”, Gatti décida de visiter les camps des Personnes Déplacées en Allemagne et en Autriche. A Mauthausen, étant donné “la beauté du site”, on déterrait les morts pendant le jour en vue de construire une chaîne d’hôtels de luxe. La nuit les Personnes Déplacées qui étaient de retour allumaient des feux dans les baraques pour se mettre autour, mais une fois les grilles du camp fermées, c’était à nouveau pour lui, Gatti, “la deuxième existence” du camp qu’il avait connu, et lui était toujours “dedans”.

Cette même angoisse envahit sa pièce *La Deuxième existence du camp de Tatenberg* écrite dès son retour à Paris. Pourtant “Tatenberg” n’est pas Mauthausen reconstitué, bien que Gatti le situe sur le Danube près de Grein. C’est une synthèse des camps Lindermann, Mauthausen, Buchenwald, Dachau. Son thème principal, comme d’ailleurs celui de *L’Enfant rat* qui la précéda de peu, est l’impossibilité pour les survivants de vivre une deuxième vie autre qu’en fonction de celle déjà expérimentée par eux dans les camps.

Le dernier texte de ce premier cycle concentrationnaire, *Chroniques d’une planète provisoire*, fut joué au Grenier de Toulouse en 1963 et en 1967 dans une version nouvelle. Comme *L’Enclos*, *Chroniques* est moins

introspectif et plus directement descriptif, surtout des horreurs du camp que seule pourrait expliquer la "Philosophie du National - Socialisme", ou pour employer les mots du Petit Rat (Himmler), "la nouvelle Religion nazie" proclamée par Petit Rat sur l'ordre du Premier Grand Chef (Hitler) qui, en proie à des illuminations mystiques, s'était identifié à "un animal galopant [...] indispensable pour rattraper l'Age d'Or" - en fait, à un chien qui ne paraît que dans un "phototachyscope", et aboie! Cette "nouvelle Religion" et la préoccupation d'Hitler avec "l'avènement de la troisième lune" qui était imminent d'après la cosmogonie d'Horbigier le Copernic du vingtième siècle, fait que pour la seule fois chez Gatti on est en pleine science-fiction, caractérisée cependant par une sérieuse documentation personnelle sur les camps et sur la conduite de la guerre (*Chroniques XII*).

Par contre la série de pièces qui prend la suite de ce premier cycle a été inspirée par ses expériences de journaliste investigateur qui lui permettaient - Gatti le dit lui-même - d'acquérir une conception du monde "à l'échelle de la planète". Pourtant ses nombreuses missions en pays étrangers n'ont pu émousser ses souvenirs de la vie des camps, et il disait encore en 1991 à Michel Séonnet: "la voix qui monte des camps est présente partout [...], lorsque j'écris sur le Guatemala, sur la génocide des Indiens ce sont encore ces voix, la constante c'est toujours le camp de concentration"².

Le nazisme qui avait créé les camps n'est pas pour Gatti "un accident historique", il est un seul aspect du système de l'oppression qui existe quel que soit le lieu ou l'époque: "Les nazis, ils font partie de notre monde. Simplement ils changent de nationalité tous les cinq ans"³. Gatti s'en est rendu compte au Guatemala où il devait faire un rapport sur la chute du gouvernement progressiste d'Arbenz Guzmán provoquée par l'émigré Colonel Castillo Armas, soutenu par la CIA, l'United Fruit et même l'ambassadeur américain John Peurifoy, et par la suite devenu Président. Pour mieux comprendre la situation Gatti eut l'idée d'entrer dans un maquis indien: là, il fit la connaissance de Che Guevara et se lia d'amitié avec un jeune maquisard, Félipe, qui figura plus tard dans son *Théâtre*. Mais le 26^e jour il dut assister au massacre de tous les maquisards par les soldats gouvernementaux d'Armas. Seul son passeport français lui assura la vie sauve.

² Gatti, *le Théâtre des Exclus*, "Le Magazine Littéraire" 1991, juillet-août, p. 104.

³ Le Grenier de Toulouse, *Chroniques d'une planète provisoire* (programme; no 4, février, 1965, p. 5).

Son expérience de ce qu'il appelle les "nombreuses sociétés parallèles à peine distinguables des camps de concentration" remonte toutefois plus haut que le Guatemala: elle remonte même jusqu'au bidonville de Tonkin au nord de Monaco "où il est né et où il avait passé son jeune âge". Par conséquent la déportation à Neunengamme puis à Hambourg ne constitua pas pour lui un dépaysement radical: Tonkin était déjà "L'univers concentrationnaire" et c'est dans cet univers qu'il avait fait ses premiers pas. Il évoque la vie de Tonkin dans *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste Geai* qu'il écrivit pour commémorer la mémoire de son père mort là en 1939 dans une bagarre avec la police de Monaco - "l'Auguste Geai" de la pièce est bien Auguste Gatti qui dans la vie travaillait dans un abattoir de Chicago dans les années de crise après la guerre de 1914-1918, et fut "liquidé", ou peu s'en faut, comme "réfractaire" par les Pinkertons - police privée de l'Entreprise. La pièce offre sous forme d'un marathon de danse revêtu par le mourant dans son délire, une image haute en couleur de la société bourgeoise avec ses impitoyables "barons d'industrie". Gozlan et Pays, les premiers critiques de l'œuvre de Gatti, insistent sur cette interprétation parallèle du marathon: "Le contexte du camp, poussé jusqu'à l'absurde, est bien celui qui enveloppe le prolétaire dans «la vie normale»: OBEIS! TRAVAILLE! CREVE ET TAIS-TOI!"⁴.

La "planète" parcourue par Gatti comprend en plus du Guatemala le Nicaragua, l'Espagne, la Sibérie, la Corée, la Chine ("la naissance" en 210 Av. J. C. "d'une nation qui s'appellera la Chine", d'après l'Empereur Ts'in, sa «sage-femme»: *Le Poisson noir*; puis "la naissance" après les longues douleurs de l'enfantement, "de la République Populaire de la Chine" de Mao Tsé-toung en 1949: *L'Homme seul*). C'est aussi l'Amérique de "la terreur blanche" des années vingt avec l'exécution de Sacco et Vanzetti, ou Cuba et l'invasion de la Baie des Cochons, le Vietnam (en guerre contre l'Amérique), le Japon après la Bombe, l'Amérique du Sud avec Che Guevara, l'Allemagne de Rosa-la-Spartakiste, d'Ulrike Meinhof, aussi du mouvement anti-nazi de la Rose Blanche en 1942-43, l'Irlande du Nord des grévistes de la faim, et bien d'autres pays et d'autres "notables" de l'époque.

Etant donné son besoin de n'avoir jamais pu se désolidariser des luttes du temps souvent cité par le dramaturge, à qui Marc Kravetz donna en 1975 ⁵ l'accolade "d'Historiographe du Siècle, du Vrai, le nôtre", on aurait pu croire que le cauchemar des camps avait été enfin exorcisé.

⁴ *Gatti aujourd'hui*, par G. Gozlan et J.-L. Pays, Paris, Seuil, 1970, p. 55.

⁵ "Liberation", 16 juillet, 1979.

Il n'en était rien. Stéphane Gatti s'en est rendu compte et écrivit en 1992: "Mais les morts - «mes morts», comme il dit - veillaient. Dans l'ombre. Patients, mais obstinés eux aussi. On pouvait en deviner la présence dans les contaminés d'Hiroshima (*La Cigogne*), dans les grévistes de la faim d'Irlande du Nord (film: *Nous étions tous des noms d'arbres*, 1980, et théâtre: *Le Labyrinthe*, 1982). Jusqu'à ce qu'ils refassent surface. A l'occasion d'un poème cinématographique (et autobiographique)"⁶. Il s'agit bien entendu du *Poème cinématographique et ses Pronoms Personnels* composé par Gatti en 1985 mais réécrit en 1987 en fonction du lieu, Montréal, pour y être joué sous le titre du *Passage des oiseaux dans le ciel*. Stéphane Gatti cite aussi des paroles que son père, dit-il, "avait toujours dans la bouche": "Le camp continue d'exister". "Nous voici emmurés vifs dans ce que nous avons été". Ceci explique que dans ces deux œuvres Gatti revient sur le maquis de la Corrèze où il avait été arrêté par la police de Vichy, et sur la ferme du père Elie (Elisée dans la version pour Montréal) qui avait donné asile à de nombreux maquisards - dont lui-même. Il y revient aussi sur les camps de concentration.

Son expérience de l'univers concentrationnaire a été pour Gatti et continue de l'être, "incommunicable". Il démontre cette conviction visuellement dans les deux versions où paraît sur scène un portrait-robot du "combattant" qu'on affuble, au cours de l'action, d'un costume espagnol, français ou allemand, selon l'exigence scénique. Installés aussi sur la scène il y a trois "écrans de cinéma" que les Pronoms Personnels (qui sont les *dramatis personae*) éventrent parce qu'ils n'acceptent pas l'absence du réel. Selon Gatti la réalité au cinéma est le film lui-même, le matériel dont le film est fait; les "lieux" ne peuvent exister sur l'écran qui est lui-même un lieu fictif. Il en est de même des combattants qui ne peuvent revivre qu'à travers des vivants. L'être physique, sa vérité, échappent à l'objectif de la caméra: le personnage entre dans l'écran par le biais d'une scène inventée sous les yeux du spectateur. Mais les morts n'existent que dans ce qui survit d'eux chez les vivants; le vrai spectateur - *le spectateur agissant* non le spectateur - consommateur qui a payé sa place au théâtre et en veut pour son argent - doit franchir les écrans illusoires pour rejoindre l'univers concentrationnaire. Ici ce spectateur, dans un état second, éventre d'un coup de poing le dernier écran - à Montréal ce fut un petit écran de télévision.

⁶ *Le Chant d'amour des Alphabets d'Auschwitz*, "L'Heure Lettriste" 1992, 24 novembre. [Dossier de la mise-en-scène en Seine-Saint-Denis., 1993]

C'est une même recherche de la vérité qui caractérise, mais de façon différente, *Opéra avec Titre long*, qui est peut-être son chef-d'œuvre. Gatti le monta à Montréal en 1986 avec l'École Nationale de Théâtre du Canada. Le spectacle durait cinq heures et demie et exigeait la coopération d'un orchestre. Gatti avait tiré le texte dramatique du scénario de son "opéra-filmé", *La Licorne*, écrit en 1983 à Toulouse, qui n'est pas devenu un film, faute de moyens suffisants. Pour une fois les personnages dramatiques ne sont pas de son invention. Il s'agit d'Allemands qui ont eu un nom propre et un état civil. Ils étaient au nombre de 117 dont 115 furent exécutés à la hache dans la prison de Plötzensee à Berlin nord, entre janvier et avril 1943. Ils furent accusés - faussement - par la police d'appartenir à un fictif Orchestre Noir - "noir" signalant un réseau de renseignements, donc d'espionnage! Ces Allemands étaient pour la plupart des historiens, hommes de science, poètes, peintres, tous connus - en fait, des Expressionnistes - et Gatti se proposa de les faire "revivre par l'opéra qu'ils avaient inventé en prison" pour lutter contre la "désintégration morale" dans laquelle la perspective de la mort certaine les avait plongés. Cette mort était devenue d'autant plus imminente que la guillotine, endommagée par un bombardement allié, avait été remise en marche par un des leurs, réquisitionné sur place pour la réparer ou sinon être empalé sur un croc de boucher. C'était l'ingénieur Ernst von Mohrenschild, "père des V-1 et V-2". Pour affirmer sa solidarité avec les autres prisonniers il ne trouva d'autre solution que d'essayer ensuite sur lui-même le bon fonctionnement de la machine qu'il avait dû remettre en marche.

L'opéra qu'avaient composé les détenus, "enfants de la licorne", était un Hymne à la Vie pour célébrer le "projet de mariage" de deux jeunes de leur groupe encore en vie. En tête du texte, et aussi de l'affiche-programme, Gatti dressa une liste d'une trentaine d'autres "enfants de la licorne" qui depuis 1912 justifiait les trois mots "avec Titre long". Elle situait aussi dans l'histoire du pays la lutte engagée en prison par les Résistants de Plötzensee. Entre autres paraît le nom d'Ernst Toller qui avait choisi, en mai 1939, le suicide comme seule issue possible.

Au centre de la pièce est le personnage d'Erika. C'est même de son impulsion pour "être plus fort que la mort physique et morale que naquit l'opéra".

Gatti avait appris l'histoire d'Erika en travaillant plus ou moins en complicité avec Ulrike Meinhof alors dans la prison de Stammheim à Stuttgart. Elle était la femme du peintre Expressionniste Cay von Brockdorf (appelé Cay Terwiel dans la pièce), un militant de l'extrême

gauche qui avait échappé à l'exécution en tant que héros du front russe et aussi protégé du Général von Paulus. C'est parce qu'elle accompagnait son mari qu'Erika s'est trouvée dans la prison de Plötzensee. Après une enquête longue et pénible, Gatti a pu entrer en contact avec Cay et le seul autre survivant de ce drame, Eckhart l'aumônier de la prison, qui lui avoua avoir perdu connaissance devant le bourreau lequel "se vantait de faire ça toutes les trente secondes, même la nuit". Quelques tentatives des condamnés pour chanter l'opéra devant la guillotine n'avaient pas abouti, mais le 113e et 114e également exécutés, Erika et la jeune Lieselotte Kuntz moralement soutenue par Erika, ont chanté jusqu'au bout les derniers chants de l'opéra. Erika qui avait déjà nargué le juge quand il prononça la sentence de mort, dit en riant à l'aumônier devant la guillotine: "Pensez que demain je serai peut-être une savonnette".

"Cette histoire", dit Gatti, "contient toute ma vie". "Dans mon opéra sur Erika, il y a quelque chose d'essentiel et de bouleversant, cet être acculé au chant et à la vie devant la mort"⁷.

Après *Opéra avec Titre long* il n'était plus question pour Gatti de revenir sur son camp imaginaire de Tatenberg avec des *dramatis personae* de son invention. Son camp imaginaire avait finalement cédé la place à une réalité dont le nom est écrit en clair en tête d'une pièce présentée à Vienne en 1987, *Les sept possibilités du Train 713 en partance d'AUSCHWITZ*. La pièce fut présentée aussi à l'Université de Rochester aux USA le 18 avril 1988 dans une version abrégée, traduite en Anglais par Teresa Jillson. Le titre indique que Gatti restait, pour ainsi dire, à la porte du camp d'Auschwitz, sans doute parce qu'Auschwitz ne faisait pas partie de son vécu et que c'est toujours de son vécu qu'il procède. L'évacuation massive de ce camp vers Buchenwald se déroula le 18 janvier 1945. Ne restaient dans le camp à l'arrivée de l'Armée Rouge le 27 janvier, que des morts et des malades dont Primo Lévi qui consacra sa vie après la Libération à décrire la vie dans ce camp, et que c'est dans ses écrits que Gatti puisa, peut-être le plus, pour ses œuvres sur Auschwitz. Parmi les abandonnés du SS il y avait les laissés-pour-compte de l'Histoire: juifs, tziganes, ex-brigadistes internationaux et sans-patrie. Ne sachant quoi en faire les Russes les embarquèrent tous dans un train qui allait partir. Ce train fit un périple de neuf mois en URSS, en Pologne, Roumanie, Bulgarie, puis il disparut. Nulle part on n'avait voulu l'accueillir. Le numéro du train (dans la

⁷ *Archéopteryx à Toulouse*. Propos recueillis par J.-A. Penent et L. Macherey au sujet de l'*Opéra avec titre long*.

pièce) est 713, le matricule de Gatti au camp de Hambourg. Quand Hëlanna Shapir⁸ l'interviewa à Rochester il répéta une fois encore qu'il n'avait jamais pu sortir du camp, qu'il était resté prisonnier à l'intérieur, mais que par contre il n'y était pas mort comme beaucoup d'autres, qu'il continue d'écrire, que "tous ses morts, tous ceux qui sont morts de son vivant, vivent de nouveau dans ce qu'il écrit". C'est dans cette pièce que chaque groupe, tzigane ou autre, poursuit à bord du train, sa quête de lendemains nouveaux.

Mais il n'était pas question pour Gatti de rester éternellement à la porte d'Auschwitz. Il chercha, comme il l'a dit, à "entrer dans le silence des 1059 jours d'Auschwitz", d'autant plus qu'il y avait, dès la fin de la guerre, bon nombre de révisionnistes de l'extrême droite qui cherchaient à réfuter "le mythe" des camps d'extermination, même des chambres-à-gaz, et qui réfutaient aussi "le mythe" du génocide des Juifs par les hitlériens. On pourrait citer Paul Rassinier, auteur en 1950 du *Mensonge d'Ulysse* où il accuse les déportés qui avaient écrit sur les camps d'avoir menti. Il revint aussi à l'attaque le 26 mars 1964 dans *Rivarol* sous le faux nom de Jean-Pierre Bermont. Dans le même esprit la récente conduite de l'Allemand Guenther Deckert à Buchenwald en 1994 et de quelques autres conteste le témoignage d'auteurs tels que Primo Lévi, Elie Wiesel, Avrom Sutzkever, Ernst Bloch, dont certains étaient des survivants d'Auschwitz ou d'autres camps d'extermination. Leurs expériences étaient différentes de celles de Gatti qui précise qu'il était, lui, déporté à un *Konzentrationslager* et non à un *Vernichtungslager* que certains comme Hermann Langbein, auteur d'*Hommes et femmes d'Auschwitz*⁹ ne connaissaient que trop bien. Langbein un ancien des Brigades Internationales, interné à Mauthausen, avait passé deux ans à Auschwitz d'août 1942 à août 1944 comme secrétaire du médecin de la place et était donc un personnage clef. Toutefois devenu suspect il subit neuf mois de "bunker" sous la surveillance de la Gestapo du camp. Son livre écrit trente ans après, ne s'adressait évidemment pas aux rescapés - Langbein le signale lui-même - mais aux "générations futures". Il leur offre le voyage le plus complet à l'intérieur d'un camp de la mort - Auschwitz - et ouvre une fenêtre sur la société du camp avec ses hiérarchies, ses luttes, ses tentations, où pour les détenus, il ne s'agissait, du jour au lendemain, que de survie.

⁸ *Train 713*, programme. Todd Theatre, University of Rochester, U.S.A., avril 1988.

⁹ Publié dans une traduction de l'allemand par Denise Meunier, Paris, Fayard, 1975.

Gatti rencontra Langbein à Bruxelles à une Réunion sur la Mémoire de l'Extermination, et lui dit son besoin pressant de parler d'Auschwitz. Langbein répondit que les Bentchovskis père et fils "avaient déjà dit tout ce qu'il y avait à dire sur Auschwitz, et qu'il ne reste plus rien à dire". Dans son livre Langbein raconte l'épisode des Bentchovskis dans tous ses détails, et c'est par lui que Gatti reconnaît avoir appris leur existence. C'était, vers la fin de 1944 dans le camp des hommes à Birkenau, que d'après Langbein, le fils est rentré du travail, la tête battue en sang par le kapo. Le lendemain le fils s'effondra sur l'Appelplatz. Son père qui avait été affecté au même bloc que lui, ne voulant pas abandonner son fils, s'allongea par terre à ses côtés et prit sa tête meurtrie dans ses bras. Le camion venu pour transporter au crématoire les morts et les mourants les ramassa vivants tous les deux. Le père se mit à crier "Shma Israël" (Hear Israel) si fort que d'autres voix reprenant son cri "redonnaient vie à ces hommes quasi morts. On voyait des bras se tendre, des corps écroulés se redresser l'espace d'un instant", pour demander aux prisonniers travaillant sur les toits: "Vengez-nous un jour si vous pouvez". Quelqu'un dans le camion se mit à chanter "au milieu du grouillement des corps, le père et le fils à genoux s'enlaçaient". Suit le "commentaire" du poète Gatti: "Et ils chantent. Auschwitz devient chant [...]. Le gazogène tombe en panne. Le SS d'escorte (sans que l'on sache pourquoi) a disparu. Tous les signes du camp d'extermination sont renversés [...]. Pendant plusieurs secondes (peut-être une minute) Auschwitz a cessé d'exister"¹⁰.

La "suite" que Gatti s'était proposée de donner au chant de Bentchovski père est *Le Chant d'amour des Alphabets d'Auschwitz* écrit en 1987. Le 18 décembre 1989 Gatti en fit la lecture, qui prit six heures, à la Maison de la Culture à Bobigny. En février 1993, son fils Stéphane (pendant l'absence de son père à Marseille) eut l'idée d'en faire une "Présentation théâtrale" dans sept villes différentes du département de Seine-Saint-Denis. Elle dura dix heures et fut classée par la presse comme "marathon théâtral".

Un deuxième marathon théâtral sur le même sujet fut organisé par Gatti à Marseille quelques mois après la "Présentation théâtrale" du *Chant d'amour* à Paris. Ce fut la réponse de Gatti et de la ville de Marseille à l'interdiction du *Chant d'amour* qui devait être joué à Berlin par le Deutsch Théâtre, une interdiction obtenue par les autorités

¹⁰ *Le Chant d'amour*, dans: A. Gatti, *Œuvres théâtrales*, Paris, Verdier, vol. III, p. 1036.

allemandes par le simple biais du refus d'une subvention. Marseille tenait à lancer un défi aux Allemands en créant une mise en scène à l'échelle de la ville entière. La pièce ne serait pas jouée par des acteurs professionnels mais par toute la population travaillant en groupes, groupes d'étudiants, de dockers, d'Algériens, de Marocains, de sans-travail, en fait par les *Exclus* de la société marseillaise enrôlés pour la plupart dans des *stages* de réinsertion sociale ou économique, ce qui n'était pas nouveau pour Gatti. En effet depuis 1982 dans son "Centre de Création" organisé à Toulouse à la demande du Ministère de la Culture, il avait formé des *stages* pour ceux qu'il appelait avec affection ses *loulous*.

A Marseille Gatti, comme c'était son habitude, fit, pour son nouveau cadre, une nouvelle version de la pièce qu'il s'agissait de monter, *Le Chant d'amour*. Cette version, une création à part, fut écrite en fonction de ses "acteurs"¹¹. "J'essaie de faire en sorte qu'ils entrent dans la pièce. Je la réécris, en tenant compte de leur monde; j'ai, pour eux, introduit un alphabet de la bande dessinée". C'est que Gatti attendait d'eux non le professionnalisme mais la motivation.

La nouvelle version intitulée *Adam quoi?* est également ancrée dans un certain moment de l'histoire du "lieu-écriture", dans ce cas un moment de l'Holocauste. La mise en scène s'étendait sur deux jours, le premier jour de 13h 30 jusqu'à 1h du matin, le deuxième jour de 17h à 1h. Le spectacle fut donné dans 6 sites différents de la même ville, rapprochant ainsi le spectacle du citoyen dans son quartier même. D'autres séquences furent présentées dans plusieurs locaux de la Friche La Belle de Mai, derrière la gare principale de St. Charles. Cette énorme friche industrielle abandonnée par l'entreprise de tabac, la Seita, comprend en plus d'une vaste cour cimentée, plusieurs grands bâtiments encore en état de servir de théâtres, de restaurants, de studios de télévision. Les spectateurs d'*Adam quoi?* furent transportés - comme pour *Le Chant d'amour* à Paris - d'un site à l'autre en autocar, et un repas substantiel fut compris chaque jour du spectacle dans le prix du billet.

Gatti déclare que *Le Chant d'amour* n'est pas une pièce sur Auschwitz, mais une pièce sur (à partir de, à travers) les textes déjà écrits sur Auschwitz par des auteurs comme Primo Lévi, Elie Wiesel, Ernst Bloch, Charlotte Delbos, dont certains survivaient à l'Holocauste.

¹¹ Armand Gatti: *le théâtre en Friche*, "Marseille Informations", No. 29, 21-27 juillet, 1993.

D'entrée Gatti adopte une posture d'interrogation, la suscite même, un peu comme un "commentaire talmudique". Lors de la "Présentation" scénique du "texte commentaire" de Gatti par son fils et Michel Séonnet, le *spectateur*, qui n'est non plus simple *lecteur*, s'est trouvé confronté à de multiples "commentaires", ceux du compositeur Jean-Paul Olive et de ses musiciens, ceux des trois metteurs en scène et de leurs groupes "d'acteurs" (pour la plupart habitants des quartiers où étaient montées les séquences) et "ainsi de suite jusqu'au spectateur d'un jour. Notre travail [d'après les deux "présentateurs"] n'est rien d'autre que l'écriture dans l'espace et dans le temps de ce processus d'appropriations successives"¹².

Puisque *Le Chant d'amour* n'est pas un récit sur ce que fut – et qui est – Auschwitz, mais une réflexion sur la possibilité de s'en rendre compte (ou non), ses personnages ne pouvaient être des SS et les concentrationnaires, ni même des bourreaux et leurs victimes. Gatti va plus loin en ajoutant: "Nous voulons essayer de bannir la psychologie non seulement des propos, mais aussi du jeu lui-même"¹³. C'est ainsi qu'il a été contraint, pour "entrer dans le silence des 1095 jours d'Auschwitz", d'instituer les Alphabets¹⁴ comme seuls personnages possibles de ce drame "non par l'esthétique d'abstraction, mais parce que l'abstraction était la seule possibilité de donner une expression réaliste de ce que fut Auschwitz, de ce qu'il est". D'ailleurs depuis 50 ans c'étaient les Alphabets qui avaient été impliqués dans les différentes tentatives de "dire" Auschwitz, les tentatives d'Avrom Sutzkever, du Rabbin Langfuss entre autres, et qui avaient passé aussi dans les livres de la "Bible où, peut-être, il était déjà question de ce que serait Auschwitz".

A cette fin Gatti créa pour *Le Chant d'amour* 10 Alphabets; pour *Adam quoi?* il créa 16, et "même plus". Annonçant en personne le spectacle d'*Adam quoi?* il expliqua que "ces Alphabets sont des personnages du Temps, présents avec leurs correspondances", c'est-à-dire les auteurs classés avec leur témoignage écrit: l'Alphabet en habits de Sabbat parle avec la voix d'Elie Wiesel; l'Alphabet du Principe Espérance avec celle d'Ernst Bloch, "livre brûlé dans l'autodafé de mai

¹² *Le Chant d'amour à Seine-Saint-Denis*, dans: Parler d'Auschwitz. Propos recueillis le 13 janvier, 1993 par M. Séonnet. Voir aussi "Le Monde juif", 1993, sept.-déc.: Un travail de mémoire par S. Gatti, M. Séonnet.

¹³ "Libération", juillet 22-30, 1993.

¹⁴ *Adam quoi?* Marseille 1992-93 (dossier).

(1933 Berlin)" - Bloch avait réussi à éviter la déportation par de multiples déplacements, et ainsi ne connaissait pas personnellement le camp. Parlant par la bouche de l'Alphabet de l'Octogénaire, Gatti déclare que les livres brûlés dans l'autodafé de mai étaient "les seuls porteurs de la prophétie d'Auschwitz lancée un siècle avant par les alphabets germaniques d'Heinrich Heine [...]. on commence par brûler les livres [...] on finit par brûler les hommes".

De surcroît, on a eu accès à des "textes sous la cendre", écrits dans le camp par des détenus malgré les risques de mort immédiate. Ces notes, ces pages éparses, généralement non signées, qui racontent peut-être plus vivement que les autres, les atrocités commises dans le camp par le SS ou Dr Mengele et ses aides-médecins de toutes nationalités, étaient enfermées dans des boîtes en fer blanc par des Kommandos plus ou moins anonymes travaillant aux crématoires ("le prolétariat de la mort" comme on les appelait dans le camp), puis enfouies sous les cendres qu'ils retiraient des fours, ou "dans des fosses saturées de sang, contenant des os et des lambeaux de chair pas toujours entièrement brûlés" - qui pouaient fort. Un certain nombre de ces boîtes fut récupéré après l'évacuation des camps.

Puisque Gatti ne cherche pas avec *Le Chant d'amour* à raconter l'histoire d'Auschwitz, sa pièce, il l'appelle ainsi, n'est pas écrite en actes et en scènes mais en "chapîtres" qui sont au nombre de 15. Il n'y a pas non plus d'intrigue; le spectateur assiste à des Réunions d'Alphabets venus pour discuter de tel ou tel thème ou incident choisi par Gatti dans les nombreux écrits sur les camps. Pour lui, il s'agissait de recréer dans leur monstrueuse réalité les trois camps - Auschwitz I, Auschwitz II, Auschwitz III - le drame de fumée et de cendres qui s'est joué là, l'omniprésence de la boue et de l'excrément, l'odeur écoeurante des cadavres brûlés ou qui pourrissaient dans les fosses ouvertes, ou même revenaient à la surface des marécages de Birkenau (Auschwitz II), l'inhumanité indicible du "surhomme nazi" dont le but était de tuer l'humanité dans l'homme, et qui avait conçu l'idée et la pratique d'une extermination industrialisée d'êtres humains, scientifiquement organisée et perfectionnée pour atteindre chaque jour le rendement maximum de morts. Les usines IG Farben et des entreprises telles Topt et Fils avec leurs architectes et leurs ingénieurs réputés ne refusaient pas leur coopération - tous en tiraient un profit personnel.

Une solide documentation sur l'industrialisation de la mort froidement raisonnée par les Responsables de la construction du camp d'Auschwitz, fut trouvée par l'Armée Rouge lors de la libération du camp, et fut

déposée dans les Archives Speciales de Moscou. Ouverte récemment à la consultation générale, elle contredit la version des Révisionnistes et confirme la réflexion de Gatti sur l'Holocauste faite au cours d'une répétition d'*Adam quoi?* à Marseille: "L'Homme, c'est le seul être dans la chaîne de l'univers à organiser le meurtre. Et ce n'est pas fini, il va continuer. Vive l'homme"¹⁵.

Au sujet du *Chant d'amour* Gatti précisa que, puisque les livres sur Auschwitz étaient la matière même de la pièce, ils sont devenus "inévitavelmente notre entrée en matière". L'entrée en matière d'*Adam quoi?* à Marseille était toute autre: il ne s'agissait pas de livres mais du sort de 804 Juifs - "éléments indésirables", d'après Hitler - du quartier du Panier près du Vieux Port de Marseille, pris dans une rafle de la police de Vichy la nuit du 23-24 janvier 1943, et déportés immédiatement de la gare d'Arenc au camp de la mort de Sobibor, pour être gazés à l'arrivée. Suivit également la destruction sur l'ordre d'Hitler, du quartier même du Panier, "ce cloaque d'Europe". Gatti ne put accepter qu'à la gare d'Arenc il y ait une plaque commémorative pour les morts de la Résistance des Chemins de fer, mais que le silence soit total sur le sort des 804 Juifs. La liste de leurs noms avait été reconstituée par Serge Klarsfeld dans les Archives de la police de Marseille. Pour Gatti la liste était insuffisante: ces 804 étaient des êtres humains et non simplement des noms avec des adresses, et certainement pas seulement "une fumée partie des cheminées des crématoires du camp". Ils avaient eu une date et un lieu de naissance, une occupation, une profession. Pour leur donner une sorte d'existence physique, Gatti chargea 80 de ses "acteurs" de faire des recherches sur leurs identités dans le quartier du Panier.

A la gare d'Arenc Stéphane Gatti fit une vidéo de ces "acteurs" à l'œuvre et la projeta pour les spectateurs dans les autocars qui les transportaient d'un site à l'autre de cet itinérant "marathon théâtral". Il la projeta aussi, continûment, à l'Exposition montée par lui à la Friche, en parallèle avec le texte de son père.

Pour le transport des Spectateurs/Voyageurs six autocars attendaient à la porte de la Friche mais avant le départ, les Spectateurs de 1993 attendaient assis dans la vaste cour qui servait autrefois de gare privée à la Manufacture de tabac. Devant eux comme toile de fond, ils voyaient des rails rouillés et de vieux wagons de marchandise abandonnés, évocateurs des départs dans des wagons semblables de

¹⁵ "La Marseillaise", juillet 20, 1993.

milliers de Juifs à des destinations inconnues d'eux. A leurs pieds sur le sol cimenté de la cour, une énorme étoile de David peinte en blanc servit de terrain de jeu théâtral du premier "chapître". Suivit l'embarquement des Passagers/Spectateurs, et, après deux jours de route et de nombreux arrêts prévus par le metteur en scène (Gatti), le périple des cars, contrairement à ce qui s'était passé pour *Le train 713*, s'acheva à sa destination prévue, comme l'avait décidé l'auteur, au Théâtre Tousky.

Dans le dernier "chapître" joué justement au Théâtre Tousky, Gatti reprend la discussion entamée dans les précédents "chapîtres" sur le rôle, très contesté, de la musique dans les camps. Plus haut il avait rappelé que les femmes françaises du convoi du 24 janvier 1943 chantaient en toute connaissance de cause *La Marseillaise* sur le chemin de la chambre-à-gaz. C'était le "chant qui annulait la mort". Gatti rappelait aussi la problématique des orchestres de camp, obligatoirement de service aux cérémonies qui accompagnaient la pendaison de détenus, c'est-à-dire d'un ou de plusieurs des leurs.

C'est aussi au Théâtre Tousky que Gatti formula en clair sa propre réponse au philosophe allemand Theodor Adorno qui soutenait qu'après Auschwitz, la poésie, le théâtre, l'art en général, étaient devenus impossibles, que la musique devait être rayée des activités de l'homme puisqu'elle avait trahi la cause de l'homme. La réponse fut donnée en musique à travers une nouvelle partition du compositeur Jean-Paul Olive, et fut jouée sous son bâton de chef d'orchestre par un orchestre installé devant "quatorze pupîtres" hérités à Auschwitz-Birkenau du camp-vitrine de Theresienstadt qui avait été construit pour accueillir les "sommités". L'orchestre qui avait eu l'audace d'y jouer l'opéra *L'Empereur d'Atlantis*, une parabole amusante où Hitler est satirisé, à l'occasion d'une visite d'inspection par la Croix Rouge, fut déporté avec ses quatorze pupîtres et ses chœurs au *Vernichtungslager* qu'était devenu Auschwitz. Le compositeur Victor Ullmann et tous les membres de sa famille alors à Theresienstadt furent déportés aussi. Tous disparurent. On ne sait si l'orchestre a tenu jusqu'au 90-e jour du "contrat de la vie sauve" accordé à chaque Kommando sur sa formation avec "liquidation automatique" le 90-e jour. On sait seulement que lorsque vint le moment pour l'orchestre de "partir en fumée", les musiciens accrochèrent au bâton du chef de l'orchestre - c'était une femme - un crêpe noir.

Au Théâtre Tousky, Jean-Paul Olive en chef d'orchestre faisant délibérément face aux spectateurs, leva son bâton avec un grand geste et déclara "l'Orchestre est la réponse à Adorno". Pour Gatti c'était la réponse que donnait l'esprit de la Résistance qui "fait entrer l'homme

dans la véritable dimension de l'homme. Voilà notre parti pris. Ce chant qui naît à Auschwitz et qui, lorsqu'il monte, nie et annule le lieu du crime". Olive avait soutenu qu'il ne fallait pas faire de la musique "une illusion, mais la condition d'une utopie possible en attente de devenir. C'est comme cela qu'elle devient un chant d'espoir"¹⁶.

Virginie Lachaïse qui cite ici J.-P. Olive et qui suivait aussi de près pour "La Marseillaise" l'expérience théâtrale de Gatti, nota qu'un jour Gatti dit "en préambule de la répétition d'une des séquences de la pièce: Auschwitz s'est suicidée le 1044^e jour. Le jour où le commandant du camp, le mélomane Schwartzhuber a demandé que l'orchestre joue l'*Internationale*"¹⁷ [le même Schwartzhuber qui jouait Schubert la nuit et torturait le jour]. Puis Gatti ajouta pour ses "acteurs" à propos de l'aventure où ils étaient tous engagés: "Est-ce que les Alphabets peuvent se suicider? NON. Nous sommes des personnages du Temps pas de l'Espace". Où qu'il fût, Paris, Marseille, Strasbourg, l'Allemagne, le Canada, Gatti poursuivait sans cesse son œuvre de Déporté et de Résistant, et c'est à ce sujet qu'Henri Israel dit de lui: "S'il annonce à la face du monde »ma vérité, c'est le camp«, ce n'est pas seulement parce qu'il veut tenir sa promesse. Le dramaturge *vit encore* [mes italiques] dans ce camp. Depuis son film *L'Enclos* [...] l'univers concentrationnaire est sa source d'inspiration, son besoin de comprendre. C'est là qu'il a appris la solidarité, la préoccupation de l'autre, le nécessaire combat pour la parole"¹⁸. Gatti continue de répéter devant le public: "Mon théâtre est né dans le camp de concentration", et, au cours d'un entretien sur "le Théâtre des *Exclus*"¹⁹ avec Michel Séonnet qui lui avait dit qu'on avait toujours "accolé son nom à celui de »théâtre politique« ", Gatti avoua: "Je porte en quelque sorte les stigmates de mes débuts", c'est-à-dire son "théâtre politique", "son gauchisme", et qui plus est sa naissance dans un bidonville et sa jeunesse passée là "en enfant de la rue" qui donc n'avait aucune expérience du théâtre. "Ce n'était pas mon monde. Le théâtre pour moi est né dans le camp de concentration". Gatti raconte ensuite l'histoire des trois Juifs lithuaniens qui, nouvellement arrivés dans le camp montèrent une pièce de théâtre malgré les risques de délation. La pièce était plutôt une psalmodie qui tenait en trois mots,

¹⁶ Idem, juin 16, 1993.

¹⁷ Idem, juillet 20, 1993.

¹⁸ *Le Dramaturge et les Exclus*, "CFDT Magazine", No. 184, juillet-août, 1993.

¹⁹ "Le Magazine Littéraire", juillet-août, 1991, p. 100.

Ich bin, ich war, ich werde sein. Puis c'était fini. "A ce moment-là, le théâtre, c'était vraiment un enjeu. C'était quelque chose qui combattait avec l'homme. Qui permettait à l'homme d'échapper à l'état végétal auquel [dans le camp] il était réduit, et de redevenir vraiment un homme". Et la critique théâtrale? Et le taux de fréquentation? "Je ne suis jamais entré dans ce théâtre-là. Je ne l'ai jamais pu". C'est tout dire.

Gatti avoua un jour: "J'ai l'impression de toujours me répéter". En effet il raconte l'histoire de la pièce des trois Juifs lithuaniens à tout propos, pour expliquer pourquoi et comment il est devenu dramaturge, et aussi pour faire entrer ses "acteurs" et ses spectateurs dans le théâtre tel qu'il le conçoit.

Note ajoutée en février, 1997

Le 28, 29 et 30 janvier, 1997, Armand Gatti présenta à Sarcelles près de Paris *L'Inconnu No 5 du fossé des fusillés du Pentagone d'Arras*. "L'Inconnu" c'est Jean Cavaillès, éminent mathématicien, instigateur du réseau Cohors (réseau militaire de la Résistance), parti à Londres en 1943 en mission auprès du Général de Gaulle, fusillé par les Nazis à Arras en janvier, 1944, à l'âge de 40 ans. Un des douze corps exhumés d'une fosse découverte à la Citadelle d'Arras après la guerre, fut reconnu par sa famille aux photographies trouvées dans une de ses poches comme étant celui de Jean Cavaillès, officiellement inscrit comme "le 5e Inconnu".

La "Présentation" de *L'Inconnu No 5* marque l'aboutissement de 9 mois de travail de Gatti avec les Exclus de la société. Elle continue aussi sa série d'expériences de "théâtre-fleuve" traitant de l'Occupation, de la Résistance et des camps de concentration. Son titre cette fois est tout simplement *Work in Progress*, c'est-à-dire à l'état du travail en cours des Exclus. Ce travail consiste en trois "tentatives d'opéra". La plus achevée des tentatives, *L'Opéra probable*, choisie pour ouvrir et clore les trois jours qui offraient, selon un critique, un "spectacle de leçons, plus que leçons de spectacle", encadrait en différentes salles le matin et l'après-midi du 29 *L'Opéra supposé*, et le soir du 29 *L'Opéra possible*.

Une Exposition intitulée *Soit X l'inconnu* conçue par Stéphane Gatti en parallèle avec le texte de son père fut située en ville dans le Foyer des Jeunes Travailleurs. Là, sur sa demande, chaque stagiaire avait mis en étalage dans chacune des 36 "chapelles" construites pour l'occasion

repeintes en noir et où filtrait par un X-le X de l'Inconnu No 5 - la lumière qui venait de l'extérieur, cinq objects pour rappeler au Général de Gaulle la France qui l'attendait.

Pour compléter l'investissement de cette ville-dortoir au nord de Paris, il y eut la création par Stéphane Gatti d'une "cathédrale de la Résistance" en mémoire de Cavaillès qui, pendant l'Occupation donnait les rendez-vous pour construire le réseau militaire de l'action directe du Cohors, sur le parvis de 5 cathédrales de France - Amiens, Strasbourg, Clément, Chartres, Notre-Dame de Paris - lieux considérés par lui le plus sûr. Pour créer cette "cathédrale" Stéphane mit la main sur un énorme immeuble désaffecté et l'habilla sur toute la longueur et sur toute la largeur. Autour des étages supérieurs, portés sur des étendards blancs, il y avait les noms des 203 membres du réseau Cohors. Au premier étage s'alignaient de grand portraits des héros de la résistance selon Gatti, dont beaucoup figurent dans ses œuvres. Au rez-de-chaussée étaient les ex-voto des habitants de Sarcelles à la Résistance - ce qui est pour eux une résistance à l'injustice, au racisme ou à d'autres fléaux.

Les Dossiers de presse etc. peuvent être consultés au bureau de La Parole Errante, 3 rue François Debergue, 93100 Montreuil-sous-Bois. Voir aussi le Fonds Gatti dans la bibliothèque de l'Université de Paris VIII.

B.U.I.

FRANCUSKI DRAMATURG ARMAND GATTI WOBEC OBOZÓW KONCENTRACYJNYCH I OBOZOWEGO ŚWIATA

(Streszczenie)

Artykuł jest prezentacją tej części poszukiwań twórczych Armanda Gatti, które były inspirowane jego młodzieńczymi doświadczeniami więźnia dwóch obozów koncentracyjnych w Niemczech oraz powojenną pracą dziennikarską. W pierwszym cyklu złożonym z czterech utworów znalazły się trzy sztuki teatralne i jeden scenariusz filmowy, *L'Enclos* (1956, *Zamknięcie*), na podstawie którego cztery lata później powstał film, nagrodzony na festiwalu w Cannes. Główną ideę tego cyklu stanowi niemożność wewnętrznego oswobodzenia się od przeżyć obozowych obserwowana u tych, którzy przetrwali. W kolejnych sztukach Gatti – zawodowy dziennikarz – śledzi obecność mechanizmów nazistowskiego obozu we współczesnych wydarzeniach politycznych różnych krajów: od Gwatemali przez Irlandię po Chiny. Obozy czasów wojny pojawiają się w jego tekstach w dwójakiej postaci: jako ich fikcyjna summa, obecny już we wcześniejszych utworach Tatenberg, i jako niefikcyjny Oświęcim. Autorka zwraca uwagę na różnorodne i ewoluujące sposoby artystycznego wyrażania idei w dziele Gattiego. Tak na przykład, przekonany o niemożliwości bezpośredniego odwzorowania doświadczeń obozowego świata, dramaturg każe bohaterom spektaklu *Le Passage des oiseaux dans le ciel* (1987, *Przełot ptaków po niebie*), granego w Montréal, zniszczyć w symbolicznym geście umieszczone na scenie ekrany filmowe. W rozmaitym też stopniu włączane są do sztuk rysy autobiograficzne: w wystawionej w 1987 r. w Wiedniu sztuce *Le Sept possibilités du Train 713 en partance d'AUSCHWITZ* (*Siedem możliwości Pociągu 713 odjeżdżającego z Oświęcimia*) rysem takim jest jedynie opatrzenie Pociągu (podróżującego bez celu po ewakuacji obozu) własnym numerem obozowym z czasu pobytu w Neunengamme i Hamburgu. Artykuł akcentuje znaczenie sztuk Gattiego jako formy protestu przeciwko głosom kwestionującym fakty niemieckiego ludobójstwa oraz zaprzeczającym prawdziwości dokumentów pisanych przez osoby, które przeżyły Oświęcim. Historia opowiedziana w książce jednego z takich autorów posłużyła za kanwę dramatu *Le Chant d'amour des Alphabets d'Auschwitz* (1987, *Pieśń miłosna Alfabetów z Oświęcimia*). Przedstawienie artystycznych losów tej sztuki zajmuje drugą część artykułu. Początkowo jej tekst był czytany przez Gattiego na spotkaniu ze słuchaczami. W 1993 r. syn dramaturga zrealizował na podstawie *Pieśni* „maraton teatralny”, dziesięciogodzinną prezentację w siedmiu różnych miastach jednego departamentu. Sztuka była też grana w Paryżu, następnie Gatti opracował jej nową wersję (pod zmienionym tytułem *Adam quoi?*) dla wystawienia w Marsylii, kiedy to zamiast aktorów zawodowych zaangażował różne grupy mieszkańców, najczęściej ze społecznego marginesu: dokerów, imigrantów, bezrobotnych. Przełamujący konwencje teatralne spektakl trwał dwa dni, odbywał się w sześciu różnych miejscach miasta, do których widzowie przewożeni byli specjalnym autobusem. W zamyśle twórcy *Pieśń* stanowiła wypowiedź nie tyle o Oświęcimiu, co o możliwościach mówienia na jego temat; dlatego zamiast konkretnych postaci występują w niej abstrakcyjne „Alfabety”, miejsce intrygi dramatycznej zajmuje forma dyskusji, akty i sceny zastąpione są przez rozdziały. Rozdział ostatni na przykład, prezentowany w Théâtre Tausky, podejmuje temat roli muzyki w obozach i możliwości sztuki po Oświęcimiu. Sceptyczne w tej mierze stanowisko Theodora Adorno otrzymuje wymowną replikę w postaci nowej

partytury, granej w marsylskim teatrze pod batutą jej kompozytora, Jean-Pierre Olive'a. W swych wypowiedziach dla prasy Gatti polemizuje z przypisywaniem etykiety „teatru politycznego” całości jego dorobku. Twierdzi, że prawdziwy teatr narodził się w obozie koncentracyjnym – „jako siła ocalająca człowieczeństwo”.

THE FRENCH PLAYWRIGHT, ARMAND GATTI, IN THE FACE OF THE CONCENTRATION CAMP AND THE CONCENTRATION CAMP UNIVERSE

(Summary)

Captured in the French maquis in 1943 at the age of seventeen and deported to a German concentration camp to work in diving-bell on the sea floor under a brutal kapo, Gatti decided that the risk of being killed in an escape attempt was preferable to certain death in the diving-bell. He succeeded in escaping *from* the camp but was never able, as he frequently says even today, to "*get out* of the camp": "his dead", as he calls them, are with him all the time. A long series of plays from the early 1950s up to the present day testify to his permanent mental "imprisonment", and each play is centered on a different aspect of the experience and his reaction to it.

According to Gatti, nazism which created the camps was not an "historical accident", but a single aspect of the system of oppression which exists the world over whatever the place or time. He frequently refers to the "numerous parallel societies which are hardly distinguishable from the concentration camps". The first of these in his experience was the shantytown of Tonkin to the north of Monaco where he was born and spent, with his parents, the early years of his life. His subsequent transition from Tonkin to a German concentration camp was "not a very radical change" for him. It set him face to face from the outset with the "concentration camp universe" of which he writes with acumen when his subject is not directly a camp, the last about which he has written so far by name is AUSCHWITZ.