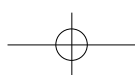
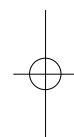
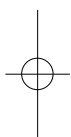
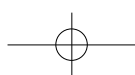
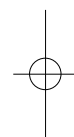
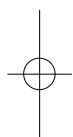


Éditions-Diffusion Charles Léopold Mayer
38, rue Saint Sabin
75011 Paris
tel/fax : 01 48 06 48 86
diffusion@eclm.fr
www.eclm.fr

Les versions électroniques et imprimées des documents sont librement diffusables,
à condition de ne pas altérer le contenu et la mise en forme.
Il n'y a pas de droit d'usage commercial sans autorisation expresse des ECLM.



Dauchez l'Africain
maître et comédien



Pierre Chambert

Dauchez l'Africain maître et comédien

Une vie pour un théâtre utile

Éditions Jamana
Avenue Cheik Zahed, porte 2694
Hamdalaye, BP 2043 Bamako (Mali)

Éditions Charles Léopold Mayer
38, rue Saint-Sabin 75011 Paris (France)

Les Éditions Charles Léopold Mayer, fondées en 1995, ont pour objectif d'aider à l'échange et à la diffusion des idées et des expériences de la Fondation Charles Léopold Mayer pour le progrès de l'Homme (FPH) et de ses partenaires. On trouvera en fin d'ouvrage un descriptif sommaire de cette Fondation, ainsi que les conditions d'acquisition de quelques centaines d'ouvrages et de dossiers édités et coproduits.



Par la mise en place progressive d'un réseau international d'éditeurs indépendants des grands groupes, qui se rencontrent régulièrement et travaillent ensemble à des projets éditoriaux, **l'Alliance des éditeurs indépendants** (www.alliance-editeurs.org) participe à la circulation des idées et à la construction d'une société civile internationale.

L'auteur

Poète, écrivain, **Pierre Chambert** a été proche collaborateur d'Évelyne Pisier à la Direction du livre et de la lecture dans les années 1990. Il exerce le métier d'inspecteur-conseiller pour le théâtre et les spectacles au ministère de la Culture et de la Communication. Il est actuellement en fonction en Guyane, à proximité de l'Amazonie, de ses légendes et de ses conteurs.

© Éditions Jamana, 2006

Jamana * ISBN : 2-915032-114-2

© Éditions-Diffusion Charles Léopold Mayer, 2006

Dépôt légal, 2^e trimestre 2006

Essai n° DD 152 * ISBN : 2-84377-120-X

Graphisme et mise en page : Madeleine Racimor

Maquette de couverture : Vincent Collin

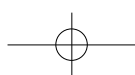
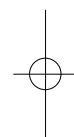
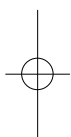
Du même auteur

Été et poésie, Librairie le Pont de l'Épée, La Coïncidence, 1983

Les Cochons au balcon, Librairie le Pont de l'Épée, 1984

Je t' imagine diamantée, Les cahiers du Pont sous l'eau, Guy Chambelland, 1993

Théâtre en campagnes, Cheyne éditeur, 1996

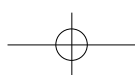
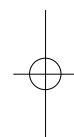
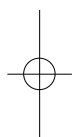


En guise de préface Naamu*

Par Philippe Dauchez

En lisant ce texte qui me concernait, j'ai été fasciné par son style: il me faisait penser aux épopées que racontent les griots du Mali. Ils arrivent à remonter aux sources de la vie et, comme à Kangaba par exemple, à redonner à la « case sacrée » ce qui lui a permis d'être et d'avoir été.

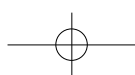
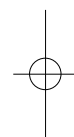
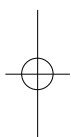
* Ces deux syllabes de bambara sont très musicales, elles ponctuent comme un écho tout ce que le griot qui est poète et musicien chante pour mettre en valeur toutes les familles qu'il veut honorer: Naamu, « j'entends bien »... assure celui qui écoute attentivement.



Préambule

Voici l'histoire de Philippe Dauchez, avec son entourage, l'histoire de sa passion de la vie, du théâtre et des gens. Voici des annales, des réflexions et des entretiens qui font se croiser l'intimité et l'universel, l'histoire et la vie quotidienne, le théâtre savant et l'art populaire, l'Afrique et l'Europe...

Toute ressemblance avec des personnes, des pays, des paysages et des récits ayant existé doit être considérée comme tout à fait opportune. Les récits et dialogues, réécrits ou inventés de toute pièce, portent en eux le poids de la mémoire de tous les interlocuteurs. Ce livre espère ainsi approcher une vérité poétique et humaine plus forte que toute vérité dite objective.



1. Le bateau pour Alger

*Sosie, à quelle servitude
Tes jours sont-ils assujettis !
Notre sort est beaucoup plus rude
Chez les grands que chez les petits.*

Molière, *Amphitryon*, acte I, scène I

Accoudé au bastingage de la plage arrière, il regardait s'éloigner le port en laissant ses pensées vagabonder. Il arrivait à peine à se persuader qu'il vivait un moment important de son existence. Probablement. À vingt ans, il quittait pour la première fois la France. Avait-il seulement déjà vu s'éloigner un port, ou la côte, avec le scintillement du sillage ? Il se remémorait la vue dans l'autre sens : la mer qu'il regardait depuis la plage, à Cabourg, avec sa sœur et ses cousines, dans son enfance. Il ne se souvenait pas des détails, mais l'un de ces séjours à la plage était devenu pour lui une image de la guerre. Ce n'était d'ailleurs peut-être pas Cabourg, plutôt Houlgate, avec toutes les cousines. Avec « ma tribu » comme il lui arrivait de dire.

C'est curieux comme les choses évoluent, changent. Tout d'un coup, il se trouvait maintenant sur un paquebot méditerranéen, dans un milieu masculin. La plupart des jeunes hommes qui l'entouraient avaient tout juste vingt ans. Alors qu'il avait

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

au contraire vécu ses premières années entouré de femmes : sa mère, sa grand-mère, qu'il appelait « bonne maman », sa sœur Christiane, et les cousines, les filles Brunet, les filles Foulon, rien que des filles.

Son enfance avait été joueuse, comme une jeunesse choyée de bonne famille, juste troublée par le fait qu'il n'avait plus de père, mort d'un accident de voiture, en 1930. Il avait alors à peine deux ans. Il en avait entendu vaguement parler. Il n'en était même pas sûr. Seule maman avait dû souffrir.

Et donc à Houlgate, en pleine enfance, on avait entendu l'énorme bruit des bombardements sur la ville du Havre, et maman avait dit : « Ce sont les Allemands qui jettent des bombes sur la ville et le port. Vite, prenez vos mouchoirs, faites pipi dans vos mouchoirs, et mettez les sur le nez. » Pour maman c'était cela qui devait servir de masque à gaz. L'enfant qu'il était constatait que l'invasion allemande pouvait détruire leurs vies. Il se souvenait aussi du chauffeur de la famille, qui s'appelait Léon. C'est lui qui conduisait la voiture, et qui pleurait. L'enfant avait vu pleurer le chauffeur de la famille. Pourtant c'était un Homme. Avec un grand H. Le chauffeur pleurait parce qu'il parlait à la guerre.

Peut-être que ses deux histoires de guerre n'avaient pas été simultanées. Dix ans plus tard, le fait de prendre le bateau, de partir loin et longtemps, écrasait déjà le passé, le condensait dans quelques anecdotes tressées. Son histoire de la guerre, c'était ça, deux souvenirs de ses dix ans. À partir de ce moment là, il se remémorait les premiers casques, et les Allemands étaient devenus des maudits qui brisaient une enfance, faisant même couler les larmes des hommes.

Et lui, Philippe, à vingt ans, ce jour de 1949, était à Marseille, sur convocation de la gendarmerie. Il y avait quelques heures à peine qu'il s'était fait enregistrer par le gradé de service. Il partait pour effectuer les onze mois du service militaire obligatoire.

Le soir approchait. La ville, plutôt blanche dans la perception d'un garçon venu du nord de la France, s'éloignait en perdant de

LE BATEAU POUR ALGER

sa lueur. Il n'était pas seul dans son cas sur le paquebot. À regarder. Cinquante au moins comme lui. Tous avaient reçu leur feuille de route. Peut-être que tous avaient choisi délibérément de faire leur armée en Algérie. On disait ainsi, « faire l'armée ». Certains étaient partis probablement sur un coup de tête. Il était quant à lui content de son choix. Quitter volontairement une vie pour une autre.

Chaque pensée poussait la précédente. En réalité, ce n'était pas tout à fait la première fois qu'il quittait sa famille. Vers l'âge de seize ans, à Chartres, en 1946, il était tombé malade. Après un diagnostic de primo-infection, maman l'avait confié pendant trois ans à une maison de santé de Saint-Gervais-les-Bains. En montagne. Mais comme la famille passait souvent ses vacances à Chamonix ou dans les environs, comme il gardait l'image de maman partie en escalade en jupe – l'époque le voulait –, sur le massif du Mont-Blanc, au sommet de l'aiguille de l'M, par le refuge du plan de l'Aiguille, il ne s'était pas trop senti dépaycé. Et puis c'était assez merveilleux d'être avec les copains à l'adolescence. En chambres à plusieurs lits pour parler inlassablement le soir. Certains noms lui revenaient.

« Dominique Delouche, celui qui m'a fait virer ma cuti ; tiens c'est drôle d'utiliser cette expression ; alors que j'étais soigné à Saint-Gervais pour tuberculose. Dominique Delouche et moi, on avait le même âge ; lui plus jeune peut-être. Il me parlait tout le temps du théâtre, de l'incarnation des personnages. Il m'amenait à jouer des scènes, des sketches. Je crois même qu'on a voulu tous deux fuguer de l'établissement. On a failli être mis à la porte. C'était curieux comme atmosphère dans ce centre à la montagne ; il y avait une ambiance qui faisait qu'on était toujours en train de faire les clowns. Pendant les repas, il y en avait toujours un qui se levait, qui commençait à faire un one-man-show. »

À côté de Philippe sur le pont du navire, plusieurs autres jeunes voyageurs s'étaient assis sur leurs sacs, sortaient des cartes ; ils jouaient en les claquant sur le métal du pont. Ils

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

riaient beaucoup. Criaient plus fort que la brise et le ronron des machines. Ils s'étaient salués mutuellement. C'était sympa. Mais Philippe n'avait pas envie pour l'instant de se joindre à eux. Il regardait sans le voir le déroulement du jeu. Il avait un temps observé les trouées dans la pénombre des premières lumières de Marseille. Elles se transformaient peu à peu en un vibrant fil blanc étincelant qui s'effaçait progressivement à l'horizon, avec la distance, au-dessus du noir avide de la mer.

À Saint-Gervais, il y avait aussi un gars assez remarquable, éblouissant. C'était déjà un acteur, on dirait même un improvisateur extraordinaire. Il fascinait Philippe, car il avait une espèce de puissance intérieure qui faisait surface dès qu'il jouait. Philippe ne savait évidemment pas qu'il retrouverait plus tard cet acteur à Sarlat, devenu un comédien exceptionnel, avant de quitter le métier pour se faire moine. Il s'appelait Jacques Amirian. Philippe revoyait avec netteté son visage et son énergie.

Décidément le fait de jouer la comédie le suivait de place en place dans sa jeunesse. En revenant de Chamonix, ou de Saint-Gervais, il ne savait plus, son oncle André, enfin le monsieur qu'on appelait dans la famille « l'oncle », lui avait dit : « Écoute, Philippe, si le théâtre t'intéresse, j'ai un très bon ami, qui s'appelle Georges Chamarat. Tu vas voir. Il va te faire passer les examens. »

Philippe se souvenait de la loge à la Comédie Française. Impressionné d'arriver dans un endroit où des acteurs vivaient de façon normale. Il croyait alors impossible que ce soit des gens normaux. Il avait été introduit dans la loge. Georges Chamarat lui avait dit :

« Il va falloir travailler des textes. Je te ferai entrer dans le cours de Maurice Escande. »

Il eut ainsi des cours tantôt privés, tantôt en groupe.

Il se rappelait parfaitement Maurice Escande. Il avait travaillé avec lui le rôle de Sosie d'*Amphitryon* : un valet de Molière, petit malin et malicieux, mais pas téméraire pour deux sous, un

LE BATEAU POUR ALGER

comique doutant de son identité. Qui revenait du port, sûrement en Méditerranée. Pourquoi pas Marseille ? Maurice Escande était aussi le grand acteur et professeur par qui Philippe avait pu entrer comme figurant à la Comédie Française. Il avait alors eu l'impression de pénétrer par la grande porte dans ce monde un peu magique. Tout lui souriait. Et pourtant ! Il gardait la sensation vague d'un monde trop académique pour lui. Et là sur le paquebot, à la nuit, il se réprimandait : « Qu'est-ce que je suis allé faire à la Comédie Française ? C'est pas du tout ce qu'il me faut ! Trop dans les normes ! Je cherche le vrai public pour un acteur, pour les acteurs. »

Une question : il ne se souvenait plus qui le lui avait dit... Était-ce Georges Chamarat ou Béatrix Dussane, son troisième grand professeur, femme particulièrement impressionnante dans son port de tête ? Qui donc lui avait dit ? Non, c'était sûrement encore une fois Maurice Escande qui lui avait prédit qu'il serait un nouveau M..., impossible de retrouver le nom, un comédien pourtant assez célèbre à l'époque, un peu maigrichon, un comique bondissant, le visage mobile, en mimiques, quelque chose comme cela. C'était histoire de donner une étiquette, un style, un « emploi » comme on disait dans le métier. Le mettre ainsi dans le rang des comédiens. Alors, quand il avait commencé à jouer, formatage ou nature profonde, chacun constatait qu'il amusait les gens. Il faisait rire, parce qu'il était dans son personnage. C'était très clownesque. Il trouvait des espèces de gags bien physiques.

En réalité, ces professeurs, parmi les meilleurs, voulaient qu'il réussisse à entrer au Conservatoire. Cela n'aboutit pourtant pas. Philippe s'était contenté de se présenter une fois au concours de la rue Blanche, sans succès. Sans conviction absolue aussi. En définitive, il n'était vraisemblablement pas mûr pour apprécier ce qu'il recevait. L'impression de ne pas arriver à se solidifier. Il côtoyait de grands professionnels, mais du même coup, comment dire... Il avait l'impression que ces artistes et professeurs étaient

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

démarqués de leur propre existence. C'était un monde à la fois magique et artificiel. Ce n'était probablement pas son désir.

Peut-être aurait-il aimé diriger ? Dans sa famille, il était le premier petit-fils de sa grand-mère, bonne-maman, au milieu des filles. Il disait ainsi, car il avait vécu toute son enfance à Chartres, dans la propriété de bonne-maman, qui les avait accueillis, maman enceinte de quelques semaines, et lui garçon de seize mois, à la mort de son père. Sa sœur naquit là, rue Chanzy. Au milieu de sa tribu de cousines, il se sentait le commandant. Il organisait certains jeux, les pièces de théâtre dans le garage au bout du petit chemin qui longeait le jardin. Chacun choisissait, inventait des noms de villes, des capitales, pour en être prince ou roi. Sa ville à lui était Philippeville. Tiens, justement, ce port d'Algérie, aujourd'hui nommé Skikda, s'est appelé Philippeville longtemps, hasard amusant. Ils construisaient les pièces, attribuaient les textes à Jean Anouilh, jouaient en tragi-comédies ou en farces, monologues ou dialogues, et « Caracalla traversait le forum, les yeux à demi cachés sous son péplum ».

La traversée pour atteindre Alger dura trente-six heures. Il trouvait le temps bien long. Il avait pourtant laissé errer sa rêverie longuement à travers son enfance, au-dessus des flots, tandis qu'il passait d'un pont à l'autre, d'un groupe de voyageurs à un autre, sans véritable désir de s'intégrer. Il avait pourtant parlé avec plusieurs de ses camarades de voyage. D'où ils venaient, leurs joies du changement, les appréhensions. Mais pas plus que cela. Plus les autres paraissaient exubérants, dans l'excitation du voyage, plus il restait sur la réserve. À les entendre, il comprenait que la plupart d'entre eux ne connaissaient pas l'Algérie. Pas plus que lui d'ailleurs. Il aurait aimé poser des questions aux autres passagers, mais il les voyait trop occupés, ou en famille, pour ceux qui probablement étaient algériens, arabes ou pas. Beaucoup s'étaient installés pour dormir.

Il aurait voulu en savoir plus sur Alger, mais surtout sur Mascara, dénommée aujourd'hui Mouaskar. Pendant ses avant-dernières vacances à Chamonix, il avait rencontré une jeune

LE BATEAU POUR ALGER

étudiante en médecine. D'une famille juive d'Algérie, Andrée N. était née justement à Mascara et étudiait à Alger. Il pensait très souvent à elle. L'éloignement n'avait rien atténué, au contraire. C'est ainsi que les sentiments grandissent dans l'imaginaire par la seule mémoire de leur naissance. Il se sentait vraiment très amoureux d'elle, après seulement quelques jours de rencontres en montagne. Il en arrivait à considérer Mascara comme un endroit de rêve, son eldorado sentimental de jeune homme. Parfois il se cachait qu'il avait choisi l'Algérie pour la retrouver. En tout cas il ne l'avait dit à personne. Il se demandait s'il faudrait longtemps avant la première permission pour aller la voir. La verrait-il à Alger ou à Mascara ? Comment seraient-ils ensemble, elle préparant sa médecine, lui sans avenir professionnel ? Dans l'incertitude ? Le théâtre demeurait instable dans ses pensées.

Il avait d'ailleurs rêvé longtemps de devenir médecin. Une obligation familiale en quelque sorte. Père et grand-père avaient pratiqué ce noble métier. Il savait cette perspective désormais inaccessible. Il se persuadait parfois que son séjour de trois ans en montagne, interrompant ses études, avait sectionné ce fil de la tradition familiale. Il essayait de s'en convaincre, mais au fond, il croyait plutôt n'avoir jamais été suffisamment doué intellectuellement. Il avait toujours eu des complexes par rapport à ses cousines, les filles Brunet. Il les estimait plus intelligentes que lui. Son attirance pour Andrée N. était aussi certainement liée à ces études qu'il ne ferait jamais.

Cela le ramenait encore une fois à sa famille. Rien de bien original au fond, ni dans ses origines, ni dans son enfance. Bonne-maman était tourangelle, maman était née à Chartres, donc beauceronne. Son père était versaillais, dans tous les sens du terme. Il s'affichait même camelot du roi, profondément royaliste. Avec son père, il avait commencé sa vie rue de Mézières, dans le VI^e arrondissement, quartier truffé de commerces religieux. Au numéro trois, troisième étage, on pouvait voir sur le côté, en se penchant à la fenêtre, l'église Saint-Sulpice, ses tours

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

dissemblables, sa présence un peu lourde. Il avait donc vécu dans un milieu bourgeois, religieux, tout ça.

Philippe partait au-delà de la mer, voulait quitter ce milieu familial, ôter le chapeau qui le coiffait. Pas vraiment des convictions, ou une opposition affichée, non, simplement le désir secret de s'émanciper.

Tout avait toujours été organisé pour lui. C'était bien d'être choyé, bien élevé, accompagné, mais quand même... Oh bien sûr maman demandait parfois leur avis, à sa sœur Christiane et à lui. Tiens, la dernière fois dont il se souvenait, en 1946. Maman avait demandé s'ils étaient d'accord pour qu'elle se remarie. Elle ne voulait pas continuer à vivre seule, voyant les enfants grandir. Le beau-père, Roger, était un homme gentil, aimable, patient, commerçant en tissus de son état. Philippe aurait voulu pouvoir nourrir une immense admiration pour lui. Mais il lui était difficile de supporter qu'on ait pu remplacer son père. Et jusqu'au départ pour Alger, Philippe ne l'entendit jamais dire quelque chose d'important pour lui. En définitive, il constatait qu'il avait toujours eu beaucoup de mal à supporter son beau-père. Dans le même temps, il se trouvait méchant et faisait taire dans sa tête ces constats.

Dès le remariage, la famille s'était installée rue Mademoiselle à Versailles. Aimant cette ville, il avait pu alors se sentir lui aussi versaillais, pendant cette tranche de vie de quelques années seulement. Il ne se souvenait pas toutefois avoir épousé les convictions familiales royalistes. Quoique. Mais maintenant, après les rencontres adolescentes des Alpes, les envies et rêves de théâtre, avec son choix de partir de l'autre côté de la Méditerranée, il voyait un peu plus clair dans ses origines. Son éducation avait été particulièrement ancrée dans le religieux, l'institution Notre-Dame à Chartres, le collège Saint-Jean-de-Béthune-des-Eudistes de Versailles. L'organiste de la cathédrale de Chartres faisait partie des proches de la famille et avait été son professeur de piano.

LE BATEAU POUR ALGER

La parenthèse du sanatorium de Saint-Gervais, interrompant ses études, avait sans doute indirectement remis en cause le déroulement traditionnel de cette existence bien intégrée dans le monde catholique pratiquant. Et maintenant, quelques années plus tard, il voyait mieux d'où venait cette envie d'émigrer, pour échapper au cadre.

Un épisode très ancien lui revenait en mémoire : la mort de son grand-père, dans la grande maison de Chartres, au bout du jardin et de l'immense pelouse ronde et verte. Il s'était agenouillé dans la chambre de grand-père, dans un imposant silence, sur le prie-dieu trop haut pour lui. Mais il n'avait pas pu le voir mort. Cet après-midi là, la grande grille du jardin était harnachée de tissus noirs, on aurait dit un arc de triomphe.

L'autre souvenir lointain de grand-père, ou récit a posteriori : il faisait jouer le petit Philippe sur ses épaules avec un perroquet. Cette mort n'était pas vraiment triste. Il constatait aujourd'hui, plus de quinze ans après, qu'elle avait représenté la fin de toute présence paternelle. Il avait vécu depuis sans autorité masculine, ni père ni grand-père.

La nuit sur le paquebot était finalement passée vite. Il avait pu s'étendre sur une banquette pour dormir. C'était une période plutôt calme dans les allers et retours entre Paris et Alger. Le navire n'était pas surpeuplé. Pour quelqu'un qui n'a jamais effectué de traversée, le réveil du matin comporte ses particularités. Même si l'on n'est pas sujet au mal de mer, ce qui était le cas de Philippe, c'est au réveil qu'on sent le plus le mouvement de la mer. Le plancher bouge, même sans tempête, on est un peu barbouillé, autant par le mouvement que par une nuit trop courte, entrecoupée de demi-réveils.

Le reste de la journée, Philippe passa les quelques heures avant le débarquement à échanger avec d'autres voyageurs, à s'intéresser aux espaces du navire, se déplaçant d'un niveau à l'autre. Ceux des passagers en partance comme lui pour le service militaire étaient nombreux. La nuit étant passée, la terre de la métropole devenue invisible et oubliée, ils se rendaient

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

compte peu à peu qu'ils « en prenaient » désormais pour onze mois, selon l'expression en cours chez les appelés du contingent.

Lorsque la côte d'Afrique apparut, une bande sombre d'abord au loin, avec une espèce de brume, peut-être de chaleur, la ville blanche ensuite, ses étages vers les collines, ses terrasses en guise de toits, le port et ses installations, le dépaysement fut réel et immédiat. Philippe sut pleinement alors, avant même de poser le pied sur le sol, qu'il avait quitté une vie pour entrer dans une période adulte, autonome, qu'il rendrait active, pleine. Il ferait tout pour. Il respirait l'air marin, était heureux. Un jeune homme dans l'allégresse de sa quête, pour utiliser une fois encore des termes à connotation religieuse.

* *

*

Printemps 2003. J'entre en scène en tant qu'auteur, ou plutôt co-auteur. Cette histoire de vie, commencée sur le bateau pour Alger avec les flash-backs vers l'enfance, s'écrit à deux : Philippe qui raconte, retrouve ses souvenirs, reconstitue, et l'auteur qui compose, écrit, organise sur la page. Le « je » pour l'instant.

En avril 2003, dans l'appartement de la maman de Philippe, j'ai effectué l'enregistrement d'une conversation à trois : Philippe, sa mère et moi. Je transcris ici cette conversation : un angle de vue un peu différent sur les premières années de Philippe, avec des touches d'humour et de poésie. Puisque nous sommes dans le récit d'une vie où le théâtre va compter pendant soixante ans, la forme du dialogue s'impose.

Le fils: Écoutez, maman, voulez-vous répondre à des questions... (*me montrant*) Il rassemble des éléments pour raconter mon travail, mon parcours, mon métier...

La mère: Ah, ben alors, y'a à faire (*léger sourire*).

Le fils: Sur notre vie... Quand j'étais petit...

LE BATEAU POUR ALGER

La mère: Moi j'ai 98 ans. J'ai pas beaucoup de facilité pour parler. Philippe aime bien discuter. Avec moi, il ne peut pas avoir de conversations intéressantes, parce que... Je n'ai pas l'âge de me mettre au courant des choses modernes... Je ne vous conseille pas d'aller jusqu'à 98 ans. Jusqu'à 90, encore. Enfin, faut prendre la vie comme elle est. J'ai la chance d'avoir des petites-filles, les filles de Philippe, qui sont très mignonnes avec moi.

L'auteur: Savez-vous pourquoi Philippe a voulu faire du théâtre?

La mère (*très affirmative*): Ça, je ne sais pas... Pour faire du théâtre, il faut en avoir vraiment envie. C'est pas très agréable de se forcer à dire des choses qu'on ne tient pas à dire, ou qu'on ne ressent pas. Parce que le théâtre, c'est un peu ça, quand même!

Le fils: Le théâtre pour moi est un moyen de mieux comprendre les autres. Toutes les façons théâtrales. Avec le rire par exemple. Ça aide. Petit à petit on peut percevoir l'autre... Vous aviez quel âge quand papa est mort? Vingt-six ans?

La mère: Ah, oui, j'étais jeune encore. Ta petite sœur est née quatre mois après l'accident. Ce sont de sales moments. Enfin, j'étais bien entourée, ça m'a aidée. Je ne sais pas si j'aurais tenu le coup, un accident brutal, comme ça. Après, des tas de gens venaient me parler de leurs difficultés. Je n'étais pas la seule à avoir des ennuis. Oui, ça m'a aidée.

Le fils: La première fois que j'ai vu papa, c'est il y a quelques mois, sur la cassette du mariage de tante Edith. Vous m'avez dit brusquement: «Tiens, voilà ton père!». Je l'avais déjà vu en photo, mais ça ne bouge pas. Sur la vidéo, reprise d'un vieux film familial de 1930, je l'ai vu bouger comme un jeune homme, en train de participer à la fête d'un mariage. Il avait vingt neuf ans! Pour moi qui en ai soixante-quinze, cela ne m'a pas paru très sérieux, d'avoir un père aussi jeune. Voyez, maintenant, il aurait cent ans... Et moi je serais son fils.

L'auteur: On va faire un livre. Avec l'histoire de votre fils.

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

La mère: Oui, c'est bien. Il a réalisé beaucoup de choses. C'est pourquoi on peut trouver des sujets intéressants à raconter, du moins qui intéressent les gens. Philippe a tellement à dire avec la vie qu'il mène. Parce qu'il a une vie bien remplie. Bien ou mal je n'en sais rien... (*un temps, légèrement interrogateur*). Veux-tu des petits gâteaux secs ? Et vous ?

L'auteur: Il n'y avait pas de comédiens dans la famille ? Pas de parents ou grands-parents passionnés par le théâtre ?

Le fils: Mais maman était surtout une très grande violoncelliste. Vous avez joué énormément, fait partie d'orchestres, et ma sœur Christiane a eu maître Bazelaire comme professeur au Conservatoire.

La mère: Oui. Il s'était pris d'amitié pour la famille. J'ai fait des concerts. Pas comme soliste. Mais avec d'autres.

Le fils: Mais si. Vous donniez des concerts pour les mariages.

La mère: Oui, des concerts privés, peut-être.

Le fils: Je me rappelle des séances musicales qu'on faisait à Chartres. Des répétitions, autour du piano de bonne-maman. À quatre ou cinq musiciens, on faisait de la musique de chambre. Pendant quatorze ou quinze ans, j'ai fait du piano de façon passionnée. J'ai tout laissé tomber en partant en Afrique.

La mère: Monsieur Marais, l'organiste de la cathédrale, a été un de tes professeurs... On ne peut pas tout faire, hein... Enfin, dans la famille, tout le monde est resté très musicien. Ma fille Christiane l'est aussi. Elle a connu son mari au Conservatoire à Paris.

Le fils: Ma sœur est professeur de violoncelle au Québec. Une de ses filles travaille aussi le violoncelle... En Algérie, j'ai abandonné le piano. Impossible à trimballer. Je n'ai jamais pu retrouver le nombre d'heures suffisant. Auparavant, c'était quatre ou cinq heures par jour. J'ai pourtant essayé au Mali. Mais les pianos supportent trop mal la chaleur.

La mère: J'aimais bien le piano. Au début, j'ai commencé par le piano. Je ne sais pas pourquoi j'ai choisi le violoncelle.

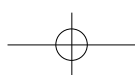
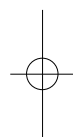
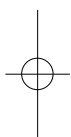
LE BATEAU POUR ALGER

Le fils: Mon oncle Gaston était directeur du théâtre de Chartres. Bonne-maman invitait à dîner les artistes après tous les concerts. Ils faisaient pour nous un concert privé après le repas. Cela a dû me donner envie. J'ai eu des professeurs extraordinaires. J'écoute beaucoup de musique. J'en ai besoin à Bamako. J'aime comme vous, maman, la musique qui, comme vous dites, chante. Un peu romantique.

La mère: Parce que moi, je n'aime pas trop la musique qu'on fait en ce moment. J'aime Haendel, Saint-Saëns. Ça dépend peut-être des profs qu'on a eus. Le jazz ça va, mais la musique moderne, je ne la comprends pas.

Le fils: Je me rappelle: j'ai mis un certain temps à m'habituer à Ravel, à Debussy. J'aime toujours les écouter, même s'ils ne sont pas très contemporains.

La mère: Je suis un peu trop âgée. J'ai dix-huit arrière-petits-enfants, bientôt dix-neuf. J'en profite quand même. Heureusement, il y a le téléphone. Sans cela la vie est longue, surtout à mon âge. Les filles de Philippe sont charmantes avec moi. Je ne pourrais pas m'en passer. Elles ont leur jour de venue ici... Je ne vous conseille pas d'aller jusqu'à quatre-vingt-dix-huit ans. Jusqu'à quatre vingt dix, encore. Enfin, faut prendre la vie comme elle est.



2. Alger Tlemcen

Amalric :

J'aime ce grand jour immobile. Je suis bien à mon aise. J'admire cette grandeur sans ombre.

J'existe, je vis... je suis satisfait.

Ysé :

Il est satisfait ! Et vous aussi, monsieur Mesa ?... Moi, moi, je ne suis pas satisfaite !...

Mesa :

Voici l'âge où il est inquiétant d'être libre...

Amalric :

Nous voilà engagés ensemble dans la partie comme quatre aiguilles, et qui sait la laine

Que le destin nous réserve à tricoter ensemble tous les quatre ?...

Paul Claudel, *Partage de midi*, Acte premier

À l'arrivée à Alger, le débarquement à peine terminé, tandis que la foule anonyme s'écoulait au-delà du port, avec les multiples éclats des voix, des moteurs et des klaxons, les appelés du contingent furent dirigés vers une sortie séparée. Des camions militaires les attendaient. Le bruit caractéristique de ces gros

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

moteurs de l'armée les accompagna dans un trajet qui sembla trop rapide. En vérité, ils ne virent presque rien de la ville, sauf des foules entr'aperçues dans les ralentissements, aux carrefours. Ces populations leur paraissaient tellement étrangères, baignant dans une atmosphère et une lumière très différentes de celles de la métropole.

Quelques kilomètres plus loin, les véhicules s'arrêtèrent. Les nouveaux soldats étaient arrivés à Maison-Carrée, ville faubourg d'Alger, au bord de la Mitidja. Ils commençaient leur service dans les cinquièmes chasseurs d'Afrique. Ils allaient vivre dans une sorte de campement. On était en 1949.

Pour ces jeunes de vingt ans, que peut-il bien se passer au cours de onze mois de service militaire, dans l'Algérie du tout début des années cinquante ? La colonie française, la majorité du territoire je veux dire, demeurait encore tout à fait calme. Avec ses départements et son gouverneur général, l'Algérie restait dépendante de Paris. On gardait le souvenir des émeutes de mai 1945 à Sétif, et de la répression sanglante qui suivit. On ne voyait toutefois pas encore l'importance des divers mouvements nationalistes.

Les militaires étaient donc relativement tranquilles. En dehors du quotidien d'un appelé, les chambrées, les repas, les tenues de parade et de combat, les échanges entre bidasses, les blagues ou les virées, et puis l'entraînement, les exercices, jusqu'aux grandes manœuvres, la vie était rythmée par les permissions du dimanche.

L'un des premiers rendez-vous de Philippe fut avec Andrée N., l'étudiante en médecine dont il était tombé amoureux à Chamonix. Déception. Elle ne marqua aucun intérêt pour lui. « Elle était plongée dans ses études », dira Philippe. Il lui fallut se consoler : son attirance vers elle était née parce qu'elle faisait médecine, son propre rêve désormais abandonné. Le cours des choses, la vie militaire, le reste, se chargèrent de gommer le premier amour.

ALGER TLEMCEM

Soldat Dauchez: pilote, en partie par choix, en partie par hasard, du char baptisé *Bretagne*, dans un équipage composé de quatre personnes. Maréchal des logis: Tonneau; chef de char: Lacroix; radio: Ferrer; pilote: Dauchez. Ce dernier a bien voulu me donner à consulter un cahier quadrillé, illustré de photos, qui consigne ses impressions, à presque chaque heure de chaque jour, à l'occasion d'une grande manœuvre qui dura plus d'une semaine, en septembre. Un convoi de treize chars, d'abord embarqués dans un train pour Blida, puis sur leurs chenilles au-delà des gorges de la Chiffa, dans la région de Boghar, wilaya de Médéa, au contact du Tell et des Hauts Plateaux. La lecture de ces pages couvertes d'une écriture fine, le plus souvent appliquée, parfois hésitante dans les soubresauts du voyage, m'a permis de découvrir un beau jeune homme romantique dans son char du désert. Les notes sur le pays, le climat, les villages et les hommes, celles sur l'équipage et la promiscuité, sur les chefs et le pouvoir, sur le jeu de la guerre des adultes, sont précises, empreintes d'émerveillement comme d'humour, de crainte aussi. Où l'on découvre un jeune homme à la fois désireux de croquer la vie, et pensif sur la guerre et la mort (à vingt ans), quelqu'un qui choisit la proximité de ses semblables et qui recherche la solitude y compris dans la pesanteur de la vie collective. Une spiritualité apparaît face à l'immensité des abords du désert, à la rudesse des montagnes, de la chaleur et du froid alternés, à la violence des pluies succédant au soleil brûlant.

Je ne résiste pas au plaisir de citer quelques extraits.

Dans le wagon à la gare le soir, avant de partir pour Blida:

« Dans un coin, Morel a allumé une bougie qui surprend vingt corps "en long" ridiculement enchevêtrés. Je voudrais dormir mais la nuit est étouffante. Ce sera comme ça la guerre, aussi simple. Et je suis étonné de me retrouver moi-même. J'attendais je ne sais quel changement. Ce soir, comme chaque jour pour chacun de mes gestes, j'éprouve le besoin d'aimer, de profiter encore que je vis. J'ai toujours l'impression que mon geste est le dernier. Je voudrais tellement que le dernier soit beau. Les morts

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

sont heureux, puisque personne ne revient?... C'est un voyage aller. On ne prévoit jamais le retour! Ce serait pourtant drôle. C'est curieux comme je pense des choses idiotes la nuit. Quel prélassement aussi dans l'emploi des grands mots!»

À propos du chef:

«À tous ses ordres il donne l'allure de décisions énergiques. C'est amusant et pour l'instant nous entrons pleinement dans son jeu. Nous donnons sans doute l'impression d'un équipage dont nous sommes les membres et lui la tête. Mais cela risque de devenir agaçant lorsque je n'aurai plus envie de m'amuser.»

Et la sortie de Philippe sans permission à Blida:

«Ils dorment, je pars.

Je suis donc sorti à Blida avec ce sentiment délicieux d'une liberté chipée. Petite ville provinciale, maisons basses. On rencontre à chaque coin de rue des jardins ombragés, des vasques d'eau claire, des fontaines, des jeux d'eau qui jaillissent et mêlent leur fraîcheur au parfum chaud des plantes. J'aime l'harmonie des plantes d'Afrique. Des tiges épaisses qui s'élancent en courbes lentes. Il n'y a que les feuilles de certains arbres qui donnent une surimpression de délicatesse. Elles sont très vertes et frémissent aux moindres vagues du vent.

Toujours cette population paresseuse. Beaucoup d'indigènes maladifs, mais aussi des hommes splendides, grands, dont le teint hâlé ressort auprès de la merveilleuse blancheur de leur gandoura et de leur chéchia.

Je me promenais avec mon casque et je sentais à mon passage une sorte d'hostilité impuissante.»

Pendant la manœuvre:

«8h: de toutes les routes en bas dans la plaine glissent des véhicules. Ils se rejoignent sur la route qui s'enfonce vers le sud. Une colonne de fourmis. On finit par ne plus rien entendre tant

ALGER TLEMCEM

le bruit de notre moteur nous rend sourds. Cela donne une espèce de grand silence.

10h10: Plaines arides, des canyons et quelques plantes chétives dans le fond. Au loin quelques troupeaux de moutons. Des villages à flanc de montagne, jamais au bord des pistes.

10h45: halte dans un énorme cirque. On aperçoit des Chaouias isolés qui gardent des troupeaux gras. Des gourbis.

11h: nous repartons après une vérification. J'ai regardé les chenilles. Un connecteur était parti! Nous réparons. Nous avons eu de la chance. »

Une panne d'essence et 24 heures sans ravitaillement:

« Je fume une cigarette en observant une petite butte à la jumelle. Il m'a semblé apercevoir deux arabes. Je nous imagine déjà assaillis. Les autres dorment tranquillement...

Si deux ennemis mourant de soif se rencontraient au bord d'une oasis, quel serait leur premier acte ?...

L'un des arabes qui nous observait hier vient de nous apporter quatre œufs. Ferrer parle avec lui: il vit depuis sa naissance avec ses bêtes. Il mange ce qu'il trouve. Son meilleur ami: un chien kabyle.

Je regrette de ne pas savoir l'arabe. Ses mots doivent être âpres et simples.

Il vient de partir aussi sauvagement qu'il est venu. Au début on croyait qu'il était muet. Il s'éloigne sans un mot d'adieu, sans se retourner, pieds nus, vêtements déchirés, une musette sur le côté avec une galette de maïs sans levure, dedans.

Et quand nous voulons gober les œufs, on s'aperçoit qu'il y en a un qui est vide. »

À la fin de la manœuvre:

« Nous venons de mourir théoriquement. Trois canons de 47 nous ont tiré dessus en même temps! Nous avons avancé de quatre kilomètres à fond d'accélérateur. Mon cœur battait à toute force pendant notre descente. Je ne crois pas que j'ai eu

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

très peur. Je ne sais pas pourquoi j'ai envie de vivre, de me sauver. "Non je ne veux plus jouer. Je n'ai plus la force de jouer"... Cela me laisse tremblant. Je n'ai pas eu le scrupule que je pensais avoir: à propos de tuer. Au fond, on ne voit pas qu'on tue. Avec une balle on joue à la balle et au chasseur. On se sent un gosse: "tu y es!" On se sauve aussitôt sans se retourner. Parce que si on se retournait on s'apercevrait qu'on a tué "le chat". »

* *
*

Parenthèse

Au cours de l'été 2003, alors que je lisais le cahier de Philippe, j'ai rencontré un de ses amis de l'Algérie, dont on entendra parler plus tard dans ce chapitre, Jean-Pierre Ronfard. Né le même jour que Philippe, il a participé avec lui à deux saisons théâtrales d'Algérie. Dans l'interview qu'il m'a accordée, je trouve des correspondances inouïes avec les impressions de la manœuvre des chars au désert. Il dit: « J'étais dans les chars, la cavalerie, le 12^e dragon, et on faisait des manœuvres. On trouvait toujours moyen de s'embusquer près d'une ferme, le coteau du Layon, on envoyait quelqu'un de notre groupe pour demander de l'eau au paysan. "Mon garçon! De l'eau! Pas du tout!" Et il donnait du coteau du Layon, un petit vin pétillant, délicieux. Au bout de la journée de manœuvre, le char allait d'un côté à l'autre. Quand on arrivait en vue de la caserne, tenons-nous bien, tu vises! On rentrait et on allait se coucher. Pour moi c'est des souvenirs. C'était très tragique. C'était peut-être le jeu de la mort. Mais je n'y ai jamais pensé. Qu'est-ce qu'on a rigolé! Donc la guerre pour moi a été un grand jeu. Pourquoi ne pas le dire? Je ne vais pas tricher avec mes souvenirs. À la suite de tout ça, du service militaire, j'ai reçu l'invitation d'Henri Cordreaux, pour le rejoindre en Algérie. »

ALGER TLEMCEM

Moins d'un an après ces deux récits parallèles, Philippe et Jean-Pierre se rencontraient dans l'«équipe théâtrale» d'Alger. Deux presque jumeaux, deux amoureux de vivre, l'un plus romantique, l'autre bon vivant, réfléchissant à la vie et leur jeunesse, désireux de plaisir dans des fraternités. Coïncidence assez extraordinaire !

* *
*

Revenons au journal de manœuvre de Philippe. Avec la qualité de ces notations et impressions sur le pays de Blida et Médéa, les hommes, l'armée peu avant la guerre, la solidarité et la mort, on pourrait regretter que Philippe Dauchez n'ait pas poursuivi dans l'écriture. Mais le théâtre et la comédie le tenaient fort. Dans ce même cahier du jeune appelé au service militaire, on note aussi :

« En observant l'immensité des paysages que je vois, il me semble paradoxal d'essayer un jour de se pencher sur l'immensité de l'âme dans une chambre étroite. C'est là que je me sens comédien. Le décor m'est indispensable. Il me semble que j'ai besoin de faire table rase. »

* *
*

Retour à Alger. La vie militaire pendant ces onze mois était donc rythmée par les permissions du dimanche. Ces jours-là, chaque fois que possible, Philippe partait errer en ville, dans la capitale blanche. C'était découverte et donc encore émerveillement pour lui qui n'avait jamais quitté la métropole. Cette ville l'attirait, sa beauté offerte à la mer, son exotisme, les étagements de la casbah sur la colline, la baie, chaleur et lumière, avec toutes ces populations qu'il trouvait bigarrées.

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Et un jour, il ne sait plus pourquoi, peut-être un peu d'ennui tout de même, il est allé à la maison de la radio. Il y a rencontré le patron des lieux, José Pivin. La télévision n'existait pas encore, mais lui, José, était l'homme des images sonores. Il passait son temps à rassembler des « décors sonores », enregistrait des textes, des chants, des rythmes de musique. Il était à la recherche de tous les sons de cette terre. Sa femme était animatrice d'émissions pour les jeunes.

Ils ont parlé. Avec son goût de la rencontre, assorti d'un zeste de souci de plaire, Philippe a raconté son désir de théâtre, sa formation avec des professeurs du Conservatoire national de Paris, sociétaires de la Comédie Française. Au cours des conversations, José Pivin lui a dit : « Si je n'ai pas de travail pour vous à la radio, eh bien, vous vous occuperez de mes enfants. » C'est ainsi que Philippe a gardé son premier bébé, dénommé Jean-Lou Pivin. Il est savoureux de signaler ici que Jean-Lou Pivin deviendra plus tard architecte et réalisera plusieurs bâtiments à Bamako, dont le Centre culturel et le musée. Étonnante coïncidence, puisqu'on retrouvera plus tard Philippe au Mali pendant 25 ans.

Outre les gardes d'enfants, il a tout de même participé à des émissions de radio, pendant le service militaire et après !

Ainsi les permissions des onze mois ont servi à tisser des liens. D'autres rencontres ont compté pour la suite. Elles ont permis petit à petit à son cercle de s'élargir. La perspective d'un travail théâtral qui échapperait à la forme académique qu'il avait commencé à pratiquer à Paris lui apparut. Monique Laval et Geneviève Bailac, fille du rédacteur en chef de *l'Écho d'Alger*, sorte de *Figaro* d'Afrique, avaient créé une association théâtrale, le CRAD (Centre régional d'art dramatique d'Alger). Cette équipe était plus ou moins amateur, et la rencontre avec Philippe a permis à Geneviève Bailac de dire, au bout des onze mois du service militaire : « Reste avec nous. Tu seras le premier élément permanent. » C'est ainsi qu'il a été payé dans cette association :

ALGER TLEMCEM

« On a commencé à jouer. Permanent, je faisais partie de tous les spectacles. Peu à peu, Geneviève Bailac, la présidente, et Monique Laval, l'administratrice, m'ont confié une partie de la gestion de ce CRAD. Et pour assurer le développement, elles ont fait venir de France le metteur en scène Henri Cordreaux, passionné de théâtre. » On reparlera longuement d'Henri Cordreaux et de son équipe, essentiels dans l'aventure de Philippe Dauchez en Algérie.

Entre-temps, Philippe avait eu l'occasion de revenir en France, pour de petits séjours ou pour l'été. Il désirait en permanence continuer à se former. Ayant commencé à s'intéresser au théâtre de marionnettes, il avait le désir de faire des stages, en particulier avec le marionnettiste Yves Joly. Comment établir le contact avec cet artiste ? C'est là que se situe le début de son histoire avec celle qui allait devenir sa femme pendant de longues années.

* *
*

En 2003, j'ai rencontré à plusieurs reprises Marcelle Barreau pour écrire ce livre. Auparavant elle ne m'était pas inconnue. Une petite femme vive, au visage allongé, à la parole facile, un peu gouailleuse comme on dirait d'un titi parisien. Cette vivacité lui est restée aujourd'hui, même si elle se sent usée par la vie, même si elle n'a toujours pas accepté la séparation d'avec Philippe, qui s'est produite en Afrique noire, au milieu des années 1970. Quoi qu'il en soit de leurs relations actuelles, au demeurant difficiles, Marcelle Barreau dite Myrtille, est un personnage essentiel de cette histoire théâtrale. Son esprit de répartie, son humour émailleront les pages de ce livre. L'amitié qu'elle a donnée, qu'elle donne encore, à beaucoup de personnes qui ont entouré Philippe, a été un ciment important dans les pérégrinations théâtrales qu'ils ont eues ensemble pendant près

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

de trente ans. Je lui donnerai souvent la parole. À commencer par le récit de leur rencontre :

« Philippe est parti en 1949 en Algérie. Il s'est trouvé chef de char. Il était assez fier de ça. Il a été rôder près du théâtre, et il a rencontré Geneviève Bailac et Monique Laval. Ils ont fait des projets sur la comète : "Ah oui, si on faisait des spectacles de marionnettes pour enfants, etc." Il est venu à Paris après son service militaire pour rencontrer des gens. Il accompagnait le groupe de musulmans du CRAD, avec Mustapha Belhadj, un copain de Pierre Vial, qui en avait beaucoup. Ils jouaient "la Farce du pâté et de la tarte". Et ils ont eu le premier prix du concours de théâtre amateur, au théâtre Rochefort, en haut de la rue du Rocher, dans le VIII^e arrondissement. Ils avaient monté la pièce à Alger, et ils sont venus la jouer à Paris, sélectionnés pour les finales du théâtre amateur. Je pense que c'est là qu'on a rencontré Pierre Vial. Philippe connaissait cette équipe.

Mais moi, il m'a trouvée parce qu'il voulait rencontrer le marionnettiste Yves Joly. On lui avait dit que la fille qui travaillait avec Yves Joly suivait des cours d'art dramatique. Mais que dans la journée, elle avait un boulot à Travail et culture, association d'éducation populaire très active à l'époque, dans les comités d'entreprise, etc. Effectivement je m'occupais de l'accueil à TEC, rue des Beaux Arts, je faisais le journal, le bulletin, etc. Quand il est venu un soir à six heures, il était en costume de militaire. Je me rappelle. J'étais en train de taper. J'ai tourné la tête. Je me suis dit : "merde, il faut que je termine, j'en ai pour un quart d'heure". Il a attiré mon attention. Je lui ai demandé ce qu'il voulait. Il voulait me parler. Finalement je lui ai dit : "Écoutez, je veux d'abord en parler à Yves Joly, car vous savez, il n'aime pas les grosses équipes. Je vais obtenir un rendez-vous."

Alors il m'a invitée pour aller voir le spectacle au théâtre de Rochefort. Cette "Farce du pâté et de la tarte" m'a beaucoup plu. Pour lui comme pour moi, ce spectacle tombait en accord avec nos idées sur le théâtre.

ALGER TLEMCEEN

Après je l'ai emmené chez Yves Joly. Il m'attendait le soir à l'école Dullin, sur le petit mur de la rue des Saules, du cimetière de la rue des Saules, ou de la rue Saint-Vincent. On sortait le soir. Et puis on a fait ce stage "Jeunesse et Sports" avec Yves Joly, dans le Midi. C'était l'été 51. »

Philippe ajoute une incise au récit de Myrtille :

« Avant le stage, on a passé trois semaines dans une bergerie à Vence, dans un endroit totalement sauvage. Nous étions six. Ce fut aussi ma première aventure avec Myrtille. Dans notre solitude, on a découvert là la jouissance de la fabrication des marionnettes, dans la perspective du stage. L'ensemble fut extra. »

Je remarque le mot « jouissance » à propos des marionnettes. Il s'agissait bien aussi des premières rencontres intimes des jeunes gens.

Myrtille reprend le fil de son récit :

« Pourquoi est-il venu me voir en costume du service militaire ? Peut-être pensait-il que ça aurait plus d'impact. Mais en tout cas, ça n'en a pas eu. J'étais antimilitariste. Il m'a expliqué que c'était amusant d'être chef de char, qu'il avait gardé son casque, et ses chaussures.

Nous avons fait ce stage en Provence. Moi, j'avais un amoureux que j'ai renvoyé. Peu de temps après, en octobre, on est partis en Algérie.

C'est là qu'on m'a baptisée Myrtille. D'autres faisaient le même voyage. Je suis arrivée avec deux nattes. Y'avait un mec qui écrivait, enfin dessinait dans *Alger républicain*, une petite bande dessinée qui s'appelait "les Aventures de Myrtille". C'était une tête longue avec deux nattes. Quand il m'a vue : "Ah ! C'est pas possible ! C'est mon personnage !" Voilà, ça m'est resté. »

Une période de spectacles pour enfants, surtout à partir de marionnettes construites par eux-mêmes, s'est alors ouverte pour

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Philippe et Myrtille, désormais ensemble. Geneviève Bailac leur a obtenu un créneau à la salle Pierre Bordes. La petite équipe était obligée de passer par le CRAD. Ce dernier fabriquait les affiches, rassemblait les gens, faisait la pub dans les écoles.

Le CRAD attendait en retour que les jeunes artistes donnent de leur temps pour l'association, et peu à peu on a trouvé que Philippe n'était pas suffisamment disponible en dehors des répétitions et des spectacles. Pour Myrtille, ça allait, car elle avait fait du secrétariat depuis l'âge de 14 ans. Issue d'une famille très modeste, elle n'avait pas fait d'études. Les responsables du CRAD ont donc voulu que Philippe fasse de l'électricité. C'était bien imprudent, car cela semblait éloigné de ses capacités. Pourtant ses amis comédiens l'ont beaucoup aidé. Mais ce n'était pas son truc.

Un catalogue-programme daté de juin 1952, pour la foire du tourisme et des sports à Hussein-Dey (à la périphérie d'Alger), annonce ainsi l'équipe :

« Le lundi 2 juin, de 15 heures à 18 heures,
se produiront les célèbres marionnettes de
Philippe DAUCHEZ,
assisté de Marcelle BARREAU et de Madjid CHERFI.

Au programme :
la Ronde des marionnettes – Prélude – La Pêche –
Métamorphose – La Peinture.
Un spectacle à la fois pour enfants et grandes personnes. »

J'ai retrouvé avec Philippe dans ses malles aux trésors un certain nombre de planches photos qui indiquent quelques étapes de 1950 à 1954 :

- d'avril à septembre 1950 : *Le castel de l'oiseau Bleu*, avec « Capucine » ;
- *Noir et Blanc*, et *Crinquebille* en décembre 1950 et janvier 1951, au théâtre de la rue Mouffetard (il y avait donc des allers et retours entre Paris et Alger) ;
- des marionnettes de stages de mars 1951 ;

ALGER TLEMCEM

- des personnages du stage (avec Yves Joly) de l'été 1951 à Vence;
- enfin des marionnettes de février et mars 1954.

Les plus anciennes apparaissent réalistes, sculptées en papier mâché. Mais la majorité est fabriquée avec des matériaux de récupération (boîtes de conserves, cartons ondulés, fils électriques) ou des éléments naturels (racines, pommes de pin, etc.). La modernité et l'imagination sont évidentes, l'influence d'Yves Joly sensible, les stylisations, approchant parfois le cubisme, représentent des choix plastiques assez audacieux pour l'époque, sachant aussi que l'équipe s'adressait majoritairement aux enfants d'Alger et de sa périphérie.

* *

*

Le Centre régional d'art dramatique d'Alger, dirigé par Geneviève Baïlac, a été pour Myrtille et Philippe un « passeport », une introduction à l'Algérie théâtrale. Toutes sortes de personnes, arabes, français, de toutes nationalités, attirées par le théâtre, s'y retrouvaient. C'est là qu'ils ont rencontré Yvette et Henri Cordreaux, venus récemment à Alger, à l'invitation de Geneviève Baïlac.

Les Cordreaux firent partie du CRAD pendant un an. Mais très vite ils préférèrent fonder leur propre troupe. Des différences de choix et d'appréciation, de plus en plus visibles, avaient généré des disputes entre les dirigeantes du CRAD et eux.

Yvette et Henri étaient très liés à des milieux musulmans, ils étaient militants d'une action culturelle et artistique populaire. En outre, l'approche de la guerre, même si on ne l'appelait pas ainsi, radicalisait les positions.

La nouvelle troupe, appelée « Équipe théâtrale d'Alger », s'est installée définitivement en Algérie en 1952. Henri Cordreaux décida de faire là ce qu'il avait eu tant de difficultés à défendre

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

à Paris: construire des stages d'éducation populaire pour amateurs et professionnels, et en même temps faire vivre une troupe solide et permanente. Il disait: « Nous ne pouvons connaître le pays, avoir des rapports avec les gens et les créateurs, que si nous sommes aussi en démonstration, en spectacle ». Henri Cordreaux avait déjà, à son arrivée en Algérie, un passé théâtral riche. Issu des comédiens routiers, compagnon de route d'Hubert Gignoux, il avait reçu une formation professionnelle de comédien, avait joué en tant que prisonnier pendant la Seconde Guerre mondiale, et de ce fait défendait la qualité absolue d'un théâtre amateur construit dans la passion comme dans l'urgence.

Dès le départ, en octobre 1952, avec peu de moyens, l'Équipe théâtrale d'Alger devait se composer de quatre comédiens: Jean Rodien, un excellent acteur également inspecteur d'art dramatique, Yvette et Henri Cordreaux. Manquait le quatrième. Jean-Pierre Ronfard, un jeune acteur et intellectuel de métropole, sollicité, ne put se rendre de suite en Algérie. L'Équipe a donc fait appel à Philippe Dauchez, provisoirement, notamment pour jouer dans *Le Médecin volant*. Et là, selon les dires d'Henri et Yvette, « Philippe s'est révélé un acteur extraordinaire, un peu fou, c'est à dire qu'il ne fallait pas attendre qu'il apprenne un texte. Mais alors c'était génial. »

C'est dans l'équipe d'Henri Cordreaux que le comédien Philippe Dauchez s'est plongé dans des formes de pratique théâtrale nouvelles pour lui. Avec un travail scénique et des principes d'acteur complètement liés à la recherche d'un public populaire. Il ne tarderait pas ensuite à décliner l'apprentissage de ces années d'Algérie dans ses différentes responsabilités, jusqu'en Afrique noire. Philippe n'avait pas vingt-cinq ans; Henri Cordreaux dépassait largement la trentaine.

Un descriptif de l'environnement institutionnel de l'Équipe théâtrale est nécessaire. Au sein de Jeunesse et sports, le service Jeunesse et éducation populaire avait une direction autonome, très active et très à l'avant-garde, jusqu'à l'indépendance. Un gouverneur général de progrès avait installé cette autonomie

ALGER TLEMCEM

durant le court temps où il avait été nommé en Algérie. Ainsi, dans chaque académie, le Constantinois, l'Algérois, l'Oranais, il y avait l'inspecteur des sports et l'inspecteur d'éducation populaire.

À partir de 1952, l'Équipe théâtrale d'Yvette et Henri Cordreaux a été appointée par les mouvements d'éducation populaire. Les crédits alloués par le rectorat d'Alger permettaient à une compagnie restreinte, jusqu'à six ou sept personnes, de percevoir des cachets modestes et des défraiements. Les frais d'acquisition et d'entretien d'une camionnette, un solide mais peu confortable Renault 1 000 kg, étaient pris en charge. Henri Cordreaux s'occupait de l'organisation financière.

« On avait, de ce point de vue là, disait-il, une très grande liberté. On ne touchait pas des sommes folles, c'était maigri-chon, mais quand même, on avait les moyens de travailler. »

L'arrangement fait avec monsieur Ch. Aguesse, chef du service de l'Éducation populaire en Algérie, permettait à l'équipe de s'occuper des stages d'éducation populaire, et de former une troupe professionnelle qui jouait ses spectacles quasiment en permanence. Cela paraît simple, mais quelques années auparavant, Henri Cordreaux avait eu des difficultés à faire admettre l'indissociabilité de ces deux activités par l'administration concernée en métropole. Ce fut une des raisons de son installation à Alger.

Chaque année, trois spectacles étaient réalisés, chacun avec un mois de préparation et deux mois de tournées. Quarante-vingt-treize représentations dans soixante centres différents furent données pendant la saison 1952-1953. Pour 1953-1954, le cap des cent représentations fut dépassé, dans soixante-huit lieux différents, parfaitement disséminés dans les trois départements d'Alger, Oran et Constantine. Philippe a ainsi découvert avec passion, en très peu de temps, tout le pays, d'est en ouest, et vers le sud presque jusqu'au désert. Il a pu retrouver les impressions de paysages vécues pendant son séjour à l'armée.

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Les services ministériels étaient très bien organisés. À chaque étape de tournée, il y avait un inspecteur principal de district d'éducation populaire qui servait d'impresario. Considérant que l'équipe et son spectacle étaient payés par eux, ils étaient de fait les organisateurs des représentations sur le territoire concerné. Cette organisation fut remarquable pendant plusieurs années, et permit des tournées nourries de multiples spectacles, y compris pendant la guerre, jusque vers 1960.

Pour clore ce chapitre sur l'économie de l'Équipe théâtrale dans les années cinquante, Henri Cordreaux ajoute :

« On répétait et jouait dans un très beau centre éducatif qui s'appelait "El Riath". Mais le local de travail n'était pas terrible. Et puis un beau jour, quand je suis revenu de tournée, on devait préparer *La Tempête* de Shakespeare, j'ai découvert que Monsieur Aguesse m'avait fait construire un chalet en bois, de la dimension exacte souhaitée (six mètres de large sur vingt de long). C'était parfait. Ce fut pour nous le bonheur absolu. C'était un lieu dans lequel on pouvait taguer sur les murs, clouer dans les parois, un lieu magnifique. Ainsi la magnificence pour un homme de théâtre et de terrain consiste à pouvoir tout fixer aux murs ! »

Avec Henri Cordreaux, ce fut le premier contact de Philippe avec le théâtre improvisé. Le travail était d'autant plus riche qu'il y avait d'un côté des groupes d'amateurs, formés en stages, et d'un autre une équipe plus légère de comédiens professionnels. Les traverses entre les deux étaient nombreuses. Peu à peu, des comédiens arabes, ou pieds noirs, étaient intégrés. Henri Cordreaux était très lié avec les comédiens arabes de l'opéra d'Alger. Ces derniers lui avaient demandé d'être un peu leur mentor ; il avait accepté de présider leur association. La prééminence de l'improvisation dans le travail des acteurs faisait que leur art s'apparentait à un théâtre forain, proche de la *commedia dell'arte*. Les exercices d'improvisation y jouaient un rôle fondamental, à la source et dans la réalisation.

Et Henri Cordreaux d'ajouter :

ALGER TLEMCEM

« Ce qu'il faut dire, c'est qu'en Algérie, comme en Afrique noire, les acteurs sont des improvisateurs étonnants, prodigieux. J'ai toujours eu un émerveillement devant leurs inventions scéniques. Finalement, c'est peut-être un lien très fort entre Philippe Dauchez et l'Afrique dans son ensemble. Car il était capable d'improviser de façon inouïe.

Yvette:

« Le problème pour ses partenaires sur scène, c'est qu'il fallait suivre. Mais c'était drôle comme tout. J'étais ébahie. »

Henri:

« Il avait un dynamisme, une folie d'invention; c'était vraiment très bien. »

Les salles utilisées dans les tournées étaient extrêmement diverses. L'équipe pouvait jouer le même spectacle un soir dans un grand théâtre, à Oran, Bougie ou Constantine, puis le lendemain dans de minuscules salles rurales, pas équipées ou minables, ou dans les quartiers des villes. Il fallait donc une adaptation permanente. C'était aussi un principe pour Henri Cordreaux. Il avait en tête de faire un grand théâtre populaire en Algérie, qui aurait eu des permanents dans les principales villes, avec, épisodiquement, des regroupements de tous pour des projets importants. Il pensait que l'Algérie resterait liée à la France sous une forme ou une autre. Il y a de ce point de vue proximité avec les idées humanistes que défendait Albert Camus. Il n'imaginait pas que les pieds noirs quitteraient l'Algérie. D'ailleurs, l'idée courut que cela s'arrangerait au moment du référendum constitutionnel pour la Cinquième République, organisé le 28 septembre 1958. En fait, la situation s'est dégradée. Le rêve de grand théâtre populaire de Cordreaux fut interrompu.

Pierre Vial, présent en Algérie trois ans, jeune instituteur et inspecteur régional d'éducation populaire, compagnon de route de Dauchez et de Cordreaux durant cette période, estime que l'équipe théâtrale a réalisé des scénographies remarquables et très adaptables, pour tenir compte justement de ces grands écarts entre les salles.

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

« On avait toujours des dispositifs qui permettaient de nous inscrire dans une salle de 6 mètres de large et 3m50 de hauteur », dira Henri Cordreaux.

L'équipe se souvient d'une réalisation vers 1954 de *La Tempête* de Shakespeare. L'ingéniosité du décor et le travail des comédiens étaient éblouissants. Albert Camus est venu voir cette mise en scène, et ce contact, peut-être le premier pour Philippe Dauchez, annonçait une collaboration dont on reparlera.

Il y avait, disent-ils, un décor magnifique en tissu comme un grand castelet, réductible. Ils pouvaient n'en monter qu'une partie. Le cintre n'était pas utilisé, ou très peu... On peut citer aussi un spectacle dont la première partie était une farce espagnole : *Le Pauvre Caragole*, et qui se terminait par une pièce de Lorca. Le décor était aérien, poétique, permettant de passer d'un genre à l'autre, de la fable au drame. Le dispositif initial était composé de paravents qui changeaient de couleur à vue, grâce à des stores en lamelles. C'était du bois. C'était admirable, car le bois est chaud.

« On tirait sur une ficelle et aussitôt, hop, tout changeait. »

Le décor, au début entièrement ocre, pouvait devenir instantanément gris et noir. L'un d'eux était pimpant, coloré. Le système scénique, les praticables, changeaient aussi complètement d'allure. On tombait ainsi dans des mondes très différents d'un point de vue scénique et sur le plan des couleurs. Mais la base, faite de paravents, restait la même.

L'ensemble était léger, facile à manipuler. Il faut dire que les comédiens faisaient tout, jusqu'au chargement et déchargement du camion.

Concernant le répertoire, il m'a fallu rassembler les paroles des interlocuteurs, car la plupart n'ont que peu gardé leurs documents, ou s'en souviennent mal. Les gens de théâtre, intéressés par l'action et l'éphémère, négligent de se préoccuper de leurs archives. À eux tous donc, Henri et Yvette Cordreaux, Pierre Vial, Jean-Pierre Ronfard qui a rejoint la troupe un peu plus tard, Philippe et Myrtille, ils permettent de présenter ici un petit

ALGER TLEMCEM

florilège des auteurs joués dans les années cinquante par l'Équipe théâtrale d'Alger. On trouve Plaute et Aristophane, Shakespeare, Molière et Musset, Henri Monnier, Courteline, Labiche, Claudel, Anouilh et Garcia Lorca. Mais aussi des fables et des contes, l'adaptation d'un Nô japonais, des cabarets, des spectacles poétiques avec des auteurs algériens de langue française ou arabe, des improvisations thématiques aboutissant à des spectacles. On découvre encore dans les programmes : un ballet-pantomime, ou *Le Pauvre Jean*, farce du XV^e siècle adaptée. Ce relatif éclectisme dans les choix avait pour but de former et rassembler un large public. Un document de septembre 1954 conclut :

« Ainsi pourra se grouper dans les salles un public à l'image de l'Algérie, prêt à se rejoindre à travers les grands thèmes universels ou à s'enrichir de ses différences. » L'une des dernières réalisations, vers les années soixante, donc peu de temps avant l'indépendance, fut une adaptation des *Mille et une nuits*, avec un orchestre arabe. Mais là, Philippe Dauchez était déjà parti.

Il faut parler de la langue, car la troupe a cherché aussi dans ce domaine. Certes, l'Équipe théâtrale a beaucoup joué en français. Mais elle a peu à peu favorisé, par le biais des comédiens arabes qui s'y sont intégrés, des rencontres entre les langues arabe et française, ainsi que l'intégration de musiciens et d'instruments d'Algérie. Henri Cordreaux a toujours recherché le contact avec les compagnies amateur. Le lien s'est fait peu à peu, par parenté entre les troupes. L'association des Amis du théâtre d'expression arabe avait des capitaux. Comme Henri Cordreaux en était un des responsables, choisi par ses pairs, il a favorisé des échanges. Ainsi des comédiens de l'opéra d'Alger sont venus en France pour des stages, à Mulhouse, à Pézenas, parfois plusieurs années de suite.

Pour *La Tempête*, jouée en français, l'un des protagonistes sur scène s'adressait périodiquement en arabe dialectal au public, pour situer les moments clés. Ce n'était ni une traduction, ni tout à fait un résumé, plutôt des ponctuations, comme lorsque le

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

chœur commente l'action dans les tragédies antiques. Comme une adresse directe au public.

« Cela est très intéressant dramatiquement, ajoute Jean-Pierre Ronfard, qui a été le dramaturge de l'équipe. Regardez dans les grands théâtres comme celui de Shakespeare. Quand il y a des personnages qui font des prologues, le parleur, qu'est-ce que ça veut dire ? Sinon quelqu'un qui parle une certaine langue, qui s'adresse directement au public : "Ah, vous ne comprenez pas, je vais vous dire, etc." Il donne les clés. »

Dans le sillage de la pensée de Jean-Pierre Ronfard, on songe à Marie Cardinal et à son influence dans tout ce groupe « algérien ». D'abord étudiante à l'époque, elle a certes peu joué avec l'Équipe théâtrale. Mais tous la connaissaient, la rencontraient, l'admiraient.

« On était tous amoureux d'elle, dira Philippe, mais c'est Jean-Pierre qui l'a épousée. » Marie Cardinal, Moussia, comme ils l'appelaient tous, a surtout joué avec Myrtille dans le groupe théâtral de l'Université d'Alger, au Centre inter fac, dirigé par un certain Georges Sallé, qui allait devenir le grand critique et écrivain Gilles Sandier. Marie Cardinal était une très belle comédienne, mais c'était surtout une merveilleuse conteuse. Tous se souviennent d'une pièce de Jean Anouilh, *Léocadia*, dans laquelle Myrtille, c'est Moussia qui raconte, jouait une femme qui tricotait, de manière si extraordinaire, que d'un seul coup elle devenait le personnage essentiel de la scène. Elle tricotait. Elle ne parlait pas. C'est Moussia qui racontait l'anecdote.

Jean-Pierre Ronfard :

« On retrouve un peu, d'une autre façon, ce talent de conteuse dans ses romans. Ce n'est pas la même voix qu'on entend. Quand elle a essayé de faire passer les histoires qu'elle nous racontait dans l'écriture, ce ne fut pas tout à fait la même chose. Ce qu'il y a de commun, c'est que dans les romans de Marie Cardinal, on a l'impression que c'est du langage courant. Alors qu'elle travaillait pendant des journées entières sur une phrase. Pour que la phrase aboutisse au langage le plus naturel, le plus

ALGER TLEMCEM

simple et le plus parlé qui soit. Le magnétophone, ce n'est pas ça. Le magnétophone n'arrive pas toujours à donner l'impression de volubilité, de très immédiat, alors que l'écriture, quelquefois. Voilà un débat esthétique très intéressant. C'est un débat de notre époque : on a des bons instruments soi-disant pour saisir le réel, mais quelquefois l'illusion ou l'image du réel nous est donnée par l'artifice. Le re-travail artistique nous donne l'idée du réel. C'est le réel. C'est passionnant. Dans le théâtre, ce sont des choses que j'aime faire. »

On voit bien le chemin de l'étudiante Moussia dans les méandres d'une écriture travaillée au quotidien, jusqu'à la naissance et l'envol de l'écrivaine. Ce n'est pas fondamentalement différent de la recherche d'un théâtre populaire, au sein de l'Équipe théâtrale. Philippe Dauchez, parmi les autres du même âge, se forgeait là lui aussi des outils et des convictions. Évidemment, dans le théâtre, l'artisanat, plus concret, du moins dans l'espace, n'est pas tout à fait de même nature.

On imagine que les débats sur la langue étaient nombreux dans l'équipe, avec des personnalités aussi fortes. Parmi les questions, celle de l'arabe littéraire et de l'arabe dialectal était posée. Certains collaborateurs de l'Équipe théâtrale, arabes surtout, allaient jusqu'à prendre seulement les thèmes de Molière qui les concernaient, transformant presque tout, mettant des dialogues ancrés dans le quotidien de la casbah. Plutôt révolutionnaire pour l'époque si respectueuse des textes classiques. La question donc du langage populaire était omniprésente, dans les spectacles issus d'improvisations, comme dans les réalisations à partir des textes des plus grands auteurs. Dans ce terreau d'ailleurs ont vécu des auteurs aussi importants que Kateb Yacine, auquel Philippe Dauchez fera appel plus tard lorsqu'il sera à nouveau en France.

En définitive, Henri Cordreaux apparaît non seulement comme le directeur de l'Équipe, coordinateur des actions d'une compagnie dramatique, recruteur de personnalités fortes en même temps qu'attachantes, mais également comme le penseur,

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

le théoricien, un défenseur dans le concret de sa vie d'artisan, de la double fonction artistique et sociale du théâtre, un « maître ». Entendant ce mot, il se récrie avec vigueur :

« Non, non, pas du tout. Je n'ai jamais eu des rapports de maître à élève. J'ai eu des collaborateurs, notamment algériens. Certains sont devenus très célèbres après. Mais nous avons toujours eu des rapports de camaraderie. Ils apprenaient par osmose. Philippe Dauchez fait partie de ceux-là. Un exemple typique, celui d'un de nos camarades algériens, qui est mort depuis dans un grave accident. Il s'appelait Ould Abderahman Kaki, ça vient du diminutif d'Abdelkader, assez répandu en Algérie. Nous, on dit toujours Kaki. Il est devenu un génie du théâtre algérien. Il s'était installé à Mostaganem. Quand il a su qu'on y passait en tournée :

“Je serais content qu'Yvette et toi veniez voir les spectacles que je monte.”

Alors je suis allé voir. Après la représentation :

“Qu'est-ce que tu en penses ?”

“Cela n'a rien à voir avec ce que je t'ai appris, mais c'est génial. C'est extraordinaire !”

C'était un phénomène. Pas de maître à disciple, surtout pas. Les rapports que j'ai eus avec lui, ce sont les mêmes que j'ai eus avec Dauchez. »

Bien qu'Henri Cordreaux refuse la dénomination de maître, son influence a pourtant été profonde, dans les contenus comme dans les méthodes. Son travail a exercé une certaine fascination sur Philippe. Pour l'organisation du travail et des tournées, pour l'alternance entre formation et création, pour la primauté de l'improvisation, pour le brassage des gens, en convivialité (arabes et français, juifs et espagnols...). pour les rencontres et collaborations, pour le travail sur les langues... Dans la mémoire de Philippe Dauchez, Cordreaux a été le grand organisateur. « Il rassemblait d'excellents comédiens, ces comédiens explosaient ! » Leur collaboration directe a pourtant peu duré dans le temps : deux saisons au maximum, et quelques spectacles

ALGER TLEMCEM

épisodiques ensuite, le dernier en 1954, l'été avant l'insurrection. Ce fut *Le Médecin volant*, de Molière, en tournée dans l'Oranais seulement, car le Constantinois était devenu peu sûr. En dehors des projets communs, les uns et les autres continuaient à se voir, Myrtille venait parfois jouer à Alger, les Cordreaux tournaient à Tlemcen.

Yvette Cordreaux :

« On le retrouvait au cours de nos tournées dans l'Oranais. C'est chez Philippe que j'ai entendu mes premières chansons de Brassens. Avant je ne connaissais pas. On s'est saoulé de Brassens chez lui, des choses comme ça. »

Henri Cordreaux :

« Nous étions itinérants. On se déplaçait sans arrêt. Et Philippe nous a fait venir pour jouer. »

* *
*

Fiction

Imaginons une scène. Inventée de toutes pièces. Bien que... Les amis se retrouvent dans la villa des Dauchez, à Alger, au bord de la mer, comme le tableau des surréalistes peint par Max Ernst. Il y a Yvette et Henri Cordreaux, Moussia Cardinal et Jean Pierre Ronfard, Myrtille et Philippe Dauchez. L'équipe de base, en quelque sorte. Ils ont invité Georges Sallé, alias Gilles Sandier, Kaki venu de Mostaganem, Mohamed Boudia, Mustapha Belhadj, Djamal Hadi et Raissa, jeunes comédiens, Mohamed Dib le poète. Pierre Vial et Emmanuel Roblès passeront un moment pour boire un verre. Justement, c'est un petit vin de Marsala, rosé, léger, mais d'un degré si élevé qu'il peut facilement monter à la tête.

Les filles n'ont pas besoin de cela pour être en verve. Comme le mariage de Philippe et Myrtille est pour bientôt, Myrtille raconte avec sa gouaille habituelle comment Philippe est venu

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

la voir à Paris, dans son minable bureau parisien, engoncé et un peu ridicule dans son uniforme de l'armée. On rit. On est plutôt antimilitariste. Et Moussia, la reine des conteuses, qui adorait prendre des accents, fait rigoler l'assemblée avec l'accent arabe, celui des juifs d'Afrique du Nord, l'accent pataouète, on dira plus tard pied noir, enfin tous les accents possibles. Jean-Pierre donne la réplique avec l'accent Ch'timi, sa spécialité.

Philippe fait un numéro d'improvisation, à l'adresse des filles d'abord, plutôt enjôleur. À mi-chemin entre le clown fascinant et le valet bondissant de Molière. Jean-Pierre parle de sa traduction de Plaute, *Le Charançon*. Il est intarissable sur la littérature de l'époque romaine. Il réussit parfaitement à attirer l'attention, malgré l'ambiance tournée vers la plaisanterie. Il faut dire qu'Henri, beaucoup moins porté sur l'humour que les autres, saisit toutes les occasions pour les ramener vers des discussions sérieuses.

On peut imaginer aussi, même si ce n'est pas vrai, c'est vraisemblable au vu de leurs tempéraments, un duo improvisé de Philippe et Jean-Pierre. Jean-Pierre a en effet observé longtemps Philippe dans son jeu, avant de le remplacer à l'Équipe théâtrale. Jean-Pierre Ronfard est né le 14 janvier 1929, Philippe Dauchez le 15. Voilà donc des jumeaux par la date de naissance, et par la proximité théâtrale. Ce duo inventé frôle le grand comique, que l'un et l'autre adorent, mais prend aussi une dimension touchante et sensible, de par cette gémellité. L'assistance amicale rit et vibre. Le rire d'Yvette se démarque par son éclat pur. L'un et l'autre emploient souvent le mot « amusant », même pour des choses graves, autant par pudeur que par passion de croquer la vie.

Il y a aussi Bachou, costumière croqueuse de silhouettes et André Acquart. Celui-ci a apporté la maquette de son *Monsieur de Pourceaugnac*, destinée au Centre inter fac de Georges Sallé, celle qui paraîtra plus tard dans toutes les anthologies de la scénographie moderne.

ALGER TLEMCEM

Mohamed Dib dit quelques textes :

« Le temps
Amarre une femme

L'espace
Étend une neige

Longue et lisse femme
Où s'épuise le souffle

Alors que houille
La neige prend feu. »

Cette Équipe théâtrale est vraiment une belle équipe, pense Henri, observant, un peu en retrait. Henri, qui tutoie Moussia, mais vouvoie Jean-Pierre. Ils ont une pratique « chaotique » des tutoiements et vouvoiements. Est-ce le signe d'un changement d'époque ? La plupart des gens présents ici ont moins de trente ans. Bien plus tard, Yvette Cordreaux me dira, à propos de l'équipe et de ses amis proches :

« C'était une vie difficile. Je me disais quelquefois que si on ne s'était pas aussi bien entendus les uns avec les autres, si ça n'avait pas bien collé, tout aurait été très dur. Alors, c'était une joie de vivre cette vie d'équipe avec eux. »

* *
*

Abandonnons le tableau des amis. Un jour de 1953, Philippe a rencontré Christiane Faure, inspectrice Jeunesse et sports de la région d'Oran. Elle lui a fait la proposition suivante :

« Est-ce que tu accepterais d'aller créer la première maison des jeunes d'Algérie, à Tlemcen ? »

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

C'est ainsi que Philippe partit diriger sa première « maison ». Christiane Faure était la belle-sœur d'Albert Camus. On aura l'occasion plus tard de retrouver le fil de ces relations.

* *
*

Mais auparavant, en janvier 1953, Philippe et Myrtille se sont mariés. Les circonstances de ce mariage, en particulier les quelques semaines le précédant, sont suffisamment dramatiques et rocambolesques pour mériter de dévier le cours de cette histoire théâtrale. On ne quittera d'ailleurs jamais complètement le réseau d'amis de théâtre en Algérie, ni le goût du récit que chacun porte en soi.

J'ai choisi de livrer successivement trois versions de l'histoire, la mémoire des uns apportant des précisions là où les souvenirs des autres demeurent flous. Trois comptes-rendus, du plus synthétique au plus détaillé, sont sûrement plus opérants pour faire partager la vérité relative des êtres, des faits et des choses. On constatera en même temps que chaque tempérament agit sur l'esprit du récit global, le nourrissant, le pimentant en couches successives.

Récit n° 1 – Philippe résume :

« On s'est mariés en janvier 1953, alors que le 25 décembre 1952, une personne de notre connaissance m'avait proposé de faire un tour dans un petit avion privé. Nous sommes partis, lui, sa femme, Myrtille et moi. On était quatre dans ce petit avion pour survoler le Djurdjura. Comme l'avion n'arrivait pas à monter, cet ami m'a dit : "C'est pas grave, tu vas voir. On va faire la vallée de l'oued Sebaou." C'est en Kabylie, dans la région de Tizi Ouzou. On a survolé cet oued d'une façon absolument géniale. Jusqu'au moment où je lui ai dit : "Fais gaffe, il y a des fils électriques partout." Ca n'a pas manqué, on s'est pris dans les

ALGER TLEMCEM

fil. L'avion a giclé en l'air. On est retombés dans l'eau de l'oued au lieu de percuter le sol.

Après quelques tourbillons, je me suis retrouvé seul dans la carlingue. Le pilote avait été éjecté, Myrtille était partie avec son fauteuil, je ne savais pas où était la femme de mon ami. L'avion, qui était tombé dans l'eau, fumait beaucoup. J'ai défoncé la porte avec mon épaule. J'ai sauté dans l'eau. Il n'y en avait pas beaucoup. Je me souviens avoir remonté le bas de mon pantalon pour ne pas le salir. J'ai vu la femme du pilote sous l'avion. Je l'ai tirée au sol. J'ai retrouvé Myrtille un peu plus loin dans son fauteuil. Tous trois étaient pratiquement dans le coma. Trois quarts d'heure plus tard un camion est arrivé. On a été soignés immédiatement, on s'en est tous tirés. Je les ai laissés pendant quinze jours à la clinique, j'ai repris le train pour Alger. Et là, maman était déjà arrivée pour notre mariage, qui a été un peu retardé.»

Récit n° 2 – Pierre Vial relate :

« Vous êtes au courant de l'accident d'avion ? Je crois que c'est une chose très importante dans leur vie commune. C'est un type qui voulait faire un baptême de l'air. Il était vraiment d'essence raciste. Il y avait des fellahs qui travaillaient dans les champs d'une région agricole d'Alger, et il a voulu les frôler, leur faire un peu peur, mais en s'amusant. L'avion a heurté les fils, s'est enflammé, est tombé. D'ailleurs les paysans sont venus pour les tirer de là. Mais Myrtille a été quand même défigurée. Il a fallu la recoudre. Cela a d'ailleurs été plus ou moins bien fait. Elle était en petits morceaux... Il l'a quand même épousée, ils ont eu des enfants, mais cette histoire-là est une histoire tragique. Myrtille pourtant la racontait avec énormément de verve. Quand elle racontait, on riait, car elle possédait un très grand brio. D'ailleurs tous deux s'entendaient bien là-dessus : lui avait de la verve d'une certaine manière, elle d'une autre. »

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Et Pierre Vial de conclure :

« Oui, une gouaille parisienne. Ce n'était pas une bonne prolétaire, mais pas loin. Donc, il y avait un fils d'une grande famille qui épouse une fille du peuple. Elle était par ailleurs très intelligente ; c'est elle qui peut-être lui a fait voir avec force le non-racisme. Lui aussi aimait beaucoup les Algériens. À Tlemcen, ils étaient bien intégrés, mangeant souvent avec les gens, se faisant inviter... »

Récit n° 3 – Myrtille donne les détails :

« Oui, c'est mon histoire. Parce que c'est de ma faute, cette histoire d'avion. Je jouais dans *Fuenteoveruna* (la Fontaine-brebis) de Lope de Vega. Je jouais la suivante, Pascuale, et le rôle principal était tenu par Pierrette P. Cette fille était mariée à Guy G., pied noir aux yeux bleus. Pendant que ce garçon était parti en Amérique préparer son brevet de pilote, Pierrette avait eu une aventure avec un copain comédien, notre « héros brun », un type chouette avec une voix bizarre. Quand le mari de Pierrette est revenu, elle baissait un peu la tête, elle n'avait pas envie de reprendre la vie commune. Mais Guy G. y tenait. Il lui a proposé un voyage en avion pour la reconquérir. J'ai l'avion en photo.

C'était la dernière représentation. On était sur cette plage magnifique, je pense que c'est Orléansville, Cheliff aujourd'hui. Pierrette me dit :

“Tu veux pas prendre l'avion demain matin avec moi, avec Philippe ?”

Elle préférait ne pas se retrouver en tête à tête. Seulement voilà : on avait rendez-vous ce lendemain-là chez le notaire. Ma belle-mère arrivait de Paris.

Le soir, Philippe est rentré de la région de Constantine, et moi d'Orléansville. On se retrouve pour dîner. Dans la villa mauresque superbe où on habitait alors, la villa Lebart à Saint-Eugène, sur le bord de la mer. Je lui dis :

“Le rendez-vous pour l'avion est à neuf heures sur les grandes marches de la poste. C'est embêtant ; on a rendez-vous ensuite à

ALGER TLEMCEM

onze heures pour le notaire. Si on n'y est pas, ils partiront. J'ai pas pu m'engager pour toi."

On ne connaissait pas Guy G. Philippe dit:

"C'est amusant, d'autant qu'on n'aura pas de voyage de noces."

Ma belle-mère avait envoyé pour le mariage un duffle-coat tout neuf pour Philippe et des bas de soie pour moi. Nous voilà ainsi habillés sur les marches. Pierrette nous présente Guy G. On va chercher l'avion à Maison-Blanche. La voiture est là, garée sous un grand olivier. Là, Guy nous dit: "Mon grand-père, sous Bugeaud, il a tué cinquante arabes." Je sais plus le chiffre exact. Avec Philippe on commence à se faire du coude. Philippe se méfie, commence à rester sur son quant-à-soi.

Quand on a décollé c'était beau. Il a mis un peu de temps car il ne connaissait pas bien l'appareil. On avait des sensations. On n'était jamais montés en avion. Pierrette sortait son mouchoir pour faire des signes à sa famille; on n'a rien vu en bas, mais enfin... On est arrivés dans le Djurdjura. Il faisait beau, les montagnes étaient blanches.

Mais lui avait tendance... J'ai écrit un poème là-dessus, que Camus, par la suite, a trouvé très beau: "C'est beau: tu es douée pour écrire." Il y avait des fellahs qui se jetaient par terre. L'avion leur rasait la tête. J'ai écrit: *La Ballade des turbans blancs, ou la Colère*. Quelque chose comme ça. Philippe a commencé à dire: "Nous, il faut qu'on soit de retour... Ça ne nous amuse pas beaucoup de faire coucher les gens par terre..." "Pas d'inquiétude, vous serez vite de retour!" Philippe commençait à rechigner: "Je ne sais pas conduire un avion, mais une voiture si... À force de passer en dessous des fils, vous allez finir par les accrocher..."

Le pilote, disant que j'étais une femme de tête, m'avait donné les cartes de la région, son carnet de chèques, l'appareil photo. Je tenais tout ça, je n'étais pas attachée sur mon siège. Et je suis passée par le toit la première avec tout ça que je tenais toujours. On m'a retrouvée dans un eucalyptus. Celui dans lequel on a accroché l'aile gauche. Je l'ai vu dans le ciel. Les fils à haute ten-

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

sion. C'était l'oued Sebaou, il n'y avait pas beaucoup d'eau. Pas loin de Tizi Ouzou. Cet homme avait voulu faire le petit malin. Je me souviens avoir vu cette aile. Comme un parchemin. Elle se détachait de l'avion. Qui brûlait comme une petite allumette.

Une fois dans l'arbre, je ne me souviens de rien. Philippe m'a raconté ensuite. Qu'il s'est tiré de l'avion, qu'il a remonté son pantalon, qu'il a sorti Pierrette, et tout. Philippe se rappelle de ça. C'était le seul témoin. Vial n'était pas là. Moi, j'étais dans mon arbre ! Quand Philippe a essayé de soulever l'avion, les fellahs à qui on avait rasé le crâne sont arrivés avec un camion pour nous aider. C'était en décembre 1952, je crois même le 31.

Les gendarmes sont arrivés, ont demandé combien nous étions. Je manquais à l'appel. Philippe a refusé de partir comme ça. Il est allé chercher au pied de l'arbre. Ce ne peut être que lui qui ait eu l'idée. Guy avait les yeux fermés et Pierrette gémissait. Comme j'avais une veste rouge et que ça pissait le sang, il m'a vue en levant la tête. Les gendarmes ont dit, paraît-il : "On va descendre le corps". Philippe aurait dit : "Elle est blessée à la tête ; la boîte crânienne n'a rien ; c'est peut-être pas grave."

Quand on me descendait, il a dit : "Ah, merde, elle a filé ses bas !" C'est lui qui me l'a rapporté. Ils nous ont ramassées, Pierrette et moi, on s'est retrouvées à l'hôpital. Je sais qu'on m'a recousu la tête. À Tizi Ouzou, ou Sétif. Un garçon infirmier kabyle. Je revois ses yeux bleus ; je sentais l'aiguille qui passait, mais ça ne faisait pas mal. Par contre, quand on m'a brûlée, là, et là, j'ai hurlé. Sur le coup, on ne souffre pas. Voilà.

Bien sûr je suis en colère contre ce mec. J'ai demandé souvent des nouvelles après. Je pensais : "Bon, il peut crever." Finalement il a crevé sur un puits de pétrole. Il avait eu auparavant je ne sais combien d'accidents d'avion.

Philippe devait jouer le soir même à El Riath, avec Cordreaux, avec l'Équipe Théâtrale. Ils ont annulé la représentation. À l'hôpital, on s'est aperçu qu'il avait des problèmes aux côtes, je ne sais plus exactement. Je ne sais plus s'il est rentré le soir en train. Nous, les deux filles, on était dans le cirage.

ALGER TLEMCCEN

La mère de Philippe était arrivée à l'aéroport. Personne. Elle a cherché le CRAD. Ils ont ainsi été prévenus. Je suis restée à la clinique jusqu'au 15 janvier, et on s'est mariés le 17. C'est Emmanuel Roblès qui m'a sortie de la clinique. Lui seul avait une sorte de camionnette. Je ne pouvais pas rester assise, il fallait m'allonger. »

Ainsi se terminent les récits croisés de l'accident d'avion, puis du mariage de Philippe et Myrtille, désormais nommés tous les deux Dauchez. Pour la scène, Myrtille gardera parfois le surnom de Myrtille, plus souvent son nom complet : Marcelle Barreau. La maman de Philippe était restée, avec son ami Monsieur Terrien, pour le mariage. Les deux témoins étaient André Acquart, peintre et scénographe, et Henri Cordreaux, directeur de l'Équipe théâtrale d'Alger.

* *
*

N'imaginons pas la MJC de Tlemcen semblable aux architectures qui fleurirent dans les quartiers de nos villes au cours des années soixante et soixante-dix. L'installation était prévue dans une unique salle de l'hôtel de France, géré par un propriétaire algérien âgé. C'était vraisemblablement l'ancienne salle de restaurant, rectangulaire, vide, avec seulement des bancs et des chaises. C'était tout. La MJC de Tlemcen débuta ses activités courant 1953.

Tlemcen, ville d'un peu moins de 100 000 habitants, au pied des monts du même nom, est située près de la frontière marocaine, en retrait par rapport à la mer, à plus de 500 kilomètres d'Alger, 140 d'Oran.

L'association de soutien s'appelait AEAT : Amicale d'éducation artistique de Tlemcen. Des notables de la ville en étaient membres, par exemple Monsieur Coveau, directeur plutôt éclairé d'une manufacture de tapis d'Oranie. Beaucoup d'insti-

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

tuteurs, arabes, participaient aussi aux activités ou à l'encadrement. Plusieurs des uns et des autres devinrent amis du couple Dauchez.

Dès le début, il y eut une belle affluence de jeunes. Toutes les populations étaient représentées. Les musulmans et les juifs étaient les plus nombreux. Des Espagnols aussi. Cette animation n'était pas du goût de tous. Il y avait un « type », en poste à Tlemcen, un gradé, peut-être général, qui a été très dur avec Philippe Dauchez :

« Qu'est-ce que vous faites à l'hôtel de France, dans une pièce de l'hôtel de France, à mélanger tous ces jeunes, à leur faire lire des poèmes ? Faut venir de France pour faire des trucs pareils. Vous allez faire sauter l'Algérie. C'est insensé ! »

Malgré tout, l'activité se mit en place. Un peu comme pour l'équipe théâtrale à Alger, Christiane Faure attribuait les crédits provenant de Jeunesse et éducation populaire. Le seul poste pris en compte était celui de Philippe Dauchez. Myrtille se retrouvait donc un peu à la traîne. Sans poste, elle jouait son rôle de femme du responsable, aidait Philippe, participait au travail comme si elle était dans le coup, mais ce n'était pas un poste double. Quand elle voulait travailler, elle retournait à Alger, avec le Centre inter fac, ou le CRAD. Il lui est arrivé aussi de travailler avec d'autres compagnies qui l'engageaient. Philippe aussi revint de temps en temps à Alger. Pour partager des moments avec les amis. Il n'oubliait pas de retourner dans cette fameuse petite librairie à côté de la rue Michelet. Il y retrouvait Mohamed Dib.

Depuis l'accident d'avion, Myrtille se sentait diminuée, secouée par des malaises. Avec son humour un peu noir, elle trouvait parfois qu'elle ne représentait pas un cadeau pour Philippe. « J'avais du plomb dans l'aile », dira-t-elle.

Pour autant leurs activités, à l'un et à l'autre, furent multiples. Beaucoup du travail de la MJC était organisé autour du théâtre. Chaque jour, il y avait des ateliers, des entraînements, des exercices d'improvisation, de lectures. On y apprenait quand même des textes par cœur, on travaillait sur des poèmes, sur des extraits

ALGER TLEMCEM

de pièces de théâtre. On faisait des soirées ouvertes, dans les locaux de l'hôtel de France, dans d'autres salles ou à l'extérieur. Il y avait de belles ruines romaines à Tlemcen. Elles servirent plusieurs fois de cadre à des représentations, de préférence pendant la journée, car les problèmes électriques liés à l'éclairage de nuit n'étaient pas aisés à résoudre. On retrouve ici, dans la continuité d'Alger, des comédies de Plaute : *La Valise*, *Le Soldat fanfaron*. Peut-être du Molière. J'ai recensé un petit tract datant de 1955, à la couleur fanée par le temps, ainsi rédigé :

L'AEAT présente

« ESPOIR-DÉSESPoir »

Dans le théâtre de

Jean Paul Sartre, Albert Camus, Paul Claudel.

Lundi 28 et mardi 29 mars à 21 heures.

Ce spectacle aura lieu dans la grande salle, rue de Fèz

Plateau à l'entrée.

Un jour, Philippe a souhaité monter *Le Partage de midi*, de Paul Claudel. C'était vraiment l'auteur de l'époque, un auteur de théâtre souvent lu et souvent monté. À ce propos, un retour en arrière est nécessaire, pour apporter des éléments d'explication à l'attachement particulier de Philippe Dauchez pour Claudel.

Pendant son adolescence, vers 1945, lorsqu'il était en soins à Saint-Gervais, dans cette ambiance un peu théâtrale d'adolescents qui s'essayaient à la comédie, Philippe avait osé écrire à Claudel, en lui disant : « Voilà : on a formé des équipes théâtrales. Je voudrais que celle dont je m'occupe s'appelle l'équipe Paul Claudel. Est-ce que vous voudriez nous donner une devise, ou une phrase d'un de vos textes qui serait notre porte-drapeau ? »

Claudel lui a répondu, en écrivant au dos de sa lettre : « Non, non, non, je ne veux pas de texte de moi. Je vous propose comme devise : *In hoc signo vinces* (par ce signe tu vaincras). » Une croix était dessinée à côté.

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Et Philippe d'ajouter: « On avait à peu près quinze ou seize ans. Je ne sais pas si mon affection pour Claudel est issue de cet épisode. Mon intérêt se portait vers l'homme de théâtre. J'étais fasciné par son lyrisme. »

Toujours est-il que cette réalisation du *Partage de midi*, à Tlemcen, avec une majorité de comédiens arabes musulmans, un Espagnol aussi, a attiré la curiosité d'un certain nombre de spectateurs. C'étaient des comédiens amateurs, même pas payés, « des comédiens des trois religions », dira le metteur en scène. Et un soir de représentation, Albert Camus fut amené par Christiane Faure. Elle avait dit à son beau-frère: « Tu sais, ce qu'ils font est intéressant. Va voir le travail de Dauchez. C'est le premier directeur de cette maison. »

Camus était déjà très connu à l'époque. C'était en 1956. Juste un an avant l'obtention du prix Nobel. Comme écrivain engagé, mais aussi en tant que natif d'Algérie, il avait déjà pris des positions afin de permettre à toutes les communautés de vivre en bonne intelligence sur le sol algérien; il y avait déjà rivalité avec Sartre. Il ne tarderait pas à se retrouver assez isolé lorsque de plus en plus d'intellectuels, y compris proches de lui, basculeraient du côté de la rébellion et réclameraient l'indépendance, face aussi à l'intransigeance des extrémismes.

La rencontre entre Philippe Dauchez et Albert Camus, sur le sol algérien, a dû être relativement intime, préparant leurs relations futures. Tous deux avaient été soignés dans leur adolescence en établissement de montagne, l'un à Saint-Gervais, l'autre au Chambon-sur-Lignon. Ils n'avaient pas connu leurs pères, avaient beaucoup vécu dans des environnements féminins. Myrtille aura également quelques relations privilégiées avec Camus, leurs origines extrêmement populaires les rapprochant. Enfin Camus s'intéressait de plus en plus au théâtre, et il ne pouvait qu'être sensible à une réalisation qu'on appellerait aujourd'hui multiculturelle, avec le texte d'un des grands poètes de la langue française, qui plus est sur sa terre natale. Au cours de cette rencontre, Camus incita Dauchez à venir le voir à Paris.

ALGER TLEMCEM

L'un et l'autre ignoraient que cette occasion se présenterait peu de temps plus tard.

Un épisode est significatif des relations qu'entretenaient Philippe et Myrtille avec la population. La MJC avait monté une pièce en arabe : *El Ibn El Madjoul (Fils de personne)*. La sœur d'un comédien amateur devait jouer le rôle principal. Elle avait demandé à son père, les frères étaient d'accord. Peu avant les représentations, elle se fait accompagner par Myrtille dans un magasin, essaie un *ghebr*, pièce de tissu blanche destinée à cacher la bouche, et demande : « Est-ce que ça ira comme cela ? » Elles étaient donc copines, dans l'intimité. Elle venait d'épouser Abdou, qui était instituteur. Mais quand il s'est agi de jouer, le père a dit finalement : « Non, elle ne retirera pas le *ghebr*. » Rien à faire. Les frères étaient embêtés. Omar et les autres ont dit à Myrtille : « On va t'apprendre l'arabe. » Ainsi, Myrtille a appris le texte comme ça, sans comprendre, sauf quelques mots. Une seule représentation a été donnée, pour ne pas annuler, avec Myrtille dans le rôle principal. Philippe dirigeait.

À la fin de la période, en tout cas à partir de 1956, des signes inquiétants s'accumulèrent : la vie entre les communautés devenait difficile. Et le couple se souvint d'une aventure désagréable arrivée à Myrtille les premiers jours de leur installation à Tlemcen. Ils habitaient à la villa Rivaud, une petite maison sur la rue d'Oujda. Il fallait dix minutes de marche pour rejoindre le souk. La rue passait devant la mosquée. Myrtille revenait du marché, avec un sac plein, et des bananes tenues à part. Elle marchait sur le trottoir. Arrive en sens inverse un beau vieillard, un *hadj*, tout habillé comme ils le sont, la gandoura, le manteau. Il descend du trottoir pour laisser passer Myrtille.

À ce moment, elle ne sait pourquoi ni comment, elle lâche les bananes. Non, elle ne voulait pas qu'il descende du trottoir ; elle n'a pas lâché le sac, mais les bananes ont glissé, sont tombées. Alors la police est arrivée, disant : « Il vous a touchée ; il vous a accrochée, il vous a pris les bananes !... » Myrtille a dit que non : « C'est moi qui les ai laissé tomber ». L'un des policiers :

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

« Vous avez intérêt à dire que vous avez des ennuis avec cet homme-là. » Enfin, c'était cela, le sens. Ils ont raccompagné Myrtille. Ils voulaient qu'elle porte plainte. C'était à la fin de 1953.

L'été 1954, Philippe Dauchez avait été à nouveau engagé par l'Équipe théâtrale d'Henri Cordreaux pour jouer dans *Le Médecin volant* de Molière. La tournée était prévue seulement dans l'Oranais, pour raisons de sécurité. Henri Cordreaux n'y serait pas. On l'avait alerté sur les dangers le concernant. Il était menacé par des tenants de l'Algérie française. Ces dangers perdureront, puisque quelque temps plus tard, l'appartement d'une amie sera plastiqué à un moment où il aurait dû y loger. Théâtralement, la tournée fut parfois éclatante. Au dire d'Yvette, Philippe était déchaîné. Était-ce le pressentiment qu'il assurait là une de ses dernières prestations en tournée avec improvisations sur le sol algérien ? Ils ont joué souvent en plein air. Sur un des sites, presque à la frontière marocaine, la scène était dominée par une falaise. Le spectacle fut perturbé par des jets de pierres du haut de la falaise. Pourtant le public était nombreux, divers. Justement peut-être. De toute façon jusqu'au dernier moment, la troupe a eu du public.

Philippe avait aussi remarqué que les jeunes désertaient la MJC, sans raison affichée. Surtout depuis début 1956. Leurs amis venaient moins, ou ne venaient plus du tout chez eux. Ils ont compris que certains avaient des réunions avec le FLN. D'autres prenaient le maquis. Les gens ne regardaient plus cette association de jeunes du même œil. Les Espagnols aussi commençaient à ne plus venir. Philippe et Myrtille se retrouvaient bien seuls.

Et puis, un jour d'octobre ou de novembre 1956, Mohamed Soufi, un des jeunes de l'association, qui était postier, sympa et fidèle, est venu les voir un soir à cinq heures :

« Philippe, y'a la lettre. Je suis venu vous le dire. J'ai pas pu vous l'apporter. Tu vas la recevoir. Tu es rappelé demain matin. Il faut partir. »

ALGER TLEMCEM

Ce que Philippe ne savait pas, c'est qu'à l'autre bout du territoire, Pierre Vial avait été lui aussi rappelé, pour garder les fermes face à l'insurrection. Il s'agissait des « rappels Edgar Faure ». Ils concernaient les classes de résidents en Algérie. Plus tard, ces soldats furent relevés par des « rappels Guy Mollet » qui, eux, ont fait 27 mois.

Cette année 1956 est plutôt sombre, peu glorieuse. En février, le président du Conseil, Guy Mollet, est conspué à Alger. Et le 22 octobre 1956, à peu près au moment où Philippe aurait dû recevoir sa lettre, l'avion qui transportait les chefs du FLN est intercepté, détourné, les chefs arrêtés.

Philippe, qui quelques années auparavant était plutôt modéré, ne veut pas reprendre les armes. Il ne croit pas que c'est le moyen pour sauver la paix. Il choisit de fuir, et d'abord d'éviter de recevoir la lettre en mains propres. Le couple est donc parti dans la nuit. Ils avaient contact avec un ami du beau-père de Philippe, le mari de maman, ami qui dirigeait la compagnie maritime Le Borgne, transport par bateau de saisies et déménagements. Ils ont erré avec leur voiture quelques jours entre Oran et Alger, ne sachant où aller, puis ont été acceptés sur le bateau à Oran. Aucun des deux ne se souvient des raisons qu'ils ont fournies à l'ami de la famille. Y a-t-il eu un échange téléphonique avec le beau-père, à Versailles ? Le Borgne savait-il la situation délicate dans laquelle se mettait Philippe ?

Quoi qu'il en soit, le bateau a ramené d'Oran un groupe un peu hétéroclite. Il y avait Étienne Gallo, qui n'avait pas voulu rester sans les Dauchez, Garcia, l'Espagnol qui jouait dans Claudel, Philippe et Myrtille. Le bateau ramenait aussi le chien, qui s'appelait Ouitti, et la voiture. Ce voyage ne ressemblait en rien aux précédents, lorsqu'ils passaient par le Maroc et l'Espagne pour des temps de vacances.

Ils arrivèrent à Sète. Au début de l'hiver 1956, celui qui fut si rude. La belle aventure théâtrale algérienne, aventure formatrice s'il en est, se terminait avec tristesse. Dans la clandestinité. Philippe rentrait « déserteur », pour n'avoir pas voulu se

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAITRE ET COMÉDIEN

retrouver avec un fusil entre les mains. En même temps, cela le coupait de l'Algérie, où il avait tout de même passé presque huit ans de sa vie.

3. Monsieur Camus

Celui-là n'avait pas connu son père, mais il lui en parlait souvent sous une forme un peu mythologique, et, dans tous les cas, à un moment précis, il avait su remplacer ce père. C'est pourquoi Jacques ne l'avait jamais oublié, comme si, n'ayant jamais éprouvé réellement l'absence d'un père qu'il n'avait pas connu, il avait reconnu cependant inconsciemment, étant enfant d'abord, puis tout au long de sa vie, le seul geste paternel, à la fois réfléchi et décisif, qui fût intervenu dans sa vie d'enfance. Car Monsieur Bernard, son instituteur de la classe du certificat d'études, avait pesé de tout son poids d'homme, à un moment donné, pour modifier le destin de cet enfant dont il avait la charge, et il l'avait modifié en effet.

Albert Camus, *Le Premier Homme*,
chap. VI bis, Gallimard, 1994

Il fallait se réinsérer en France métropolitaine après sept ans à Alger et Tlemcen. Pas évident dans ces circonstances. À l'arrivée le matin à Sète, les soucis renaissaient, avec l'armée sur le port. Comment expliquer la situation de Philippe sans risque ? Comment persuader que tout était en règle, qu'il n'avait pas reçu

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

de lettre, etc. ? Toujours est-il que les militaires ont finalement laissé le couple rentrer jusqu'à Paris. Mais Philippe devait se présenter au ministère des Armées à Versailles.

Considéré comme déserteur, il ne pouvait se montrer. Sa mère fut catastrophée. Elle pleura sans arrêt pendant qu'il restait « au maquis », selon l'expression de Myrtille. Elle voulait entraîner Myrtille, pour aller voir un général. Myrtille, qui n'avait pas perdu son antimilitarisme, résistait. Finalement « maman » a réussi à la convaincre, et l'a emmenée chez le général Massu. Récit de ce rendez-vous à trois, par Myrtille :

« Oui, Massu m'a offert un bonbon au miel et m'a dit : "Vous faites revenir votre mari et puis on le mettra à Versailles, vous l'aurez toutes les nuits." Comme si c'était exactement mon but, alors que moi j'étais contre la guerre. Philippe aussi. Ma belle-mère et moi on a "pleuré" dans son bureau. Ah oui, c'est un peu honteux. Je me souviens encore que Massu m'a dit : "Mais enfin, Madame, c'est la guerre, c'est une guerre de pacification". Je lui ai répondu : "C'est une métaphore, Monsieur !" Je ne savais même pas ce qu'était une métaphore, je ne l'avais pas appris. Ce n'est pas le mot qui convient, n'est-ce pas ? Une guerre de pacification ! Et puis quoi, encore ? Oui. Donc, Massu a envoyé Philippe à Versailles en raison de mon immense chagrin – est-ce que j'étais déjà enceinte de Sophie, notre première fille ? Bon. Il a fallu les pleurs de sa mère et de sa femme. C'est toujours pareil, c'est moi qu'on exploite !

J'en voulais un peu à Philippe de tout cela. Je l'ai souvent trouvé infantile. Il l'est toujours, je crois, hein ! Pourtant, jamais je n'aurais dit où il était. La police venait souvent les soirs à Chaillot où Jean Rouvet... tu sais qui c'est ? »

Effectivement, je connaissais le nom de Jean Rouvet, administrateur de Jean Vilar à Chaillot. Et Myrtille d'expliquer sa vie professionnelle pendant ces semaines-là. Dès le retour d'Algérie, comme il « fallait bien faire bouillir la marmite », elle était allée voir Jean Rouvet, connu depuis l'époque des stages de marionnettes avec Yves Joly, à Travail et culture, tout ça... « Votre

MONSIEUR CAMUS

place est ici » avait-il dit. Il avait ouvert la porte d'un bureau, près de celui de Jean Vilar. « Et puis vous allez faire des stencils, parce qu'ils ont besoin de quelqu'un qui fonctionne bien avec Gérard Philippe ». Elle a donc tapé des textes, la nuit, avec Gérard Philippe et Vilar. Rouvet la ramenait ensuite à Versailles. Quand la police venait, il disait que personne ne la connaissait. Il n'a jamais voulu dire qu'elle était là. Il l'a complètement protégée. Cet homme avait compris exactement le problème. Pour autant, il ne voulut pas embaucher Philippe. Myrtille disait : « Prenez-le comme régisseur ». Il répondait : « Je vous prends vous parce que vous travaillez depuis seize ans. Vous savez, il ne sait rien faire pour nous, votre mari. » Est-ce le dépit de Myrtille qui transparaît là ; ou peut-être une autre raison, à savoir que Rouvet ne pouvait sans risque embaucher un jeune homme dans une situation si peu claire, à une époque troublée. La guerre, la vraie guerre, avait commencé en Algérie depuis plusieurs mois.

Philippe raconte la suite :

« Le général m'a remis sous les drapeaux, à Versailles, dans des bureaux à côté du château, vers les écuries, exactement. Il a été tout à fait aimable, me disant que je n'avais pas à m'inquiéter, que je n'aurais plus de fusil dans les mains. Mais le salaud, avec un humour que je n'ai compris qu'après, m'a mis dans un service administratif chargé des recherches sur les déserteurs. Moi, chargé des dossiers de ceux se trouvant dans un cas similaire au mien ! Je n'étais pas fier. Assez vite, je fus déçu. Je croyais qu'être déserteur signifiait afficher des convictions. J'ai découvert que la plupart n'avaient pas de convictions. Beaucoup choisissaient l'objection de conscience par pur calcul. Plusieurs étaient plutôt magouilleurs. Mon travail dans ce bureau a duré environ trois mois. Au bout de ce temps j'en avais vraiment marre. J'allais avoir un examen médical. Un de mes copains m'a donné un produit à mettre dans les urines. Quand le médecin a vu le résultat : "Écoutez, je pense qu'on va vous réformer définitivement". J'ai quitté l'armée au bout de quelques jours. Pour enfin ne jamais y

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

retourner. Est-ce à ce moment que je me suis retrouvé au chômage ? C'était en 57 je crois. Je devais avoir 28 ans. »

Myrtille a donné un récit en partie différent. Un copain, Georges C., agrégé de sciences naturelles aurait dit à Philippe : « Ah ! tu veux sortir de l'armée. Eh bien, mange tes ongles, et tu auras un ulcère. » Les deux versions rappellent les conversations de chambrée. Il faut espérer pour Philippe qu'il n'a choisi que l'une ou l'autre des solutions. En tout cas, personne n'a relaté une maladie quelconque survenue dans les mois consécutifs à la réforme !

* *

*

Philippe Dauchez se rendit à Angers pour tenter de rencontrer Albert Camus, alors directeur du festival d'été. La rencontre fut directe, étonnante, comme naturelle. Un après-midi. Dans le grand espace du château d'Angers. Les comédiens étaient en train de répéter *le Chevalier d'Olmédo*, de Lope de Vega, l'une des nombreuses adaptations de Camus. En pleins préparatifs du festival d'été, en mai-juin 1957. Au cours de ce rendez-vous presque impromptu, le jeune homme signale simplement qu'il arrive d'Alger. Il s'entend répondre : « Vraiment, vous tombez bien, car j'ai absolument besoin d'un assistant. » Cela du jour au lendemain.

Incorporé donc dans l'équipe, il s'est trouvé proche de Janine Devinot, assistante et secrétaire, un peu BCBG, et du régisseur général, qui l'avait immédiatement impressionné par son efficacité. Après avoir quitté la vie artisanale qu'il avait vécue en Afrique, il pénétrait ainsi dans le monde des vedettes. Ce n'était plus les comédies légères, les tâtonnements dans l'improvisation... Cela devenait sérieux ! Les acteurs répétaient, les spectateurs écoutaient, c'était un peu nouveau pour lui. Il en plaisante et exagère, mais il était dans ses petits souliers !

MONSIEUR CAMUS

Outre *le Chevalier d'Olmédo*, *Caligula* a fait partie des deux premiers spectacles auxquels a participé Philippe. Bien que très impressionné, celui-ci comprit vite que Camus, dans sa vie comme dans son œuvre, était passionné par l'authenticité des êtres. Il ne servait à rien de jouer un rôle. Il était préférable de se montrer tel que l'on était. La simplicité de Camus favorisait cela. Pour autant, beaucoup étaient aux petits soins avec lui. Janine Devinot lui apportait ses cigarettes, elle devançait ses souhaits, était attentive à tous ses désirs.

Philippe devint cet été-là un assistant basique, le garçon de service, l'homme à tout faire. Lorsque Camus avait un rendez-vous, il demandait à Philippe de surveiller les répétitions, pas pour faire la mise en scène, simplement pour reprendre ce qui avait été fait. La nouvelle recrue du festival d'Angers essayait ainsi de se rendre le plus utile possible, sentant le poids de tels spectacles. Les représentations en plein air, dans une ambiance de festivals furent pour lui grandioses, en même temps que décontractées, comme une série de soirées de fêtes.

Le Chevalier d'Olmédo fut présenté au public devant les murs du château, dans la nuit d'un début d'été. Douceur angevine ! C'était une histoire simple. Un beau jeune homme noble et pur vient un soir dans une ville d'Espagne assister à une fête. La plus belle jeune fille de la contrée tombe amoureuse de lui. Bonheur ! Mais les soupirants de la jeune fille assassinent le chevalier. Il n'y aura pas de noces. Et c'en sera fini de la fête à Olmédo. Cette pièce, une parmi des centaines écrites par Lope de Vega, le plus prolifique des poètes espagnols, est un conte sur la pureté et l'éphémère de l'instant de bonheur. Tout à fait dans la veine d'un divertissement dramatique, elle ne pouvait qu'entrer en correspondance avec le nouveau jeune assistant de Camus, soucieux de fraîcheur et d'improvisation autant qu'avide d'échanges avec le public.

* *

*

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Cet été-là commença une collaboration de plusieurs années. La rencontre puis le travail avec Camus ont tellement compté pour Philippe qu'il reste un moment silencieux lorsque je lui demande de raconter. Les impressions et souvenirs abondent. Ils sont plus sentimentaux que concrets. La parole est à Philippe, dans les méandres de ses bribes de récits, en apparence décousus, en fait liés profondément par l'émotion toujours présente.

« Quand nous sommes revenus à Paris, Monsieur Camus voulut reprendre tout de suite *Caligula* avec Catherine Sellers, sa petite amie, Jean Pierre Jorris et Simone Berriau, au Petit théâtre de Paris, rue Blanche. Là c'était un cadre rigoureux, des comédiens chevronnés. Je me souviens aussi d'une période où Camus a fait des répétitions au bois de Boulogne. Et le reste du temps, quand l'activité cessait, je cherchais du travail ailleurs. »

En 1958, l'adaptation des *Possédés* était prête et en août les répétitions commencèrent au théâtre Antoine.

* *

*

Parenthèse dans les souvenirs de Philippe, résumons l'importance de cette œuvre. *Les Possédés* de Dostoïevski, roman sombre, dont les héros, fils de libéraux idéalistes, nihilistes peu sympathiques et perdus, oublieux d'une Russie éternelle désormais défendue par l'auteur, se laissent submerger par les mirages de l'occidentalisme, source de maux inguérissables. Une foule immense de personnages déchirés ou désespérés émaille l'œuvre. L'intégrale de l'adaptation des *Possédés* écrite par Camus aurait dû faire cinq heures de spectacle. Celui-ci la ramena à 27 personnages et sept tableaux. Il assura la continuité par la présence d'un personnage, Anton Grigoriev, en même temps narrateur. Celui-ci permet au spectateur de ne pas perdre le fil, mais il est dans le même temps saisi par la bourrasque des événements qui

MONSIEUR CAMUS

se succèdent, et donne le spectacle inattendu du chroniqueur incapable de dominer le temps. « Quel dommage qu'il faille mener le récit au galop, dit-il, et qu'on n'ait pas le temps de décrire ! »

On ne peut s'empêcher de se remémorer les réflexions de l'équipe d'Alger sur les langues, sur la parole portée à la scène, en particulier les phrases lumineuses de Jean-Pierre Ronfard sur le narrateur ou le chœur, passeurs entre le public et une œuvre...

Pour Camus, cette œuvre immense était essentielle : « J'ai rencontré cette œuvre à vingt ans, écrivait-il, et l'ébranlement que j'en ai dure encore, après vingt autres années. » En définitive, plus qu'une adaptation, c'était une création nouvelle.

La pièce, présentée pour la première fois le 30 janvier 1959, au théâtre Antoine, tint l'affiche jusqu'en juillet.

La distribution était prestigieuse : Pierre Blanchar, Tania Balachova, Michel Bouquet, Pierre Vaneck...

* *
*

« Des comédiens me parlaient, souligne Philippe, me disant leurs doutes sur Camus : ce n'est pas un metteur en scène, il fait des analyses psychologiques qui n'ont rien à voir avec le travail du comédien... Ils auraient voulu qu'il théâtralise plus, qu'il fasse moins d'étude de caractère. Mais enfin, tu as vu qui étaient ces acteurs : Vaneck, Bouquet...

Camus expliquait beaucoup aux comédiens le comportement des personnages. Il parlait moins d'une situation sociale que d'un état intérieur. Des comédiens n'aimaient pas cela, pensant qu'ils étaient capables eux-mêmes de faire leur cuisine mentale, de donner une dimension à leur personnage. Camus ne montait pas tellement sur scène.

Je me souviens de répétitions où j'étais seul avec Pierre Blanchar, des gens comme ça. Camus ne donnait pratiquement rien sur la gestuelle. C'était toujours l'explication psychologique

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

des personnages par rapport au contexte qui était intéressante, une sorte d'analyse critique littéraire. À la limite, les comédiens n'en ont rien à foutre, dans la mesure où ils veulent qu'on les mette dans une situation dramatique, en rapport avec le corps, et qu'ils trouvent eux-mêmes. Je suis à peu près persuadé que Camus s'en est rendu compte. La mise en scène n'était pas son fort. Mais il adorait cela, comme il adorait le football, tu vois, un travail collectif. Il aimait se retrouver avec les gens, leur parler. Quand nous sommes partis à Venise, on était ensemble dans le même compartiment, c'était passionnant, car je ne l'ai jamais entendu dire une connerie. C'était toujours des propos, j'allais dire, d'une grande intelligence. C'est prétentieux de ma part, cela veut dire que je suis capable de les comprendre. C'était toujours porteur de quelque chose de fascinant. En définitive, Camus se sentait en famille avec les acteurs : "Je préfère la compagnie des gens de théâtre, vertueux ou pas, à celle des intellectuels, mes frères. Pas seulement parce qu'il est connu que les intellectuels, qui sont rarement aimables, n'arrivent pas à s'aimer entre eux, mais voilà, dans la société intellectuelle, je ne sais pourquoi, j'ai toujours l'impression d'avoir quelque chose à me faire pardonner", affirmait Camus à la télévision en 1959.

Pour *Les Possédés*, je n'étais pas seulement l'assistant. Le soir sur scène avaient lieu les représentations de *Vu du pont*, avec Ralph Vallone, mis en scène par Peter Brook. Un figurant manquant, l'administration me demanda de le remplacer : ce qui fait que de dix heures du matin jusqu'à dix-huit heures, j'étais assistant de mise en scène pour *les Possédés*, et à partir de dix-neuf heures j'étais sur le plateau pour préparer la représentation de *Vu du pont*. Peut-être que j'étais aussi adjoint à la régie, je me rappelle très bien avoir été ami avec le régisseur général.

Michel Bouquet est un de ceux que j'ai le plus observé. Pourtant, ce n'est pas un comique. Non. Mais il jouait dans *les Possédés*, et moi aussi. Tiens, il y a une anecdote. Quand ils ont fait les affiches, ils ont indiqué tous les comédiens importants, et en bas il y avait mon nom. Cela a déclenché une cabale de la

MONSIEUR CAMUS

part des comédiens secondaires: "Pourquoi lui et pas nous!" Cela m'a gêné, mais au fond j'étais flatté et fier. Mais c'est vrai que les autres figurants et petits rôles n'étaient pas sur l'affiche.

Je devais être dans le premier quart d'heure du spectacle. Bouquet intervenait ensuite. Je te jure, dès que j'avais fini de jouer, je me mettais derrière un panneau, je regardais Bouquet. On a dû jouer six mois. Je crois que je l'ai vu tous les soirs de façon différente. Pour moi, c'était l'acteur dans toute sa splendeur. Jamais prisonnier d'une habitude. J'ai toujours eu l'impression qu'il jouait en fonction de l'état dans lequel il était chaque soir. S'il était triste, le personnage devenait un peu triste. Tu vois, c'est assez curieux. Je découvrais tous les jours un nouveau personnage.

Camus avait dédié à tous un exemplaire de son adaptation. Et puis un jour j'ai prêté le livre, il n'est jamais revenu.

Période de répétition, jusqu'à 6 heures du soir. Le lendemain matin, Camus me convoquait en disant: "J'ai fait des becquets." C'était des corrections, pour que les répliques soient appropriées, adaptées à ceux qui jouaient.

Les représentations des *Possédés* avaient été un peu difficiles: certains comédiens n'avaient pas beaucoup apprécié la mise en scène. Cela n'empêcha pas la troupe d'être invitée à participer à la biennale de Venise en 1959, ce qui fut l'occasion d'un voyage passionnant, que je n'oublie pas. On est restés une semaine à Venise. On était une trentaine, tous dans le même hôtel je crois. On a dû jouer trois ou quatre fois. Je me rappelle que Camus avait organisé un après-midi, pour toute l'équipe, un circuit en gondoles pour traverser Venise dans des conditions exceptionnelles. C'était au théâtre de la Fenice. Ça m'a fait de la peine lorsque le théâtre a brûlé en 1996. C'est juste avant le départ à Venise que Camus a pris ma fille Sophie dans ses bras. Comme on prend un bébé quand il est tout petit. Sophie est née à la fin de 1958. Elle avait à peine un an. Camus avait une fille et un garçon, je crois que j'ai une photo d'eux, à Angers. Camus était tout le temps avec nous.

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Il était aussi le copain de Maria Casarès. Il m'a donné des disques que Maria Casarès lui avait passés. Je ne prononce jamais Camus tout seul. Nous disions tous: Monsieur Camus. Il n'aimait pas qu'on l'appelle Albert. Il détestait son prénom. Un jour, un des comédiens lui a dit: "Monsieur Camus, est-ce que je pourrais vous appeler Albert?" Camus lui a répondu avec son humour habituel: "Vous m'appellerez Albert quand vous aurez joué dans trois spectacles montés par moi." Ça me faisait rire, car je savais très bien que c'était la première fois, mais vraisemblablement la dernière pour lui. Ce comédien n'était pas très bon. Je disais donc toujours Monsieur, Monsieur Camus. Je crois que tout le monde le vouvoyait. Il était quand même d'une famille très modeste. Il a toujours eu cet espèce de respect des autres. Il ne rentrait jamais dans leur intimité. Je ne sais pas comment ça se passait avec les femmes. C'était un dragueur, il adorait séduire. Il a eu beaucoup de femmes. Étonnantes et sensibles. J'étais toujours étonné quand on travaillait, on se quittait le soir à onze heures ou minuit. Le lendemain quand on se retrouvait, il disait qu'il avait travaillé. Plus son intimité. Je me demandais comment il faisait. Où prenait-il le temps pour tout ?

Ce que m'a raconté la secrétaire de Camus: on faisait une équipe à quatre ou cinq, très étanche autour de Camus. Elle me disait: "Un jour, Camus t'a vu partir avec Myrtille, et vous vous teniez de façon que Camus a eu un moment de nostalgie en disant: c'est quand même ça la vie." Il a fait une réflexion à la secrétaire en nous regardant partir de façon intime, il a eu un moment d'émotion, se disant qu'il était passé à côté de cette intimité-là. Ça m'a énormément touché. Comme lorsqu'il avait pris ma fille dans ses bras. J'ai compris à quel point, malgré tout le prestige dont il jouissait, il vivait dans une solitude très dure, surtout qu'en plus de ça, il prenait des positions d'une extraordinaire honnêteté qui le mettaient en porte-à-faux par rapport à des gens comme Sartre, qui eux vivaient une espèce d'obsession politique qui les rendait étanches à toute émotion individuelle. Ils fondaient parce qu'ils s'étaient fixé un objectif, alors que

MONSIEUR CAMUS

Camus vivait dans un perpétuel “basculage” en étant sur une corde raide. Sa terre de naissance était l’Algérie, ses pensées n’ont jamais abandonné sa mère, sa famille. Sartre de son côté était comme tous les politiciens, prisonnier d’un objectif sans en déroger.

En décembre 1959, le 17 exactement, Monsieur Camus m’appela et me donna rendez-vous dans son bureau de la NRE. Il voulait me dire qu’avec l’argent du prix Nobel, il allait acheter le théâtre de l’Athénée et qu’il souhaitait que je prenne la responsabilité des mises en scène. Les trois *Don Juan* auraient constitué le premier répertoire : *le Séducteur de Séville et l’invité de pierre*, de Tirso De Molina, *Don Juan* de Molière ; le troisième prévu était-il *le Festin de pierre* de Thomas Corneille, l’opéra de Mozart, ou *le Trompeur de Séville*, d’André Obey ?

Si l’accident n’avait pas eu lieu, Camus aurait acheté l’Athénée. J’avoue que ç’aurait été une aventure fabuleuse. Mon destin aurait été différent. Mais des tas d’événements peuvent nous détourner d’un cours. On est le fruit de toute une série d’étapes. Je pense parfois que j’aurais pu devenir directeur d’un grand théâtre parisien. Je serais vraisemblablement passé à côté de beaucoup de choses.

L’expérience du théâtre Antoine était intéressante, mais je crois que je n’aurais pas continué longtemps, à cause de l’éloignement, de mes préoccupations. J’avais ma loge, j’y arrivais chaque matin à dix heures. J’en repartais à une heure du matin. Cela dit, on pouvait y faire du théâtre toute sa vie. Quand Camus m’a proposé de prendre la mise en scène de cette trilogie des *Don Juan*, j’ai eu à la fois le vertige, et en même temps l’impression d’être pris dans une espèce d’engrenage, où l’action théâtrale n’avait plus de “qualité sociale”. Ça devenait une espèce de performance. Pratiquement comme les arts de l’extrême.

Je ne sais comment cela se serait passé. Si je l’avais fait, je ne serais pas où je suis. Cela m’amuse quelquefois d’imaginer ce que j’aurais pu devenir. »

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

* *
*

Retour au récit :

Dans les interstices, lorsque « Monsieur Camus » n'avait pour un temps pas d'autre projet, Philippe Dauchez cherchait des contrats d'assistant ou d'interprète. Il a pu participer à des expériences très diverses. Un jour, un ami lui signale que Maurice Jacquemont, à l'époque directeur du studio des Champs-Élysées montait fréquemment de nouveaux spectacles pour Paris ou pour des festivals. Un rendez-vous déboucha rapidement sur plusieurs projets.

Au festival de Sarlat, Jacquemont lui fit « jouer un truc », selon son expression, où il descendait du clocher de l'église, sur la place, habillé en curé. Le jour du spectacle, il a voulu faire une glissade, trop sûr de lui. Il a gardé les mains brûlées pendant longtemps. Le souvenir précis lui reste d'un clocher carré de belle architecture.

Il fut aussi engagé pour jouer dans *Hamlet*, au Grand théâtre des Champs-Élysées. Maurice Jacquemont lui dit : « Je vais monter *Hamlet* avec Jean-Louis Trintignant, on ne jouera pas au Studio, mais au théâtre des Champs-Élysées. Il faut que je trouve le père d'Hamlet. » Philippe, assistant désormais attitré pour plusieurs spectacles du studio, proposa à Jacquemont un comédien qu'il connaissait et qu'il trouvait extraordinaire. Seulement, ce n'était pas vraiment un comédien professionnel, puisqu'il était instituteur. « Je joue avec lui dans les stages Jeunesse et sports. Il est vraiment très bien. » Jacquemont l'a rencontré, et embauché. Ce comédien s'appelait Jacques Debary. Il a commencé là, sans le savoir, sa carrière professionnelle, à quarante-sept ans. Après une longue expérience de théâtre amateur et d'instructeur de stages. À partir de ce démarrage, Jacques Debary s'est retrouvé quelques années plus tard, vers 1952, chez Roger Planchon. Il y interpréta le magnifique Orgon du Tartuffe qui a fait le tour du monde. Il a également beaucoup travaillé au cinéma. Jacques et

MONSIEUR CAMUS

Philippe sont restés amis. Deux personnages étonnants l'un à côté de l'autre. J'ai pu découvrir d'autres facettes de la personnalité de Philippe Dauchez avec Jacques et sa femme Janine.

Jacques Debary, instituteur à Amiens, avait été sollicité, tout de suite après la captivité et la guerre, par l'inspection académique en Picardie. Ressemblance de destin avec Henri Cordreaux. Détaché de sa classe, il s'est donc occupé de toutes les activités artistiques post et périscolaires, pas seulement dans le domaine du théâtre. Son point de départ à lui, c'était la promotion 1931-1934 de l'école normale d'Amiens. Presque une génération avant celle de Philippe. Il a commencé à organiser des stages après la guerre, auprès de René Jauneau d'abord, seul ensuite.

Philippe de son côté, avait connu Jeunesse et sports par Yves Joly et Henri Cordreaux, deux des fondateurs en quelque sorte, pour les stages de réalisation. À ces similitudes d'origine et de formation, il faut ajouter des relations personnelles: bien que très différents, Philippe et Jacques se trouvèrent beaucoup d'affinités; Janine Debary, de dix-huit ans plus jeune que Jacques, était de la génération de Philippe et Myrtille; leurs enfants respectifs, nés presque à la même période, les ont aussi rapprochés. Rien que des convergences bien naturelles.

Les deux couples ont fait au moins deux stages ensemble: le premier en 1957 à Tallard, au bord de la Durance, vingt kilomètres au sud de Gap, plus tout à fait la montagne, entre Alpes et Provence, l'autre en 1958 à Péronne, dans la Somme, département de Jacques, au cœur de la Picardie. Dans les deux cas, Jacques Debary était le directeur, Philippe un des assistants à la mise en scène. Les stages comprenaient toujours quelques professionnels, pour soutenir le groupe, pour encadrer les amateurs, souvent pour jouer le rôle principal. Myrtille et Janine furent naturellement intégrées dans la distribution.

Les modules de formation, généralement six semaines d'été, ressemblaient à la plupart des stages de réalisation de deuxième degré de Jeunesse et sports. Le matin était consacré à des exer-

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

cices d'entraînement, l'après-midi au travail de répétitions, et après quelques semaines, les soirées à des présentations publiques de spectacles courts et variés, d'animation ou de promotion, avant que ne soit programmée la grande réalisation du stage, pour une série de représentations. Ce spectacle de « clôture » permettait à tous les stagiaires de s'exprimer, grands et petits rôles, amateurs et professionnels, dans un esprit d'équipe affiché. À Tallard, ce fut *les Fourberies de Scapin*, et à Péronne, *les Vacances du cordonnier*, comédie en cinq actes de Thomas Dekker, truculent dramaturge anglais du XVII^e siècle, quasi contemporain de Shakespeare. Un apprenti cordonnier avait promis un jour, en plaisantant, d'offrir un festin à tous les apprentis le jour où il serait devenu lord-maire de Londres. On assiste à sa vertigineuse ascension. À partir de ce début d'histoire véridique et étonnante du XV^e siècle, Thomas Dekker a fait une joyeuse comédie, pleine de santé, mêlant la vie quotidienne des rues de Londres aux intrigues amoureuses, romantiques ou cyniques. Janine Debary se souvient que Myrtille jouait la femme du cordonnier, enceinte, avec son gros ventre, tandis que Philippe jouait Hodge, le premier ouvrier qui entraînait toute la bande.

Pour *les Fourberies de Scapin*, Jacques Debary envisagea une inversion des deux rôles de valets : un acteur amateur, inconnu, jeune instituteur du nom de Riguetti, plutôt grand et costaud, d'ailleurs bon interprète, fut chargé de Scapin. Et Philippe Dauchez, petit, maigre et bondissant interpréta Sylvestre, dont Molière dit pourtant : « Te voilà grand et gros comme père et mère ! » Une situation drôle plaquée sur une autre qui l'était déjà par les caractères.

Jacques et Janine Debary se souviennent parfaitement des apports spécifiques de Philippe pendant ces stages :

Janine : Philippe faisait toutes les activités du matin ; il était si vous voulez assistant principal pour l'expression corporelle, pour le mime, et aussi pour le chant, car il chantait très très bien.

L'auteur : Ah bon ! Je ne savais pas qu'il chantait.

MONSIEUR CAMUS

Janine: Mais si, il avait un tour de chant magnifique.

Jacques: Il aurait pu poursuivre en professionnel de la chanson. C'était remarquable.

Janine: De la variété, disons. Il nous en a fait souvent profiter au cours de stages. Il chantait *l'Orgue de Barbarie* de Prévert. C'était merveilleux. Il avait d'ailleurs un tour de chant complet avec des textes de Jacques Prévert.

Jacques: Philippe savait faire beaucoup de choses. C'était un homme de théâtre complet.

Janine: Complet, oui. Il faisait aussi des parodies de tragédies, des parodies de la Comédie-Française, des choses comme cela... Regardez sur le programme de Péronne. En plein milieu du stage qui se déroulait durant tout le mois était présenté un spectacle de cabaret, samedi seize et dimanche dix sept août 1958. C'est Philippe qui dirigeait le troisième volet du cabaret, les « chansons d'hier et d'aujourd'hui ».

Jacques: Par rapport à leur pôles d'intérêt, André Steiger était plutôt chargé de la partie « brechtienne », et Philippe des scènes plus « variétés ». Il dirigeait aussi les stagiaires dans le chant. Et il interprétait seul *Caracalla* tragédie en cinq actes et en vers par « les artistes de la Comédie-Française ». J'avais oublié tout ce programme.

L'auteur: C'est étonnant ce que vous décrivez. Les correspondances. Figurez-vous que Philippe jouait un certain *Caracalla* quand il était enfant, avec ses cousines, à Chartres!

Janine: Là il était tout seul. Il se changeait. Il jouait les hommes, les femmes, avec un bout de chiffon sur la tête. Il faisait tout.

Jacques: C'était un numéro très au point et très drôle.

Janine: Vraiment drôle. C'était en vers d'ailleurs, mais je ne sais pas si c'est lui qui l'avait écrit.

L'auteur: Et la photo que voici, devant l'école communale; il y est indiqué Tallard. Est-ce une scène du spectacle de fin de stage?

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Jacques: Non. C'était plutôt une parade pour alerter les gens, les inciter à venir au spectacle. On interprétait des parades de Gueullette sur des tréteaux vite montés.

L'auteur: Je ne connais pas cet auteur.

Janine: Si. il est célèbre pour ses parades. C'était au XVIII^e siècle. Je crois d'ailleurs qu'il n'a écrit que cela. Du moins pour le théâtre. Gueullette était magistrat et écrivain, des textes courts, des contes...

Jacques: Comme j'avais beaucoup d'affinités avec Philippe, nous sommes partis dans les villages « parader » ensemble, avec cet auteur pour bagage.

Cette photo est très signifiante. Derrière les deux acteurs il y a le fronton de l'école de la république. Le mot « écoles » au pluriel. On imagine le côté filles et le côté garçons le long du couloir. On assiste à la harangue des deux comédiens, Debary et Dauchez: pour Jacques, c'est la force posée dans la respiration sur les jambes, le bâton bien en mains tendu et menaçant; tandis que pour Philippe, la tension en avant, prêt pour la propulsion animée par le centre du corps, grimpé sur la pitié pour ne pas être en reste par rapport à la haute taille du personnage de Debary. Derrière le tréteau monté sur simples tubulures, on distingue quelques têtes d'enfants, une robe habillant un corps fluide de femme, années cinquante, légère et blanche. Toute une histoire de la démocratisation du théâtre peut être racontée avec cette photo.

Un troisième stage dirigé par Jacques Debary était en principe prévu pour l'été 1959. De session en session, le cercle des amis s'élargissait. Mais Jacques avait eu des problèmes avec la direction de la Jeunesse et des sports. L'administration lui avait « collé » un blâme, sans l'en avertir d'ailleurs, à cause de locaux laissés dans un état douteux après la fête habituelle de fin de formation. De bonnes âmes bien intentionnées avaient rédigé un rapport, avaient parlé d'orgie avec des participants à la formation, et pour faire bonne mesure, avaient reproché au directeur

MONSIEUR CAMUS

de stage de prendre son amie (il n'était pas encore marié) comme stagiaire. Vexé de n'avoir pu se défendre et d'apprendre bien tard cette « cabale » contre lui, Jacques Debary décida de ne plus prendre d'initiative, et de n'entreprendre pour « son » ministère que ce qu'on lui demanderait.

Voilà donc nos amis libres de leur temps pour l'été. Béatrice Perregaux, comédienne de l'équipe, proposa aux deux couples de venir passer ce mois de stage à la maison, dans son chalet, en Suisse. Myrtille, Philippe, et leur petite Sophie, Jacques, Janine, et leur petite Juliette qui était née en 1957 et qui avait un an de plus, partirent illico chez Béatrice en Suisse pour un séjour de vacances. Un beau séjour sympa, « de vraies vacances », dira Jacques. Il faisaient la cuisine chacun leur tour, et partaient en randonnée. « Voilà des petits souvenirs avec Philippe et Myrtille », conclura Janine Debary en feuilletant un album photos.

L'auteur : Vous étiez des amis très proches. Les photos le montrent. Très proches et pourtant très différents.

Jacques : Vous savez, moi, je ne suis pas génial. Philippe si, quand il improvisait. Nous avons avec Philippe deux natures et deux formations totalement différentes. Ça n'a aucun rapport.

L'auteur : C'est-à-dire ?

Jacques : D'abord, on n'a pas le même tempérament. Philippe a un tempérament de fantaisiste, de commedia dell'arte, d'inventeur. C'est un comédien de génie, si on peut dire. Il n'a malheureusement pas eu l'occasion de s'exprimer dans de très grands rôles, mais c'est un grand comédien.

L'auteur : Et vous ?

Jacques : Lui, c'est un poète, si vous voulez. Moi, je suis tout le contraire, c'est la raison qui compte pour moi. Pendant longtemps, le fond a plus compté. Enfin, je me définis comme je peux, comme je me connais. C'est difficile de se juger.

L'auteur : Vous avez l'un et l'autre un humanisme... Philippe n'a peut être pas eu autant de choix idéologiques marqués...

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Jacques: Je n'ai jamais appartenu à un parti. Alors, comment ces choix se sont-ils faits? Parce que je suis raisonnable, si vous voulez. Ce n'est pas un attribut pour Philippe, raisonnable. Il est plus fantaisiste. C'est un homme d'inspiration et très talentueux d'ailleurs. Il y a des comédiens comme cela. Et il y en a d'autres... Moi, ce qui m'intéresse, plutôt ce qui m'intéressait, parce qu'à la fin ça a un petit peu changé, comme tout le monde j'ai cessé d'être totalement brechtien... Tenez, Brecht, on ne dirait pas que c'est un fantaisiste. C'est un philosophe en réalité...

L'auteur: Oui, mais on redécouvre aujourd'hui le poète Brecht, l'homme... et cette redécouverte a de l'intérêt.

Jacques: Oui. Ce que même les plus grands d'entre nous découvrent aujourd'hui chez Brecht, c'est l'homme de théâtre. Planchon m'avait dit un jour, parlant de Brook: "Peter Brook ne s'intéresse pas du tout à Brecht pour ses idées. Il prend tout ce qui lui paraît intéressant du point de vue du théâtre, de l'expression." C'est tout à fait vrai. Brook a joué ses pièces, mais n'a jamais été brechtien. Ceux qui jouent du Brecht aujourd'hui se foutent pas mal du marxisme, alors que Brecht s'intéressait, à mon avis, d'abord aux idées. On rejoue ses pièces sans penser du tout à leur contenu. Bien sûr, les metteurs en scène ne peuvent pas y échapper totalement. Brecht et le marxisme, ça ne prend plus du tout. Et Philippe, je pense qu'il s'en fout. Vous lui avez parlé de Brecht?

L'auteur: Non. Peut-être que vous avez raison. Pendant que vous parliez, je me suis souvenu qu'Henri Cordreaux avait beaucoup admiré Philippe dans *Le roi se meurt*, d'Eugène Ionesco. Le personnage du roi, l'absurde de Ionesco, et une rage d'abord de vivre, et de faire du théâtre quoi qu'il advienne, peut-être tout cela correspond-il plus à Philippe.

Jacques: Ce qui nous rapproche, Philippe et moi, c'est la philosophie du public, celle que l'on défendait dans les stages. C'est la philosophie de Vilar, si vous voulez. On espérait changer le monde par le théâtre. D'une façon plus précise, on voulait faire

MONSIEUR CAMUS

venir les ouvriers au théâtre. Vilar n'a pu le réaliser. Il n'y a rien à faire pour ça, c'est une question de culture, c'est autre chose, il faudrait que ce soit organisé avec l'école. C'est comme ça que j'ai été instituteur, instructeur, puis comédien. Pour répandre la culture si vous voulez.

C'était ça le théâtre populaire. Aujourd'hui il n'y en a plus. Il n'y a même plus de maître. À un moment, on a suivi Vilar, puis Brecht, auquel Vilar n'a pas compris grand chose en réalité. Et après, c'est fini. On n'a plus de maître, plus de phare, on ne sait plus où on va. Vous l'avez constaté vous-même, le théâtre d'aujourd'hui est dans une parfaite confusion. Celui qui se sent des talents de metteur en scène monte ce qu'il a envie de monter, mais sans aucun rapport au social. Le théâtre est sans direction. On ne sait pas pourquoi on en fait, sinon pour le plaisir. C'est important, mais c'est autre chose.

L'auteur: Vous pensez que les contenus que vous aviez sont perdus maintenant ?

Jacques: Totalement. On fait du théâtre pour toutes sortes de raisons. C'est assez étonnant, d'ailleurs. Il y a parfois des spectacles qui sont très réussis par des metteurs en scène contemporains, qui s'inspirent de Brecht, mais ne font plus du tout référence à des contenus. On fait des spectacles pour troubler, plus jamais pour convaincre. Enfin, ce sont d'autres formes de théâtre. Pour nous, le théâtre était quand même lié au sens. C'était un peu du prosélytisme, si vous voulez, il y avait de ça. Philippe, lui, en Afrique, poursuit, n'est-ce pas ?

Janine: Il défend encore des équipes. Et toujours généreux. Avec les gens pour un théâtre utile. Comme avec les enfants de sa femme africaine.

(un temps)

Jacques: Tenez, ça n'a pas de rapport, mais je vais vous en raconter une. Vous voulez bien des anecdotes, pour le livre ? C'est arrivé à Philippe et Myrtille. Pas à nous personnellement. Ils habitaient rue de l'Ermitage, dans le XX^e arrondissement. Vous connaissez ?

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Janine: Mais c'était plusieurs années après nos stages et nos vacances en Suisse. Leur habitation, c'était une espèce de hangar, en réalité. On dit un loft, aujourd'hui. Mais c'était très très rustique.

Jacques: C'était quand même un hangar aménagé. Un grand séjour à deux niveaux. Derrière, au niveau du plafond, enfin du toit, il y a une prairie, que je n'ai jamais vue d'ailleurs. C'est curieux, en plein Paris. Mais dans ce pré, il y avait un cheval. Et un jour, le cheval est passé sur le toit de Myrtille; il est tombé dans la maison, enfin dans le séjour.

Janine: Vous imaginez Myrtille et Philippe! En rentrant le soir!

Jacques: Oui. C'est elle qui raconte. Vous savez comme elle sait très bien raconter d'ailleurs. Elle a téléphoné aux pompiers en disant: «J'ai un cheval dans ma maison, rue de l'Ermitage, dans le XX^e. Il faut m'en débarrasser!» Elle raconte que les pompiers auraient dit: «Faut d'abord dessoûler, ma bonne dame!» etc. Voilà. Ce n'est pas une histoire raisonnable, vous voyez.

Oui. De la fantaisie débridée, comme tombée du ciel! Une poésie à la Prévert.

* *
*

Pendant ces trois années, il faut imaginer Philippe pris par un foisonnement d'activités. Cependant la présence de Camus fut si forte qu'il lui est difficile de restituer chaque aventure, chaque date. Il y eut un séjour à Rennes, avec *le Bourgeois gentilhomme* mis en scène par Hubert Gignoux. Philippe interprétait le Maître à Danser. Son partenaire était «un gros type». Cela faisait un peu Laurel et Hardy. Myrtille était toujours à Chaillot. Elle rejoignait parfois Philippe le week-end. Elle garde presque intacte de cette époque une colère, causée par une liaison de Philippe avec une excellente comédienne, dont elle ne révèle

MONSIEUR CAMUS

pas le nom. Elle s'en souvient parfaitement. C'était à la Comédie de l'Ouest.

Les logements du couple: Versailles d'abord; puis Myrtille trouve, grâce à une amie comédienne, un deux pièces au 23, boulevard de Reuilly, dans le XII^e. Elle se souvient que sa belle-mère s'est empressée d'acheter cet appartement qu'ils occupèrent. Leur première fille, Sophie, est née en décembre 1958. L'accouchement, comme celui de leur deuxième fille, plus tard en 1962, eut lieu à la clinique le Belvédère. C'était la clinique où Gérard Philipe a eu ses enfants, Olivier et Anne. Une référence de comédiens et camarades qui se rencontraient souvent dans les couloirs du TNP. «Gérard Philippe est mort en 1958», dira Myrtille qui était très proche de sa femme. Quant au hangar-appartement de la rue de l'Ermitage, ce fut un peu plus tard.

Philippe enchaînait un spectacle après l'autre, d'une ville à l'autre. Plusieurs collaborations comme comédien avec René Lafforgue le conduisirent au centre dramatique d'Aix en Provence. Là, le souvenir demeure de tournées dans les villages et villes alentour, avec *Un chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche. Il ne se souvient plus des autres titres. Seulement des images de certains lieux et salles où ils passaient, comme il arrive souvent avec la mémoire concrète des comédiens. Au détour d'une phrase revient aussi le nom du théâtre des Mathurins, mais là c'était encore avec Camus. Ou peut-être simplement des rendez-vous avec l'écrivain, pas de spectacle.

L'assistanat avec Maurice Jacquemont porta sur plusieurs spectacles, majoritairement au Studio des Champs-Élysées, et généra aussi des tournées. Poitiers, Angers, par exemple, sont citées par Jacques et Janine Debary. Jacquemont, héritier de Jacques Copeau et d'Yvette Guilbert, issu des comédiens routiers de Léon Chancerel, était un personnage bien dans son époque, passionné par l'improvisation des acteurs, mais aussi par le chant choral, la farce, la chanson... Un aîné qui paraît bien proche de Philippe, quand on le décrit ainsi. Entre l'université et le théâtre

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

privé, entre l'amateurisme passionné et le professionnalisme. Les répétitions dans son théâtre se déroulaient dans les couloirs, dans les escaliers. Avec lui, les acteurs travaillaient très peu. En tournée, les reprises étaient faites à la va-vite. Jusqu'à en oublier d'essayer les costumes, ce qui empêcha le spectre d'Hamlet d'apparaître un soir, car on n'avait pas vérifié l'étroitesse du couloir d'accès par rapport à la carrure de l'armure ! Qu'à cela ne tienne, Maurice Jacquemont était un personnage brillant et attachant.

On imagine ainsi que Philippe connut en moins de trois ans un nombre incroyable de régions et de villes de France. De Rennes à Aix, de Sarlat à Péronne, de Tallard à Angers... *les Possédés* tournèrent aussi en région parisienne. En fait, au total, Philippe exerçait trois métiers parfaitement imbriqués : interprète, instructeur de stage et assistant à la mise en scène. Une boulimie de théâtre, par tous les bouts qu'il pouvait prendre. Il s'installait dans ses métiers complémentaires, continuant de se former. Son admiration restait sans bornes pour Camus. Il voyait vivre un grand auteur qui transformait au jour le jour ses écrits en dialogues adaptés ; il aimait glaner des formes différentes, avec les pionniers de la décentralisation théâtrale, avec les formes sérieuses comme celles distrayantes de spectacles de scène. Dans ce foisonnement, il prenait à la fois le théâtre d'auteur, le théâtre de tréteaux, le cabaret, le travail rigoureux comme les approximations, la vie parisienne et celle dans les villes de province. La plupart des expériences représentaient en même temps des laboratoires de recherche des publics. Avec des manières différentes, tous ces « animateurs » comme on les appelait, creusaient un théâtre de répertoire, souvent avec simplicité, réfléchissaient à l'éducation des publics en même temps qu'aux données d'un théâtre d'art.

Toutes ces aventures étaient motivées par le désir de jouer, travailler, être en permanence un artisan de la scène. Aux autres la théorie, les paroles sur le théâtre, à lui et ses amis le plateau. On revient ainsi à la chanson de Jacques Prévert : *l'Orgue de*

MONSIEUR CAMUS

Barbarie, mis en musique par Kosma, qu'il interprétait avec talent dans les cabarets des stages. Il s'agit d'un des beaux textes de *Paroles* publié par le poète en 1946, c'est à dire à peine plus de dix ans avant les stages de Jacques Debary. Le livre avait déjà un succès considérable, la poésie qu'il contenait n'en était pas moins neuve, populaire, fantasmagorique. Rien d'étonnant que Philippe se soit fait « une spécialité » d'un récital Prévert.

l'Orgue de Barbarie raconte la liberté de l'artiste dans la simplicité du son et de la forme d'un instrument populaire, pour et dans la rue. On ne disserte pas. Le comédien est homme d'action sur scène: « Les écrits s'envolent, les paroles restent », disait Prévert.

«... Les uns et les autres parlaient parlaient
parlaient de ce qu'ils jouaient.
On n'entendait pas la musique
tout le monde parlait
parlait parlait.
Personne ne jouait
mais dans un coin un homme se taisait :
"Et de quel instrument jouez-vous Monsieur
qui vous taisez et qui ne dites rien ?"
lui demandèrent les musiciens.
"Moi je joue de l'orgue de barbarie
et je joue du couteau aussi"
dit l'homme qui jusqu'ici
n'avait absolument rien dit
et puis il s'avança le couteau à la main
et il tua tous les musiciens
et il joua de l'orgue de barbarie...
et sa musique était si vraie
et si vivante et si jolie
que la petite fille du maître de la maison
sortit de dessous le piano... »

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

* *

*

Philippe se retrouvait donc à cette époque à la charnière entre trois théâtres : le théâtre privé, dont Albert Camus était proche, le théâtre de décentralisation en voie de structuration, de professionnalisation, et le théâtre d'improvisation, de tréteaux. Passer de l'un à l'autre ne lui posait pas problème. Il trouvait en effet partout à la fois le plaisir de jouer et la recherche d'un public qu'on va distraire et éduquer. Une notion large de culture populaire.

L'auteur : Et la langue dans tout ça ? Albert Camus cultivait la langue. Il avait déjà travaillé des adaptations pour la scène à l'époque du théâtre de l'Équipe, à Alger, c'est-à-dire avant la guerre. Certes, le théâtre constitue pour Camus un refuge, hors ses tracasseries d'homme public et engagé, un endroit où la convivialité et l'esprit d'équipe lui permettent de se montrer tel qu'il est. C'est aussi un laboratoire de la langue, et il effectue avec passion des corrections fréquentes en fonction des comédiens. Mieux, il offre des rôles à ses amis, amies le plus souvent, actrices et acteurs. Et toi, Philippe, avec le langage du théâtre ?

Philippe : J'ai l'impression que le langage du théâtre m'a toujours été familier. Tu vois, je parle d'une relation concrète.

L'auteur : Comme l'écrivain Camus pouvait avoir une relation concrète aux mots, aux bruits des mots qu'il proposait pour la bouche des acteurs ?

Philippe : Je vois aujourd'hui les médecins me dire des mots, je me demande où ils vont les chercher, pour me décrire la maladie et le traitement ! De la même façon, j'ai l'impression que je baignais depuis mon enfance dans le langage théâtral, et que cela m'était naturel.

L'auteur : Même les alexandrins ?

Philippe : Les alexandrins, quand, professeur, je les ai utilisés comme exercice, au Mali entre autres, cela a toujours été

MONSIEUR CAMUS

d'abord un émerveillement, et en même temps un objet de dérision. L'alexandrin, c'est comme quand tu te mets à jouer du tam-tam: il y a immédiatement un rythme qui se crée. Quand je lis Racine, ou certaines comédies de Molière, je suis toujours émerveillé de la façon de jouer avec les mots, et d'arriver toujours à retomber dans un équilibre. Je trouve cela fabuleux.

L'auteur: Racine, Claudel, ce ne sont pas des auteurs dont le langage est populaire.

Philippe: Ce que je trouve merveilleux, c'est, comment dire... C'est la puissance poétique, et cela est universel. Comme quand tu vois un tableau de maître. Brusquement un tableau se met à te parler, même si tu ne comprends pas tout, ou rien. Tiens, je me rappelle que Camus a assisté à des séances où des textes étaient dits par de jeunes arabes, musulmans, israélites, etc. Que se passait-il? Ils avaient ça en bouche, cela avait un sens, même si c'était mal dit, même si on ne comprenait pas la diction. Peut-être justement pour cela. Ce n'est pas une question de diction, mais de puissance des mots. Un autre exemple, tiens: j'ai croisé plusieurs fois Claudel. En chair et en os, c'était un homme épais, sans intérêt. On l'aurait croisé dans la rue, on n'aurait pas regardé! Et pourtant son lyrisme!

L'auteur: La commedia dell'arte, ou encore le kotéba, forme théâtrale traditionnelle en Afrique, mêlant musique et sketches, voilà un théâtre dont la langue est celle du peuple, la langue parlée. Est-ce qu'il ne faut pas fixer cela à un moment donné, ou le transformer? À quel moment cela devient-il art, ou théâtre?

Philippe: Comment expliquer le problème? Où donc intervient le théâtre, avec sa force, par rapport à la palabre? Dans la palabre, tu peux parler pendant des heures, et quand tu demandes aux participants de quoi ils ont parlé, ils répondent: «de tout et de rien». Je crois que la force d'un spectacle de kotéba est la suivante: on voit quelque chose. Chacun à tour de rôle joue un personnage, devient le personnage que l'on a vu. Il s'identifie, mais en même temps reste ce qu'il est, avec ses propres réactions. J'ai remarqué: quand tu prends et reprends

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

une pièce courte, une scène, tu élimines ce qui est en trop pour ne garder que l'essentiel. Pour que le kotéba marche, il faut qu'il n'y ait que l'essentiel.

L'auteur : Garder seulement l'essentiel, ou si parfois tu rajoutes au contraire quelque chose, qui serait de l'ordre de la poésie, ou du lyrisme, également essentiel ?

Philippe : On ne rajoute pas de poésie. C'est la puissance de la réalité, mais assumée d'une certaine façon. Quand tu fais un concentré, il ne faut pas que cela soit de l'eau, il faut une certaine densité. À partir du moment où cela devient dense, il y a forcément une forme d'art.

Tiens, la troupe Niogolon de Bamako. Ce sont mes anciens élèves. Ils m'ont montré leur prochain spectacle : une heure et demi, à partir d'improvisations. Je leur ai dit que l'idée était très bonne, mais que ça tombait à plat, à cause du texte, qui n'a pas de « petit côté cinglant ». Le génie des bonnes répliques de théâtre, c'est que brusquement ça déclenche le rire parce qu'on est surpris. Il faut être surpris, non par envie de surprendre, mais pour donner aux mots employés le petit grain de sel qui fait que ça devient piquant. Les Niogolons n'ont pas réussi cela. Pour l'instant. Dommage. Ils passent à côté d'un bon spectacle, car ils n'ont pas inventé une façon de parler qui leur soit familière, et percutante. Je parle du dernier spectacle en cours.

L'auteur : Ne faudrait-il pas qu'il y ait des écrivains, au Mali par exemple, qui écrivent à la table pour votre théâtre, ou alors qui transcrivent à partir d'improvisations des comédiens au fur et à mesure de la mise en bouche, ou encore qui réécrivent pour fixer un répertoire existant ? Pierre Vial par exemple dit qu'il y a littérature et art théâtral lorsqu'on en est arrivé là, à un répertoire fixé. Peut-être exagère-t-il ?

Philippe : Non, il n'exagère pas. Mais au Mali, les langues, le bambara, le peul, ne sont ni écrites, ni « écrivables ». Combien de fois ai-je enregistré ? J'ai essayé de transcrire en bambara. Personne ne le lit, sauf quelques privilégiés qui s'en font un point d'honneur. Il y a aussi des textes qu'on enregistre sur cas-

MONSIEUR CAMUS

settes audio. Si on traduit en français, cela n'a plus du tout la même saveur. C'est un drame que je supporte en ce moment. Je fais un travail pour Internet pour diffuser nos textes. Entre l'original et la traduction française, ce qui fait hurler de rire n'est vraiment pas drôle en français. On a expérimenté un système avec l'aide de l'ambassade des Pays-Bas. Après avoir joué dans un village, on distribue une dizaine de cassettes aux gens responsables de la séance. Je te jure, quand tu reviens un mois plus tard, tout le monde connaît la pièce par cœur comme on connaît une chanson. Je vais essayer un autre système en septembre : faire des bandes dessinées de nos spectacles, avec de bons dessinateurs. Ou bien alors comme des romans photos. Une cinquantaine de photos par spectacle. On écrira des bulles dans la langue de la région. À distribuer dans les villages où l'on passe. Il y a dans tous les villages des groupes de femmes qui veulent s'alphabétiser. Elles apprennent, mais pour lire quoi ? Presque rien, sauf quelques trucs politiques.

L'auteur : Les chercheurs du Mali et toi, vous pensez qu'il est utile d'avoir une langue écrite ?

Philippe : Tout le monde le dit. Indispensable d'arriver à écrire. À la limite, certains disent qu'il faut écrire en français.

L'auteur : Pourtant, tu dis que la traduction en français perd beaucoup.

Philippe : Oui, mais dans ce cas, il faut écrire directement en français. Toutefois, c'est pour moi un rêve.

L'auteur : Donc tu cherches un entre-deux. La BD permet une écriture imagée, et une écriture textuelle peu importante. L'enregistrement donne l'intégralité de l'oral, mais il n'est compréhensible que par ceux qui sont du cru.

Philippe : Et si on constituait des bibliothèques de bandes audio ? Tout le monde a des petits appareils pour écouter.

L'auteur : S'il n'y avait pas eu la transcription écrite, il n'y aurait ni Molière, ni même Goldoni. L'histoire de Soundjata, le grand roi de l'empire du Mali, est transmise et racontée avec des

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

mots d'aujourd'hui, avec des transformations progressives. Ce n'est pas tout à fait pareil d'avoir les répliques de Molière.

Philippe : C'est un vrai problème. La solution ? Je ne vois pas. La scolarisation est tellement ratée. Tous les cours sont en français. Quand les enfants rentrent chez eux, ils parlent le bambara, qui ne peut ni s'écrire, ni se lire. On a voulu les « féconder » avec des trucs qui ne sont pas faits pour eux. Un cancer de la colonisation... Maintenant qu'on dispose des cassettes audio, on pourrait considérer que c'est cela la forme d'écriture, pour cette civilisation par exemple. Pour que cette forme de transmission traverse les siècles, il faudrait arriver à conserver les cassettes dans de bonnes conditions. Les poussières sont terribles en Afrique.

L'auteur : Il y a quelques grands écrivains, même de théâtre, au Mali.

Philippe : Oui. Massa Makan Diabaté, Amadou Hampaté Bâ. En français. Ils ont été des relais entre la tradition orale et l'écrit. Je les ai connus l'un et l'autre. Massa est mort. Amadou aussi. Il est mort quelques mois après mon arrivée à Bamako. Je connais très bien sa famille qui habite à côté de chez nous. Enfin, une de ses femmes.

* *
*

Retour à Monsieur Camus.

La conversation a complètement dévié. À partir de la question de la langue. Le dialogue a commencé parce qu'on parlait d'Albert Camus, venu au théâtre par son écriture, qui commençait chez lui, à sa table de travail. On est passé par une sorte d'opposé : l'homme qui improvise sur son tambour, en sort une parole, et sélectionne en allant ce qui marche bien.

Après un silence, Philippe me dit alors :

« Tu as lu *le Premier Homme* ? »

J'ai répondu :

MONSIEUR CAMUS

« Non. »

« Tu devrais. Cette lecture aussi illustrerait le livre. Monsieur Camus, dans ce manuscrit, a écrit tellement vite, tellement mal, que sa femme et sa fille ont mis seize ans pour arriver à le retranscrire de façon lisible. C'est un texte rédigé spontanément, qu'il n'a pas eu le temps de corriger, d'améliorer. C'est parfois mal tourné, mais il y a une espèce d'authenticité. Enfin, je le lis comme ça. »

Un silence, plus long que le premier.

Quelques semaines ont passé. Depuis ce silence, j'ai lu *le Premier Homme*. Ce récit inachevé plonge dans le passé d'Albert Camus, tente de ressusciter les personnes aimées de son enfance, les modelant en personnages. Le côté autobiographique aurait peut-être disparu dans une version définitive. Mais ce récit personnel, non entièrement cousu, souligne avec force un engagement d'Albert Camus : consacrer sa vie à parler au nom de ceux de sa famille à qui la parole fut refusée. Il s'agit bien sûr d'abord de ses père et mère. Dans cet écrit, la recherche du père, qu'il n'a jamais connu, est lancinante. Jusqu'à quel point Philippe cherchait-il dans Camus le père ? Jusqu'à quelle intimité, dans l'enfance orpheline, sentaient-ils l'un et l'autre une amitié à naître au-delà du travail théâtral commun ?

Seulement voilà. Un jour de janvier 1960, le quatre exactement, trois semaines après avoir reçu Philippe Dauchez à la NRF pour lui présenter ses projets de théâtre et ses souhaits de collaboration, Albert Camus mourait dans un accident de voiture près de Sens, au lieu-dit Le Grand Frossard. Il était avec Michel Gallimard. Il avait dans sa sacoche un roman à l'état d'ébauche, qui ne sera publié qu'en 1994, après un déchiffrement minutieux. C'était *le Premier Homme*.

Tu as lu *le Premier Homme* ?

En apprenant dans l'après-midi par la radio la disparition brutale de cet homme qui avait pris une telle importance pour lui, il quitta l'appartement de Versailles où il vivait avec sa famille :

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

« Je ne sais combien de temps a duré “mon ébranlement” après cette nouvelle. Je ne savais où me rendre. Je me suis enfui au Sacré-Cœur de Montmartre. Là, je pensais pouvoir spirituellement surmonter l'insupportable nouvelle. Pendant cette première nuit, le voisinage de ceux qui venaient pour se mettre en état de méditation m'est apparu tellement dérisoire par rapport à ma propre peine que je me suis résigné à retourner chez moi au petit matin. Je suis resté un certain temps en état d'hébétude. »

Tu as lu *le Premier Homme* ?

Philippe, ce jour de janvier 1960, perdait pour la seconde fois un père. Un accident stupide, comme pour son vrai père.

4. Lascaux

Nous avançons avec une sorte d'assurance qu'au sens fort, la transgression n'existe qu'à partir du moment où l'art lui-même se manifeste et qu'à peu près, la naissance de l'art coïncide, à l'âge du renne, avec un tumulte de jeu et de fête, qu'annoncent au fond des cavernes ces figures où éclate la vie, qui toujours se dépasse et qui s'accomplit dans le jeu de la mort et de la naissance.

Georges Bataille, *Lascaux ou la Naissance de l'art*,
Éditions Skira, 1955 et 1986

Dans cette forêt d'arbres pauvres, quelque part en Dordogne, on ne voit pas vraiment les falaises calcaires qui bordent la rivière, on peut marcher des heures dans une alternance de futaies sèches dont les reliques crissent sous les semelles, de broussailles étouffantes et d'éclaircies plus ou moins rases baignées de la lumière pâle caractéristique du Sud en hiver. Quelques marches scellées dans une clairière au cœur des épinettes mènent à un tombeau. Du moins on pouvait croire à une construction funéraire en belle pierre avec un fronton raide et

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

sévère, couronné d'une couche de pré herbu. La première fois qu'il descendit, Philippe constata qu'il était, avec sa petite taille, bien avant la dernière marche, largement au-dessous du niveau du sol.

Les murs de côté en appareillage petit et régulier retenaient pour lui la terre. Pour franchir la porte de métal lourd, il faut se baisser quelle que soit sa taille. Voilà l'homme d'un coup à près de trois mètres sous terre, avant même d'être entré. Passé le seuil, la descente continue sur plus de dix mètres. Alors, par le dernier chambranle de pierre bâtie, le battant faisant sas pour protéger des pollutions hygrométriques de l'extérieur, Philippe a pénétré au plus profond de son histoire.

Une fois, il décida qu'il entrerait seul, en pleine journée ensoleillée, profitant d'une pause dans le travail. Il voulait tester ses sensations contradictoires. La monumentalité de la grande salle, la « Sixtine » de la préhistoire, qui s'offrait devant lui l'écrasait par son immensité. Quand le plafond est brut de roche, rugueux, irrégulier, Philippe ressent la lourdeur aux épaules plus pesante que le poids d'une arche romane grise étayée de main d'homme. Sur les parois, la dimension épaisse des traits au noir donne une puissance sauvage aux animaux. Des ventres de taureaux robustes longs de plusieurs mètres engloutissent toute pensée. Les mufles, les fronts, les sabots rageurs sont agressifs et frémis-sants. Des combats de cornes immenses naissent sous la torche qui glisse son halo effarouché sur le panoramique de la voûte. Qui diable a bien pu appeler licorne cette bête floue à l'entrée, au ventre retombant, à la gueule sifflante, postée en premier après le porche pour empêcher de ses longues cornes menaçantes et de son œil inquisiteur tout l'hétéroclite troupeau de s'enfuir à l'air libre ? Et s'ils sortaient, ils s'évaporerait. La course de tous ces animaux devant les yeux de Philippe se dissiperait. Ses fantômes s'envoleraient. C'est impossible. Il est bien là, sur cette terre noire d'une éternité, quelque peu abandonné par la vie et par son métier depuis que son maître... Ce sont du moins ses pensées... S'être laissé déposséder de tous ses projets par la mort

LASCAUX

accidentelle, inacceptable, d'Albert Camus. Se retrouver dans le vide, un vide parisien entre ciel et terre. Des mois à errer dans sa vie. Ne plus vouloir, ne plus pouvoir faire du théâtre. Ne plus savoir que faire tout court.

Lui qui avait toujours été fasciné par la voûte céleste, qui sentait le vertige l'envahir en regardant l'immensité du ciel, quel recours pouvait-il chercher au creux de cette préhistoire ? À la fois présent et perdu dans « une autre fois » ! À écouter ceux qui parlent par des teintes, des dessins. Quels sorts conjurent-ils par la peinture ? Des ancêtres parmi les plus lointains, à défaut de père ? Tous ses ascendants de vingt mille ans impossibles à convier ?

En même temps, à côté de l'angoisse jaillissaient des explosions vitales, une formidable réincarnation d'un monde, de dimension humaine malgré tout. La profusion des couleurs et les surimpressions installaient une élégance, une légèreté, une joie de vivre, une envie de bondir. Il en avait perdu le plus succulent sel depuis cette date de janvier 1960. Pourtant le cheval rouge et la crinière noble ébouriffée ne se laissent encorner. Quand la fresque est toute éclairée, lumière diffuse, comptée et mesurée, c'est comme un somptueux troupeau paisible de différentes espèces à perte de vue, dans une très riche prairie. L'animal ici est si noble qu'on sent dans le trait non l'assujettissement de la domestication, mais le respect des hommes préhistoriques dû à la vie sauvage, à la proie. Aurochs, bisons, cerfs, bouquetins, ours, rhinocéros laineux, chevaux aux têtes effilées, une cavalcade dans le pré. Aucun paysage pourtant n'est dessiné.

À dire la vérité, Philippe avait prévu de ne pas stationner dans cette grande salle où leur équipe travaillait chaque jour. Il voulait profiter de sa solitude, sans l'éclairage habituel destiné à accompagner les touristes et les visiteurs. Le faisceau de sa torche le guida vers le passage le plus étroit. Il connaissait ce passage. Tous les visiteurs le connaissaient. Mais l'anfractuosité apparaissait cette fois toute neuve pour lui. Plus de dix mètres encore de descente, parfois dans un boyau peu large. Il se glissait

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

de côté à hauteur des hanches. Dans le rond de lumière, il vit des têtes de chevaux superposées. Instantanément lui vint à l'esprit qu'il avait déjà eu plusieurs vies l'une après l'autre, et qu'il faudrait que la plus récente, terminée par le drame, s'estompe elle aussi pour laisser place à une nouvelle qu'il allait écrire. Ou plutôt qu'il allait s'écrire. Il constatait que les circonstances menaient sa vie à peu près autant que lui-même en décidait. Ce n'est après tout que vérité humaine pour tout un chacun. Les actes qu'il pose sont plutôt circonscrits dans la bulle du hasard. Et responsabilité rime avec relativité. On croit dominer des circonstances extérieures de sa vie plus qu'on ne dirige. On est agi plus qu'on agit. Si chacun arrondit au mieux sa coquille de vie, la rend un peu souple pour soi et les autres, c'est bien. Pensait-il. En suivant le boyau étroit et nettement moins peint que les grandes parois. Ici ou là, les flèches des hommes d'il y a quinze mille ans confirmaient la relativité des choix des humanoïdes sur terre.

À la fin du passage, au lieu de s'engager dans la large nef où les batailles de bisons, les hennissements des cerfs en meutes, les bonds de petits chevaux rouges et jaunes, sont reproduites sur des signes en damiers trop abstraits pour que Philippe y voie quelque ligne de destin, il bifurqua à droite, traversa la salle en demi-cercle que les savants ont nommée « abside ». Est-ce l'abbé Breuil qui baptisa cet espace comme un chevet d'église ? L'archéologue reconnu qui le premier fut alerté par l'instituteur et les jeunes gens cherchant leur chien dans un trou calcaire un jour d'automne 1940 ? Tiens ! Philippe avait presque douze ans. S'il n'avait été citadin il aurait pu courir lui aussi dans les champs ! Le plus jeune de Montignac, près de Lascaux, avait quinze ans !

Pour l'heure, Philippe traversa l'abside et se glissa avec peine à un endroit où des cavités auraient pu le happer jusqu'au fond du gouffre. Sait-on seulement où s'arrête le gouffre ? Il voulait voir là, dans une scène théâtrale, cet homme naïvement dessiné, face au bison blessé à mort hérissé de peur. Dans le halo d'une

LASCAUX

aussi simple lumière que la sienne, la tête et le poil du bison étaient saisissants d'étonnement et de terreur. Une invention inouïe que cette perspective tordue qui vrille le cou de l'animal ! Mais pourquoi cet homme, apparemment couché et mort, était-il si mal tracé ? Pourquoi une naïveté d'enfant de trois ans ? Pourquoi quatre doigts seulement ? Pourquoi quatre choses dressées : la bouche en forme de bec d'oiseau, le sexe et les deux pieds comme des virgules à l'envers ? Peut-on toucher à l'homme, manipuler son destin par le dessin ? Pas de réalisme pour l'homme tandis que le tracé du bison et du rhinocéros crie de vérité. Alors il faut vivre, puisqu'aussi l'acte de peindre donnait une éternité à l'artiste – était-il nommé artiste en son temps ? – qui l'avait accompli. Philippe réfléchit longtemps à l'être qui, de génération en génération, transmet le flambeau. Il songeait à l'artiste qui témoigne, qui offre et qui émeut, qui donne à voir ces animaux aussi nobles que des dieux...

Lorsqu'il sortit de la grotte, de longues minutes plus tard, il était assez fier d'y avoir passé un temps seul, je veux dire dans la solitude, entre deux périodes de tournage. Il avait désormais en lui « sa » grotte de Lascaux. Il reprit sa place dans l'équipe, pour la fabrication du film scientifique prévu dans le contrat.

* *
*

Qu'est-ce qui avait donc fait que Philippe s'était retrouvé à Lascaux, près de la rivière Vézère en Dordogne ? Simple, comme à l'accoutumée, c'était une providence, il y eut la rencontre inattendue, pendant son désarroi, d'un homme qui deviendra un proche, Pierre Alibert. Celui-ci le reçut dans son studio-laboratoire, petit atelier du côté de la place Monge, lieu de conception de documentaires scientifiques dont il était le maître d'œuvre.

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Philippe : La première fois que je le vis, je fus frappé de sa ressemblance avec Jean-Paul Sartre. Et comme le jour où j'avais appris par la radio la nouvelle de l'accident de Camus – le speaker avait annoncé « les lettres françaises en deuil » – et que j'avais d'abord pensé qu'il s'agissait de Sartre, j'eus l'impression d'une nouvelle provocation en voyant Alibert. Il fallait que je me ressaisisse !

Pierre Alibert proposa à Philippe de participer au travail, de devenir encore une fois un assistant, mais pour le cinéma, domaine jusqu'alors inconnu de lui. L'équipe fabriquait des dessins animés sous des prétextes d'explications scientifiques. Ou plus souvent l'inverse : fabriquait des films de vulgarisation et de recherche scientifique avec le support de l'animation. Un des techniciens de l'équipe était là, plutôt silencieux, un peu insaisissable. Encore le destin de Philippe qui le lie souvent aux gens qui fabriquent de leurs mains pour l'art, ingénieux dans le sens pratique, justement ce qu'il n'est peut-être pas.

Les ingrédients de base étaient posés pour une nouvelle aventure : un réalisateur sympa, un technicien habile, Philippe prêt à « assister ».

Il attendait donc que vienne l'occasion de partir. Et puis un jour, départ pour Clermont-Ferrand. C'est Philippe qui le dit. En réalité, voyage plus au sud, sud-ouest exactement, vers les grottes de Lascaux, pour tourner un film qui devait expliquer l'utilité du carbone 14. Une commande du Commissariat à l'énergie atomique.

Pourquoi se souvenir de la halte de Clermont-Ferrand à propos de Lascaux ? Fut-ce un hôtel de passage un soir de brumes volcaniques pour l'équipe de tournage avec armes et bagages ? Clermont-Ferrand se trouve à 180 km de Lascaux par Brive-la-Gaillarde. Une route souvent magnifique, sinueuse, de grands espaces et des futaies. Par Tulle et Ussel. Peut-être un retour au primitif, au passé lointain ! Clermont-Ferrand, ce sont les plus vieilles montagnes, les volcans éteints, ronds et maternels à

LASCAUX

force d'être érodés. Les plus récents des monts Dôme correspondent assez bien aux périodes de Lascaux. Arches de roches sous terre d'un côté, courbes des dômes tournés vers le ciel de l'autre. Convexité et concavité du dedans et du dehors. On peut décliner autant de ressemblances que de différences.

À Lascaux, les techniciens et scientifiques descendent dans la roche et c'est l'infini détail de la terre qu'on ausculte. Passé le tunnel et le risque de claustrophobie. Une plongée dans une matrice, un ventre maternel qui isole du monde et du bruit des hommes à ciel ouvert. Quelle vie a pu se dérouler dans ce ventre ? Quels ancêtres humains ont cru s'approprier toute une faune en fixant les animaux comme sur des photographies ? La marche est difficile dans le boyau pour atteindre les troupeaux. Les chairs et peaux sont vivantes, colorées, toutes primitives. Le mouvement, les couleurs jaillissent de la pierre avec une fraîcheur de rosée qui tremble toujours. Dans ces souterrains, Philippe pensait à des cathédrales s'emplissant de vibrations.

Dans cette équipée, tout était nouveau pour lui. Ils séjournèrent près d'un mois dans la région, et passèrent le plus clair de leur temps dans la grotte. Façon de parler, pour le clair, car en fait ils vécurent de longues heures dans le noir, avec la seule lumière des lampes. Pour la qualité des images, pour les reliefs nécessaires, ils gommèrent d'ailleurs la plupart du temps l'éclairage habituel et diffus destiné aux visiteurs.

Outre la petite équipe technique, des scientifiques participaient au voyage. Pendant le travail, on découvrait parfois un savant agrippé silencieusement aux parois, en train de limer un morceau de rocher, le gratouillant pour en découvrir les plus petits détails dont il tirerait des explications. Philippe et ses coéquipiers étaient à l'affût avec les caméras. Les conversations dans la grotte passaient d'observations scientifiques, archéologiques, aux questions techniques du tournage. On réglait les éclairages, on plaçait les acteurs et les objets. Il fallait parfois montrer des choses insignifiantes, des pigments de peintures, des cendres ou des débris. Cela devait tenir lieu d'explication à

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

l'image. Philippe se laissait absorber, bercer par des phrases savantes, des mots techniques inconnus qui résonnaient pourtant en harmonie quasi poétique avec la grotte.

« En 1950, vous vous souvenez, une des premières datations au carbone 14 fut effectuée à Lascaux. Sur les charbons de bois trouvés sur le sol de la grotte. Là où nous sommes.

– Faire ici un film dix ans plus tard est presque un anniversaire.

– On pourra arroser ça après la prise d'images.

Un chercheur au caméraman :

« Vous ne connaissez pas cette technique, le carbone 14 ? Figurez-vous, celui qui l'a trouvée en 1947 vient justement d'avoir le prix Nobel 1960 : Willard Libby. Un Américain. De chimie, bien sûr. On dit qu'il l'a trouvé dans le méthane des égouts de Chicago. En fait ce n'est pas tout à fait lui. Deux autres chimistes américains avaient isolé l'isotope du carbone quelques années avant. Mais c'est Libby qui l'a appliqué à l'archéologie, à la datation. Le carbone normal a six neutrons, avec les six protons on a le carbone 12. On connaît aussi le carbone 11, le 13. Le 14 a huit neutrons. N'oubliez jamais : le carbone 14 est radioactif : donc, tôt ou tard, un des neutrons du noyau se transformera en proton. On peut définir la rapidité de cette transformation... La demi-vie vaut cinq mille sept cent ans... La moitié des atomes se transforme dans ce temps, puis encore la moitié en cinq mille sept cent ans, puis encore une moitié, vous me suivez... Ainsi, on peut dater avec précision jusqu'à moins 30 000 ans. Vous voyez, c'est une belle invention ! »

Philippe suivait parfaitement la musique des mots, comme au théâtre celle des alexandrins qui sonnent. Il y a plusieurs manières de devenir familier des phrases des autres. Comme il dit souvent, il suffit qu'il y ait la passion et la sincérité de celui qui parle, le désir de celui qui écoute.

Il était fasciné par cet univers composé de parois rocheuses calcaires couvertes de dessins polychromes. Le sentiment d'être

LASCAUX

enfermé là dans ce monde hors du temps, comme une fourmi insignifiante, de se trouver dans une cathédrale qui pouvait à tout moment s'écrouler ! Et si la terre tremblait ? Et plus extraordinaire encore : des chasseurs magdaléniens, des hommes si proches et loin de nous à la fois, avaient peint, tracé, composé plus de six cent figures d'animaux, il y a près de 17 000 ans pour les plus anciennes. Aujourd'hui, un procédé scientifique, l'analyse par le carbone 14, permettait de compter autant d'années, de siècles ! Comment imaginer concrètement dans sa tête son semblable quinze siècles avant soi ? Philippe le voyait presque marcher comme un sioux, sur les ombres des parois, avec ses flèches, passant aussi près que possible de ces animaux à l'œil vif et bondissants.

Ce n'était pas le moindre des privilèges que d'avoir pour soi presque seul, avec une équipe très restreinte, un des chefs-d'œuvre de l'humanité. Œuvre d'art qui courrait des risques à se laisser « dévisager ». On voyait déjà quelques champignons sur les pigments, sur la roche, des mousses vertes ou blanchâtres. Philippe n'aurait peut-être pas distingué cela aussi vite. Mais les chercheurs savaient le détecter. Perturbations causées par l'hygrométrie, modifiée par le trop grand nombre de visiteurs. D'ailleurs, en 1963, soit moins de trois ans plus tard, la grotte sera fermée définitivement, pour préserver ces œuvres inestimables, tandis qu'on offrira aux touristes, après quelques travaux dans une carrière voisine, un fac-similé partiel.

Philippe Dauchez se trouvait donc doublement privilégié.

La fascination était telle qu'il ne garde aucun souvenir de ce qui se passait quand l'équipe sortait de la grotte : « Avons-nous eu faim ? Ou sommeil ? Nous étions dans une autre dimension, un gigantesque laboratoire de "mélange des hommes" sur plusieurs millénaires ! »

Au bout de trois semaines, après les prises de vues, ce fut le retour à Paris, le montage, et le film se mit à raconter son histoire. D'autres reportages suivirent, qui faisaient l'objet de commandes d'organismes divers. Ce n'était pas toujours en vue de

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAITRE ET COMÉDIEN

présentations publiques. Ainsi, un film fut consacré à l'uranium, et pendant quelques mois, les membres de l'équipe n'eurent plus le droit de parler à d'autres de leur travail. Ce court-métrage était destiné aux services du ministère de la Défense. Le secret devait être de mise. Philippe, quelque peu poète et fantaisiste dans sa manière de voir la science, se trouvait être naturellement dans le secret de l'imaginaire.

5. Au service de la décentralisation théâtrale

*Pour vous qui avez entendu l'histoire du Cercle de craie
Retenez l'avis des anciens.
Les choses iront à ceux qui sont meilleurs pour elles. Je veux dire
Les enfants aux plus maternels pour croître et s'épanouir ;
Les voitures aux bons conducteurs, pour que le voyage soit bon ;
Et la vallée à ceux qui lui apportent l'eau, pour que le fruit soit abondant.*

Bertolt Brecht, Final du *Cercle de craie caucasien*

Il y eut un jour une rencontre à Paris entre Jean Dasté et Philippe Dauchez. Dasté demanda à Philippe de venir l'aider dans son aventure de théâtre décentralisé. Après la mort d'Albert Camus, Dauchez était pour ainsi dire décidé à abandonner le théâtre. La discussion avec Jean Dasté renversa cette décision.

Philippe dira de son revirement :

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

« Tu comprends, Dasté était le disciple de Copeau, qui m'avait fait rêver depuis longtemps. Il fallait donc que je parte à Saint-Étienne. Je ne pouvais qu'accepter. »

En 1962, date de cet échange entre les deux comédiens, Jean Dasté avait cinquante-huit ans, et dirigeait la Comédie de Saint-Étienne, le centre dramatique de « la cité des mineurs », depuis 1947. Quinze ans au service d'une population ouvrière, parmi laquelle les gueules noires étaient tout un symbole. Quinze ans à diriger une des premières et prestigieuses équipes de décentralisation théâtrale du pays.

La notoriété de Dasté n'était plus à faire. Comédien de cinéma, il avait tourné dans *l'Atalante* et *Zéro de conduite* de son ami Jean Vigo. Il avait un physique, une histoire. Il avait fait partie des « copiaux », retirés un temps dans le monde rural sous l'égide de Jacques Copeau, dont il fut le gendre, un des « moines » de l'art théâtral qui recherchaient au fond de la Bourgogne une sorte de pureté originelle et populaire de leur art.

Connaissant des difficultés à Grenoble, il était arrivé à Saint-Étienne presque par hasard. Le soutien de Jeanne Laurent au ministère, la rigueur d'un artisanat professionnel, l'organisation serrée des tournées sous chapiteau ou en plein air, au cœur de la ville et dans les villages, la sincérité des acteurs, la passion de tous pour les grands textes, quelque chose d'épique et de simple, la bonhomie du « patron » convivial et proche des gens permirent son installation.

On croisait Jean Dasté presque chaque dimanche dans les allées du marché aux puces le plus populaire du centre ville, un bric-à-brac exubérant d'objets ordinaires ou inattendus sortis des intimités. Là, on s'interpellait : « Eh, Jean, tu viens boire un canon ! » C'était du rouge de préférence. On entrait dans un bistrot, de vraies relations se nouaient, dans cette ville rude, à plus de cinq cent mètres d'altitude, ou un public fraternel grandissait.

Quelles affinités permirent à Philippe et Jean de s'entendre ? On peut en imaginer sans trop se tromper. Ce sont d'abord deux acteurs. L'un rond, plutôt débonnaire, le second plus petit, vif et

AU SERVICE DE LA DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE

bondissant. Deux comédiens altruistes et généreux dans leur présence sur scène. Leur passion pour ce métier ne manqua pas de placer dans le regard de chacun une lueur comparative quand ils se projetaient sur le plateau. Ils pouvaient ensemble faire un couple intéressant, inventif, style Laurel et Hardy du théâtre populaire avec des capacités à dépasser le comique et le lester de gravité. On verra qu'en vérité ils joueront peu ensemble.

Des ressemblances de perspectives dans leurs passés peuvent apporter plus de renseignements. Dasté a commencé le théâtre à quinze ans au Châtelet. Dauchez, vingt-cinq ans plus tard, fut presque au même âge figurant à la Comédie-Française. Surtout on imagine que les années de tournées de Dauchez dans les trois départements d'Algérie ont pu passionner Dasté. Les comparaisons avec les représentations sous chapiteau de la comédie dans la Loire, la Haute-Loire, l'Ardèche devaient être multiples et utiles. Enfin, l'expérience de Dauchez s'avérait riche et complémentaire, en tant qu'assistant metteur en scène, auprès d'artistes aussi prestigieux que Maurice Jacquemont ou Albert Camus, dans le cadre de festivals où la dimension plein air était essentielle, comme dans des tournées, en Provence par exemple. Dauchez avait aussi, particulièrement par l'intermédiaire de Myrtille, des liens avec Vilar, Chaillot, les grandes aventures du théâtre populaire.

Myrtille d'ailleurs a suivi dès le début Philippe dans son installation à Saint-Étienne. Dès la fin de 1962, elle était l'une des interprètes du *Drame du Fukuryu Maru* de Gabriel Cousin, mis en scène par Jean Dasté. Cette création fut présentée treize fois à Saint-Étienne. Puis il y eut une reprise pour quarante cinq dates au cours de la saison suivante. Ce fut sa première pièce au centre dramatique national.

Myrtille, toujours précise dans ses notations, ajoute, sautant d'idée en idée, recollant des morceaux du miroir du passé :

« Moi, je ne suis allée à Saint-Étienne que pour jouer, j'ai joué tout le temps chez Dasté, même lorsque Philippe était parti à Firminy. J'étais sous contrat, au départ je remplaçais Françoise

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Bertin, qui accouchait. Elle doit avoir une fille, née en 62, comme Isabelle, notre deuxième enfant à Philippe et à moi. Mais la naissance d'Isabelle, c'était à la clinique de la porte de Saint-Cloud, avant de rejoindre Saint-Étienne. Dans la même clinique, celle de Gérard Philipe, dont je t'ai parlé. Je suis partie en voiture, ou en train, je ne sais plus, avec Lily Cosma, la première femme de Joseph Cosma, qui m'avait accompagnée, me chaperonnait un peu. Tu sais, je la connaissais de l'Algérie, Lily Cosma, au Centre régional d'art dramatique d'Alger. Lily était prix Schumann de piano, elle nous accompagnait dans *Cortège de Prévert*. C'était avec Philippe. Les décors étaient de Roger Pic, très connu comme photographe. Ce spectacle avait un très gros budget...

Philippe, de son côté, rappelle cette simple raison personnelle qui les a amenés à accepter la proposition de Jean Dasté, et à s'installer à Saint-Étienne.

« Oui, Myrtille et moi, on a habité à partir de fin 1962 plusieurs endroits de la région. Avec nos deux filles, Sophie et Isabelle. Très vite ensuite est arrivée Nathalie, notre troisième fille, le premier octobre 1964. Le fait de passer de contrat en contrat, de changer sans arrêt de ville, et même de métier, c'était trop difficile avec les enfants. J'ai voulu un peu de stabilité, un contrat régulier. »

« Effectivement, pendant ma période stéphanoise, quand je n'étais pas en tournée, je partais à la campagne avec toute ma petite famille, à quelques kilomètres de là. »

Une manière bien à lui de présenter, volontairement sans lustre, son retour dans la famille du théâtre.

Ils habitèrent plusieurs logements. C'était en France la période de grands travaux donnant naissance à des quartiers nouveaux, au-delà des centres-villes, avec des étages de plus en plus hauts. Ils s'installèrent dans une immense barre, Habitation à Loyer Modéré, dix à quinze étages, plus de cent mètres de long, telles les constructions des années soixante que l'on détruit aujourd'hui. À l'époque on ne trouvait pas ces zones sinistres, les

AU SERVICE DE LA DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE

pelouses étaient neuves, cela contrastait plutôt avec le Saint-Étienne d'une partie du centre et de la Grand'rue, la « ville noire ». Ces quartiers excentrés étaient simples et populaires. Le voisinage n'était pas sans lien avec les publics que la Comédie de Saint-Étienne cultivait.

Pendant les trois saisons qui suivirent son arrivée, à commencer par l'automne 1962, Jean Dasté confia à Philippe Dauchez trois mises en scène. La première saison, ce fut une pièce inconnue : *le Zouave d'Eupatoria*, de René Soulat. Dasté dira plus tard dans son livre, à propos des créations nouvelles de la comédie : « Je ne regrette pas d'avoir monté les œuvres que nous avons créées... *le Zouave d'Eupatoria* possédait un humour très particulier, très intéressant. » Parmi les autres pièces nouvelles mentionnées, toujours par Dasté, on remarque *le Maquignon de Brandebourg*, de Le Porrier, *la Queue du diable*, de Y. Jamiaque, *le Drame du Fukuryu Maru*. Toutes ces œuvres n'ont pas vraiment connu de suite plus tard. Mais c'était un choix évolutif de la Comédie de Saint-Étienne : privilégier moins systématiquement les pièces du répertoire, les classiques, pour s'orienter de plus en plus vers des créations contemporaines.

Toutefois, la Comédie demeura résistante face à la vague (ou la vogue !) du théâtre de l'absurde, emportée par deux auteurs-éclaireurs, Ionesco et Beckett. Jean Dasté et son équipe étaient peu sensibles à la dérision négatrice que la littérature de l'absurde posait sur l'homme et sur la vie. À ces coups sombres, ils préféraient ceux que le comique, de Molière, mais aussi de Brecht, portait aux classes sociales ou aux individus méprisants vis-à-vis justement de l'homme et de la vie. Là encore, Philippe Dauchez, de par son tempérament, devait préférer cette option à l'autre.

Les deux autres mises en scène de Philippe sont des Molière : *Monsieur de Pourceaugnac* pour la saison 1963-1964, et *l'Avare* pour 1964-1965. Entre les deux saisons, Nathalie naquit à la clinique de Saint-Étienne. Il y avait comme à l'accoutumée un nombre de représentations important. Pour *Monsieur de*

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Pourceaugnac par exemple, il y en eut soixante-sept. Chaque saison comportait toujours au moins trois créations ou reprises, pour un nombre de représentations variant au total de 120 à 180 suivant les années. C'est ainsi que l'année de *Pourceaugnac*, le *Drame du Fukuryu Maru* fut repris pour 45 représentations. Myrtille jouant dans ce dernier, on imagine le jonglage pour la vie privée, avec de très jeunes enfants à la maison. La part importante des tournées régionales, réduisant juste un peu les temps de trajets, n'y changeait pas grand-chose.

Je peux, ce n'est et ne sera pas habituel dans ce livre, raconter une anecdote personnelle. Me voici, en plus d'auteur, devenu personnage et témoin de l'histoire ! J'étais à l'époque jeune lycéen, à peine dix-sept ans, au lycée Claude Fauriel de Saint-Étienne. Les internes comme moi pouvaient sortir le mercredi et le week-end. Les autres soirs de la semaine, on s'organisait en groupe, par exemple pour aller au théâtre. C'est ainsi que j'ai eu l'occasion de voir la plupart des créations de la Comédie de Saint-Étienne.

Le souvenir de *Monsieur de Pourceaugnac* est d'autant plus précis que j'ai pu, avec beaucoup de facilité, à mon étonnement, rencontrer le metteur en scène dans sa loge, à l'issue de la représentation. Je l'interviewais pour le journal du lycée. J'étais impressionné et fier. J'ai souvenir d'un homme séduisant par sa gentillesse, sa passion, sa simplicité. Je ne savais pas lui donner d'âge : 25, 30, un peu plus peut-être. Il mettait à l'aise dans l'instant. En même temps, on gardait l'admiration qu'on avait pour lui. J'étais fasciné et ravi. J'ai rédigé et publié mon article, sans savoir que j'amorçais ainsi des échanges qui continuent encore aujourd'hui et qui allaient marquer une partie importante de mon existence. Quelques années plus tard, je me suis dit que j'avais rencontré un « maître », comme on dit en Inde.

Et *Monsieur de Pourceaugnac* dans tout cela ? L'une des pièces de Molière relativement peu jouée. Peut-être ne possède-t-elle ni la rudesse brute, directe, le ressort franc des tréteaux des pre-

AU SERVICE DE LA DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE

mières farces comme *le Médecin volant* ou *la Jalousie du barbouillé*, ni bien sûr la force d'écriture et de finesse des grandes comédies. Molière a nommé cette pièce « comédie-ballet », il l'a écrite très vite pour le divertissement du roi. C'est un signe aussi de savoir que la Comédie-Française jouait *Monsieur de Pourceaugnac* traditionnellement le jour de mardi gras.

Ce divertissement, agrémenté de chants et de danse, comporte une histoire des plus simples: comment deux jeunes qui s'aiment, Julie et Eraste, inventent mille machinations, avec des comparses fougueux et intrigants, pour faire définitivement fuir Pourceaugnac le Limousin riche et d'esprit limité choisi par le père de Julie pour un mariage arrangé. Les baragouins des médecins, les accents étrangers, le picard, le gascon et le languedocien sont convoqués autant que les déguisements grotesques pour que l'amour, la jeunesse et le plaisir l'emportent.

On y trouve des musiciens chantant:

« Que soupirer d'amour
Est une douce chose
Quand rien à nos vœux ne s'oppose ! »
Des danses de procureurs et de sergents pendant qu'un
sévère avocat accuse Pourceaugnac en refrain:
« La polygamie est un cas,
Est un cas pendable »
Pour finir avec des masques égyptiens dansant:
« Ne songeons qu'à nous réjouir
La grande affaire est le plaisir...
... Aimons-nous jusqu'au trépas
La raison nous y convie.
Hélas ! si l'on n'aimait pas,
Que serait-ce de la vie ?
Ah ! perdons plutôt le jour
Que de perdre notre amour. »

Ce fut justement ce que le lycéen de Saint-Étienne découvrit en 1963 dans la mise en scène de Philippe Dauchez: un diver-

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

tissement loufoque, une fougueuse jeunesse qui emporte tout sur son passage, une modernité éclatante pour le jeune de 17 ans que j'étais. André Acquart, déjà vu avec Philippe en Algérie, avait signé le décor et les costumes. J'ai souvenir de jeans bleus délavés moulant les jambes d'une bande de jeunes garçons et filles, des foulards de soie colorée attachés au-dessus du genou, tombant en plis légèrement froissés, irisations et accentuation des mouvements dansés dans les lumières. En définitive ces pantalons seyants et leurs étoffes restent pour moi le symbole de ce spectacle, pont esthétique établi comme des étendards flottants entre le XVII^e siècle et nous.

La période que Philippe Dauchez passa à la Comédie de Saint-Étienne était particulière. Le Centre Dramatique National se trouvait confronté à une importante mutation. Le plus grand succès national de la troupe était encore récent : *le Cercle de craie caucasien*, mis en scène par John Blatchley, l'ami venu de Londres, et Jean Dasté ; créé pendant la saison 1956-1957, il avait été repris trois fois, à l'étranger et partout en France, jusqu'en 1960.

Pendant toutes ces années la grande force de la Comédie de Saint-Étienne se fondait sur quelques principes simples : une troupe permanente, généreuse et optimiste ; un désir de rencontrer des publics nouveaux avec des tournées jusque dans les plus petites villes, un répertoire composé de classiques revisités ou de contemporains militants. Philippe Dauchez, formé à l'organisation des tournées algériennes de Cordreaux et nourri à l'humanisme de Camus, ne pouvait qu'adhérer au projet de la Comédie.

Toutefois, à partir des années soixante, les changements de tous ordres allaient peu à peu mettre ce credo en question. Parmi ces évolutions, on constate que la troupe n'utilisait déjà plus le chapiteau. Les tournées en région, concentrées désormais sur les salles très diversement équipées des petites villes de la Loire et des départements voisins allaient s'amenuisant au fur et à mesure que l'installation dans la salle des mutilés du travail, avenue Émile Loubet, à Saint-Étienne se confirmait. Le lieu

AU SERVICE DE LA DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE

devenait phare pour les spectateurs. Jean Dasté était lucide, et un peu amer, sur cette évolution :

« En renonçant à l'équipe tréteaux, je commence à comprendre que j'éprouve plus d'ennui que de joie à diriger la compagnie. Je suis tiré, entraîné vers quelque chose qui ne correspond pas à ce qui est pour moi la raison d'être d'une troupe : une ouverture vers un théâtre populaire dans un esprit nouveau. »

En 1963, quelques mois après l'arrivée de Philippe, fut lancée pour la première fois une campagne d'abonnements. On en obtint près de huit cent la première saison. Quatre ans plus tard, soit à peu près au moment du départ de Dauchez pour Firminy, le nombre des abonnés grimpa encore jusqu'à dépasser dix mille. Une performance étonnante, qui contribuait largement à remplir tout le théâtre. Mais qui donnait aussi à Dasté regret et nostalgie de l'incertitude des tréteaux et des petites salles, lorsque l'acteur en coulisse ressent un pincement au cœur :

« Le public viendra-t-il ce soir ? »

Avec la salle des mutilés du travail, le grenier de l'École des mines qui avait été le cœur de toutes les créations, le creuset des convivialités artistiques, perdait de l'importance. Le nouveau théâtre de près de neuf cents places bénéficiait d'un équipement moderne, comme les premières maisons de la culture que l'on venait de construire. Et justement, Le ministère et la municipalité de Saint-Étienne avaient en projet une maison de la culture, qui serait attribuée à Jean Dasté, puisqu'il en avait été l'éminent préfigurateur.

Au fil des ans, les négociations tournèrent différemment. La ville voulut se réapproprier sa future « maison », les débats s'envenimèrent. Dasté était de moins en moins sûr de vouloir un grand vaisseau qui ferait perdre trop de fraîcheur à l'aventure théâtrale ; l'institutionnalisation le pousserait vers un métier plus administratif qu'il ne souhaitait pas exercer.

Dauchez, qui était resté très libre dans ses pérégrinations professionnelles, doutait aussi de la suite. Il explique que, dès le

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

début des années soixante, Dasté avait envisagé de se retirer, de redevenir comédien saltimbanque, pour parcourir à nouveau seul les routes. Il semble que dès la première rencontre entre Dasté et Dauchez, ce point ait été précisé.

Philippe :

« Je me souviens : Jean m'a dit qu'il ignorait s'il resterait longtemps à la tête de la Comédie. Et s'il envisageait de partir, il faudrait trouver un successeur. Et il me dit à moi que je pourrais être ce successeur. Voilà pourquoi je suis devenu son collaborateur artistique le plus proche, presque dès mon arrivée. Il souhaitait aussi que je le mette en scène, ce qui fut fait, particulièrement dans *L'Avare*. »

La suite de l'histoire ne tourna pas comme prévu. Il faut d'abord relater la préparation de *l'Avare*, au cours de la saison 1964-1965. Dasté se réservait le rôle d'Harpagon, Dauchez mettait en scène. Dans la période des répétitions, le travail a été laborieux, presque conflictuel, entre les deux hommes. Dauchez n'arrivait pas à obtenir de Dasté ce qu'il voulait, en particulier le côté antipathique d'Harpagon. Myrtille d'ajouter, un peu perfide :

« Tu sais, c'était fréquent avec Dasté. Cela s'est produit encore l'année suivante, au cours des répétitions de *Maitre Puntila et son valet Matti*. Cette fois, le metteur en scène était John Blatchley, qui pourtant était ami et avait aussi travaillé à plusieurs reprises avec la troupe. Dans cette pièce, Dasté jouait le rôle de Puntila. Ce personnage représente un type formidable quand il est soûl, mais quand il est à jeun, c'est un salopard épouvantable. Eh bien, Dasté ne voulait jamais jouer le salopard épouvantable, de la même façon qu'avec Philippe, il refusait de jouer un avare détestable. »

Donc, dans ces conditions, Dasté ronchonnait, bougonnait. Parfois il ne savait plus son texte, était-ce réel ou joué, mais en définitive il n'en faisait qu'à sa guise. Il voulait jusque sur scène préserver dans ses rôles l'image qu'il avait dans la ville en tant qu'homme, généreux, convivial, sympathique. Comme il était

AU SERVICE DE LA DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE

têtu, le metteur en scène devait céder en répétition, ou bien ses choix étaient curieusement gommés aux représentations.

Pour Dauchez, le travail avec Dasté sur *l'Avare* fut une alerte. La saison suivante, il n'eut pas de mise en scène. Dans *Maître Puntila*, il jouait l'avocat, Myrtille étant aussi dans la distribution. Et comme il eut alors la proposition de la maison de la culture de Firminy, ce fut Michel Robin qui remplaça Philippe dans le rôle lors de la reprise pour la saison 1966-1967.

Ces épisodes écornent un peu l'image d'Épinal du directeur-créateur de la Comédie de Saint-Étienne. Mais peut-être n'en est-il après tout que plus humain. Et si l'on place en regard de ces anecdotes les pages du livre de Dasté sur la mise en scène, peut-être que son raisonnement devient pour partie un peu moins convaincant qu'il l'a voulu. Dans ce livre : *Jean Dasté, qui êtes-vous ?*, édité à la Manufacture, en 1987, il écrivait par exemple :

« Au théâtre, le verbe crée un univers imaginé différemment par chaque spectateur. Le metteur en scène ne doit pas imposer le sien : c'est une atteinte à la liberté. Que certains metteurs en scène se servent de grandes œuvres pour exhiber leur conception personnelle du monde ou leurs fantasmes est une imposture ; que des comédiens acceptent d'être relégués, diminués, en exerçant leur noble métier, est bien regrettable. »

S'il ne fait aucun doute que Dasté a toujours à juste titre porté très haut le comédien, on peut s'interroger sur la dureté des propos. Peut-être réglait-il ici sans se le dire leur compte à ces metteurs en scène, suivez mon regard, qui avaient voulu façonner les personnages qu'il incarnait d'une manière trop inconvenante pour son image. Il disait aussi avec force souhaiter « ne pas dépendre d'un metteur en scène avec lequel il arrive qu'on ne soit pas d'accord. »

La recherche de sa succession à la tête de la Comédie n'a pas été sans soubresauts. Dasté fit appel à des artistes extérieurs à la troupe, qui comportait pourtant pas loin de dix permanents. Voulait-il ainsi préserver la tranquillité en interne ? Il avait donc pensé un temps à Dauchez, puis voyant celui-ci partir, il a invité

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

peu de temps après Pierre Vial à faire des mises en scène. Et ce fut lui qui devint directeur, par la volonté de Dasté. Le ministère de la Culture marqua son mécontentement de n'avoir pas été impliqué.

On vit aussi venir à Saint-Étienne Armand Gatti au cours de la saison 1965-1966. *L'Homme seul*, qu'il écrivit et mit en scène, fut un événement important dans la troupe ainsi que pour le public. Toutefois, connaissant la fougue particulière de cet auteur prolifique, il paraît difficile d'imaginer que Dasté ait pu songer à une présence longue d'Armand Gatti à la Comédie. Trop décalé par rapport à l'établissement, on pourrait presque dire trop « gauchiste », Gatti, en outre, aimait briller, avoir sa cour, être au centre. Ses préoccupations d'auteur le rendaient d'ailleurs moins perméable que d'autres aux grands répertoires. En tout cas, Philippe Dauchez et Armand Gatti n'eurent aucune complicité. L'allure un peu « gourou » de Gatti n'était pas le genre de Philippe, qui lui aussi, d'une manière moins ostensible, aimait plaire.

En fait on peut dire que le centre dramatique national de Saint-Étienne fut à l'époque une formidable pépinière d'artistes qui prirent par la suite des responsabilités dans la décentralisation théâtrale. Le mérite en revient certainement d'abord au formidable chef de troupe qu'était Jean Dasté. On peut citer Prosper Diss, Michel Dubois, Dominique Quéhec, Claude Yersin. Plusieurs d'entre eux restèrent amis de Philippe, qui les retrouva à l'occasion de ses retours en France.

Au milieu de l'année 1966, on proposa à Philippe Dauchez de diriger le projet artistique de la nouvelle maison de la culture de Firminy, construite par Le Corbusier, à vingt kilomètres à peine de Saint-Étienne. Comme il avait des doutes sur l'évolution de la politique culturelle de la Comédie, et qu'en particulier il voyait bien que les tournées régionales, le travail de terrain allaient disparaître, comme la recherche d'un nouveau répertoire ne décollait pas vraiment à son goût, comme quelques

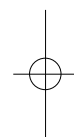
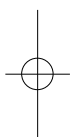
AU SERVICE DE LA DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE

alertes l'avaient inquiété dans sa relation avec Dasté, comme enfin il voyait devant lui une aventure toute neuve qui se présentait, il décida d'accepter. Georges Garby serait le directeur administratif, et lui le directeur artistique. Les deux villes n'étant pas loin, Firminy banlieue de Saint-Étienne, Myrtille pourrait continuer à travailler dans l'une ou l'autre.

Au cours de la saison 1966-1967, La Comédie de Saint-Étienne reprit *l'Avare* pour une série de représentations du 18 au 27 juillet à l'exposition universelle de Montréal. Un numéro de l'été 1967 de la revue nationale de l'Association Technique pour l'Action Culturelle annonce ainsi la tournée :

« La Comédie de Saint-Étienne présentera deux classiques du répertoire français : elle a fixé son choix sur *la Double Inconstance* de Marivaux mis en scène par Michel Dubois, dans les décors de Michel Raffaëlli, et *l'Avare* de Molière, mis en scène par Philippe Dauchez dans des décors de Jean-Baptiste Manessier. Le premier spectacle a été créé cette saison à Saint-Étienne et Jean Dasté avait fait il y a trois ans une composition saisissante du vieil Harpagon. Le 24 juillet, Jean Dasté fera une conférence sur le thème du théâtre et de la décentralisation dans les provinces françaises. Cette invitation met l'accent sur la qualité du travail de la Comédie de Saint-Étienne, dont ce sera cette année le vingtième anniversaire de centre dramatique national. »

On imagine aisément qu'à l'exposition universelle de Montréal, Jean Dasté mena Harpagon selon son plaisir, avec la tonicité de son tempérament, à l'intérieur ou à la périphérie de la mise en scène construite deux saisons auparavant par Philippe Dauchez. Quant à ce dernier, il n'était déjà plus là, happé depuis plusieurs mois par les projets de la toute nouvelle maison de la culture de Firminy.



6.

Les Oiseaux, théâtre, architecture et utopie

*La main ouverte
Pour recevoir et pour donner.*

Le Corbusier

Peu avant le début de la saison 1966-1967, Philippe Dauchez arriva à Firminy pour prendre ses fonctions de directeur artistique de la maison de la culture baptisée du nom de son architecte Le Corbusier. Au cours des deux années qui suivirent, à tout le moins, s'est déroulée une histoire civique exemplaire. Il s'agissait rien moins que de bâtir une micro-société, s'approchant de l'idéal, échafaudée sur des liens concrets entre, premièrement l'architecture et le dessin urbanistique d'une ville, deuxièmement la vie, les activités et les utopies d'une part importante d'habitants de tous milieux, troisièmement l'action culturelle, l'art et le théâtre.

Firminy, vingt mille habitants, centre industriel développé à partir de la présence de la houille, au bout de la vallée de l'Ondaine, forme une limite entre la grande agglomération de Saint-Étienne et la campagne. À 473 mètres d'altitude, ses rues

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

de vallée se transforment dès la fin de la ville en routes grimpant dans la montagne vers l'Auvergne et le Velay. À moins de quinze kilomètres de Saint-Étienne, Firminy, ville « noire » dans les années cinquante avait pour centre une seule grande rue concentrant la plupart des commerces. Deux églises de pierres sombres, et leurs places attenantes, les mines et les usines métallurgiques au fond de la vallée, des maisons ouvrières alentour, toutes plus étroites et plus noires les unes que les autres. Le seul également de ces maisons souvent identiques, venait de l'arrière : invisibles de la rue, de petits jardins potagers en carré, où choux et poireaux régnaient en maîtres, flanqués d'une cabane minuscule faisant office de WC pour la maisonnée, au-dessus d'un trou. Des toilettes « naturelles » si l'on veut en sourire. Les urbanistes ont dit cela différemment : l'habitat de Firminy était l'un des plus déficients de France, avec de nombreux taudis.

Cette ville se dota dans les années cinquante d'un maire moderniste et social, passionné d'architecture, Eugène Claudius Petit, résistant qui avait été ministre de la Reconstruction et de l'Urbanisme. À l'issue d'un voyage à New York, il avait gardé une solide amitié avec Le Corbusier, aîné qu'il admirait tant. En 1954, il lança un plan d'urbanisme pour un nouveau quartier : Firminy Vert. Extension de la ville du côté des collines, prairies et bois, avec des boulevards circulaires bordés d'immeubles de quatre à six étages, suivant les courbes de niveaux. Ainsi, de chaque endroit du boulevard ou presque, on avait une perspective plutôt belle sur le dégradé de la colline, un peu comme d'un gradin dans un immense amphithéâtre.

Le projet d'urbanisme était ambitieux et volontariste, couronné par un grand prix d'urbanisme en 1961. Comprenant un bon millier de logements, il fut organisé selon les principes de la Charte d'Athènes, à la rédaction de laquelle Le Corbusier avait participé. Le dessin de Firminy-Vert est considéré par les spécialistes comme un des exemples européens les plus aboutis de ces théories urbaines. Il s'agissait, selon la Charte, de mettre en

LES OISEAUX, THÉÂTRE, ARCHITECTURE ET UTOPIE

place une « ville moderne, devant permettre l'épanouissement harmonieux de quatre fonctions humaines : habiter, travailler, se divertir et circuler. »

Dans ce contexte urbain général, Claudius Petit fit appel à l'architecte et ami Le Corbusier, de sorte qu'aujourd'hui cette cité se trouve dotée du plus grand nombre d'édifices signés : la maison de la culture, construite de 1961 à 1965 ; le stade, de 1966 à 1968, construit sous la direction d'André Wogenscky, associé de Le Corbusier, avec une tribune d'honneur de quatre mille places couverte d'un auvent en béton armé ; l'unité d'habitation sur la colline des Bruneaux, immeuble sur pilotis de cent trente et un mètres de long, quatre cent quatorze logements, comprenant sur son toit une école maternelle et un théâtre en plein air ; enfin l'église Saint-Pierre, construite pour partie de 1960 à 1970, en phase d'achèvement aujourd'hui et bien triste dans cet état, alors que la maquette est si belle. À l'origine était aussi prévu un théâtre, dont les plans ne furent jamais réalisés, et qui devait avantageusement compléter les équipements de la « cité idéale » selon Le Corbusier. Firminy Vert, substitut d'une ville « noire » industrielle, est le site européen le plus important concernant les réalisations de cet architecte connu du monde entier.

La maison de la culture Le Corbusier, au creux de ce site, se présente comme un long vaisseau de cent douze mètres, implanté au droit d'une falaise artificielle, ancien front de taille de la carrière des Razes, qui contribue à favoriser la majesté de l'édifice. Dans un plan de situation, l'architecte avait dessiné un centre civique, avec, outre la maison de la culture, le stade, une piscine et l'église, à l'intérieur d'un même espace dessiné en forme d'ovale, comme un œuf. C'est dire l'importance symbolique et pratique de chaque « service ». Sur la longueur du bâtiment, côté ouest, l'élévation en porte-à-faux au-dessus de la carrière devait servir d'auvent pour la tribune du stade, qui fut finalement tourné dans l'autre sens. Du côté opposé, celui de l'accès vers l'intérieur par le plan incliné, la façade est à peine

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

penchée, rythmée par des baies vitrées de largeurs très diverses calculées selon les tempi de la musique de Xénakis, par les pans ondulatoires, huisseries sobres et volets étroits aux couleurs vives et mates, qui filtrent la lumière du matin et donnent à la cour-sive intérieure des rythmes de clarté changeants. La toiture est suspendue, en béton cellulaire reposant sur des câbles. Les architectes disent : « toiture incurvée en structure tendue ». Une sorte d'immense voilure en dur. Une courbe unique en son genre, partant à l'assaut du ciel. Vu de profil, l'observateur placé au pied d'un pignon, on dirait une flèche acérée fichée dans les nuages. Quant à la face sud, elle présente en creux un moulage géométrique dessiné par Le Corbusier, à côté de fenêtres étroites en meurtrières et d'une gargouille épurée assurant l'écoulement des eaux de la voilure. Cette façade et ses ombres, comme les autres, prend étonnamment toute clarté avec ou sans soleil. « L'architecture, disait Le Corbusier, c'est le jeu savant et correct des formes sous la lumière. »

Dans la maison, ainsi nommée dès la première année par les usagers qui disaient aussi familièrement « Le Corbu », rien ne correspond aux normes habituelles. La plus grande salle de spectacle, quatre cent cinquante places (deux cent dix aujourd'hui avec des sièges vissés), se présente comme un gradin nu de forte pente, en béton lisse, un très beau plancher en contrebas servant d'espace scénique et en même temps de circulation pour accéder aux coursives. Deux petits balcons carrés à la cour et au jardin, avancent comme des promontoires. L'utilisateur de la bibliothèque, ou le représentant de commerce se rendant à un bureau, marcheront donc sur le plancher de scène. De cet endroit ils verront les gradins nus qui les observent. Ils déambuleront contre le fond de scène, rythmés par les pans ondulatoires avec les baies toutes en hauteur permettant aux gens assis sur les gradins de voir l'extérieur. Un rythme dosé, matière, forme et lumière, rend le lieu paisible et monacal comme dans le couvent Le Corbusier de La Tourette à l'Arbresle, à quelque soixante kilomètres de là. L'espace est assez nu, marqué par la courbe lente du plafond, les

LES OISEAUX, THÉÂTRE, ARCHITECTURE ET UTOPIE

droites des gradins, les verticales de la baie vitrée. Dans une telle salle, des solutions doivent être à chaque fois inventées, pour un grill ou un pont d'éclairages et d'accessoires, pour faire le noir-salle ou pas, pour choisir entre la rigueur des gradins en béton ou le prêt au spectateur de jolis coussins en mousse rouges (ceci avant qu'on installe des sièges plutôt laids), pour rendre possibles les circulations et déambulations de jour pendant que l'équipe technique travaille. Lieu théâtral au sens étymologique, à chaque heure de chaque jour, toute personne et tout objet étant mis en scène dans la lumière naturelle tournante. À chaque fois trouver des formules inédites, presque jamais comme dans les salles traditionnelles.

La maison de la culture disposait aussi de petites salles de travail ou de répétitions en gradins, d'un bel espace bibliothèque et documentation, d'un foyer en forme de puits où l'on descendait par le hall d'entrée, avec une grande cheminée carrée en tôle épaisse. Dans chacun de ces espaces, il fallait inventer une manière nouvelle de se rencontrer et de rencontrer toute forme de spectacle.

Philippe Dauchez arriva un an à peine après l'inauguration du bâtiment, juste le temps qu'il avait fallu pour terminer les aménagements intérieurs. Le traitement des espaces extérieurs, allées et zones de verdure, fut réalisé durant la première saison.

La fascination architecturale aidant, Philippe et Myrtille habiteront très vite Firminy-Vert, rue de la Corniche. Isabelle, qui venait d'avoir quatre ans, dira avec ostentation « boulevard du Cornichon ». La famille s'installa dans un appartement d'une des barres d'immeubles disposés en lignes brisées et surplombant la maison de la culture à quelque trois cent mètres.

C'est dans cette euphorie architecturale, de « béton optimiste », que l'équipe de la maison du Corbu va tenter pendant quatre ans d'installer un projet que l'on peut considérer comme essentiel dans le parcours de Philippe Dauchez et dans l'histoire du théâtre populaire, avec le recul que nous avons aujourd'hui.

* *

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

*

Dès la période de préfiguration, les principes de base ont été posés par Georges Garby et Philippe Dauchez, codirecteurs. Tous les domaines d'activités ont été pensés ensemble, et dans leurs interactions. L'établissement choisit d'accueillir à la fois les pratiques, donc des ateliers, et le tandem création-diffusion de spectacles référents. La maison Le Corbusier fut donc en même temps une MJC et un théâtre. Chose souvent impensable pour les puristes de la Culture ou de l'Art avec un grand A, surtout plus tard à partir des années soixante-dix. On favorisa les projets collectifs, ainsi l'atelier sérigraphie travailla avec le décorateur aux affiches du théâtre. On tentait donc de gommer à Firminy les incompréhensions conduisant au mépris entre culture et éducation populaire, entre ministère de la Culture et ministère de la Jeunesse et des Sports. Réminiscence des choix de l'Algérie, mais cette fois dans un temple nommé « maison de la culture » par André Malraux.

En matière de communication, le choix du logo a été une des premières initiatives de Dauchez. Ce symbole fut emprunté au Corbusier. La sculpture monumentale de l'entrée du capitole de Chandigarh, en Inde, représentait une main ouverte. Jean Assens, plasticien-décorateur ami de Dauchez (Le Corbusier était décédé quelques mois auparavant), dessina une main sur fond carré bleu à partir de cette sculpture, avec un graphisme majuscule approprié :



Enfin on garda en slogan, leitmotiv pour nourrir les pensées et les actions de l'équipe, la phrase écrite de la main de l'architecte sur le croquis :

« La main ouverte
Pour recevoir et pour donner... »

LES OISEAUX, THÉÂTRE, ARCHITECTURE ET UTOPIE

Un article écrit par Georges Garby en introduction à l'un des programmes de spectacles indique les choix pour les premières saisons de l'établissement : une sélection de spectacles délibérément ouverte aux auteurs contemporains, en recevant particulièrement parmi les chanteurs ou les auteurs dramatiques ceux qui « expriment souvent avec force des conflits de notre temps ». On trouvera Reginald Rose, Alan Seymour, Guy Foissy, Colette Magny, Graeme Allwright, Anne Sylvestre...

En exergue à la programmation, on construira ce qui devra représenter l'originalité de cette maison, en tenant compte de sa particularité architecturale et de son environnement. Il est donc décidé de former une équipe théâtrale, le « théâtre d'Essai de Firminy » (TEF) Georges Garby en décrit la genèse :

« Lorsque d'une façon quasi spontanée, par suite de la réunion d'hommes généreux, animés par une unité de vues, le projet de monter la pièce d'Aristophane *les Oiseaux* a été proposé, nous avons été séduits par l'opportunité de présenter cette recherche de cité idéale à Firminy, ville pilote en matière d'urbanisme ; également, nous avons voulu faire aboutir cette idée pour que la population prenne conscience des virtualités qu'elle porte en elle. À Firminy et dans la vallée de l'Ondaine, avant l'ouverture de la maison de la culture, des "spécialistes" se côtoyaient mais rarement des liens d'une telle nature avaient été établis entre eux.

La création de ce théâtre d'Essai doit annoncer l'action d'une équipe d'animation permanente dont le rayonnement devra être à l'échelle de la région. C'est-à-dire, compte tenu de la situation géographique de Firminy, le sud du département de la Loire, une partie de la Haute-Loire, jusqu'aux confins de l'Ardèche. »

La première saison a marqué les mémoires, étape la plus importante avec la formation de l'équipe, et la création des *Oiseaux* d'Aristophane. Tout commença par un stage d'été en 1966, pour se clore en juillet 1967, avec la tournée des *Oiseaux* à Avignon.

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

La presse locale a largement participé à l'événement, en publiant assez régulièrement des informations, des photos sur l'avancement des travaux. Ainsi, un journaliste disait pendant les répétitions :

« Dans l'amphithéâtre principal, dans un décor de l'an 2000 où les poutrelles d'acier, les tourniquets, échelles, balançoires et panneaux tournants ont remplacé les planches traditionnelles, évoluent sur un rythme rapide, comme endiablés, une trentaine de jeunes comédiens. Un événement se prépare... »

La parole est aussi donnée au metteur en scène Philippe Dauchez, dans un article publié début janvier 1966 :

« Si ce spectacle doit être réussi, ce sera dû à l'heureuse conjonction d'un certain nombre d'événements. Tout d'abord il fallait trouver un texte qui puisse être aussi un prétexte. Un texte à la mesure de cette maison imaginée il y a huit ans maintenant par Le Corbusier et ouverte seulement cette année. Le sujet des oiseaux qui construisent une cité nouvelle et essaient de la faire vivre était tentant.

Un hasard de circonstance nous a appris que M. Debidour venait de terminer une traduction des *Oiseaux* pour le livre de poche chez Gallimard, qui doit être publiée ce mois, époque que nous avions prévue pour la présentation de notre production maison. Celui-ci nous a accordé immédiatement tous les droits.

Un prétexte aussi : comme nous n'avions pas les moyens de réunir une troupe professionnelle, il nous fallait pouvoir rassembler le plus grand nombre possible d'acteurs amateurs ayant ou non une formation : trente-huit comédiens ont accepté de participer à ce travail trois fois par semaine pendant trois mois... Chaque répétition est précédée d'une séance d'entraînement : acrobatie, chant, danse..., pour assurer parallèlement la réalisation d'un programme de formation. L'encadrement est assuré par des spécialistes qui donnent à cette équipe toute neuve la rigueur et la richesse de leur expérience ou de leurs connaissances personnelles... »

LES OISEAUX, THÉÂTRE, ARCHITECTURE ET UTOPIE

La pièce *les Oiseaux* n'est pas une des meilleures d'Aristophane. Elle est même ici ou là mal construite, bancale. Une succession de scènes à trois peut paraître monotone. Les deux personnages principaux reçoivent tour à tour, avec les mêmes ressorts d'action, tous les intrus venus de la ville. Pourtant l'adéquation avec le Firminy des années soixante est totale. Deux hommes, Ralliecopain et Belespoir, en ont assez d'Athènes et de leurs compatriotes. Pour se délivrer de ce monde, ils décident de partir fonder la ville de leurs rêves, chez les oiseaux. Plus qu'une utopie politique, il s'agit d'une fantaisie de poète. Bien sûr, il y aura des aventures diverses au cours des étapes de la construction de cette cité nouvelle. La pièce est optimiste, naïve, pleine de plumages et de caquets, de chansons et de chœurs qui se répondent.

On pourrait presque commencer l'histoire par : il était une fois une équipe à Firminy qui essayait de donner vie à une cité idéale de l'antiquité en pensant à la cité idéale rêvée par Le Corbusier.

Il se trouva qu'un certain Philippe Dauchez, metteur en scène et initiateur du projet, avait déjà joué dans *les Oiseaux* d'Aristophane, sous la direction d'un certain Henri Cordreaux, en Algérie. Philippe avait joué le Coq, tandis que Myrtille interprétait la Pie, dans cette réalisation d'outre-Méditerranée.

Il se trouva, ce que la presse n'a pas dit, que le président de l'association de la maison de la culture, Pierre Charreton, avait été élève, disciple, d'un certain Victor-Henri Debidour, l'un des plus grands spécialistes de littérature grecque. L'élève devenu président fut donc l'intermédiaire et se transforma en conseiller littéraire. Les échanges téléphoniques devinrent réguliers entre Firminy et la Grande-Bretagne où il se trouvait. On se mit à discuter, à chercher ensemble les meilleures équivalences modernes des jeux de mots antiques, que les acteurs mettaient en bouche avec plus ou moins de bonheur. Des coupes furent effectuées de concert dans les parties du texte les plus bavardes ou les plus obscures. Ce qui n'était pas parlé devait être réinventé par le geste. On approfondit ensemble la compréhension actuelle d'une pièce

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

datant de plus de deux mille ans. On s'entendit très bien sur l'objectif populaire de cette réalisation, tout à fait compatible avec l'aspect très grand public de la pièce dans l'antiquité.

À Firminy, l'une des collaboratrices artistiques les plus proches de Dauchez fut Yvonne Beaud. Elle a assuré les mises en scène avec Philippe, autant pour *les Oiseaux* que pour les créations des années suivantes. Institutrice généreuse, super active, elle s'est mise pendant de longues périodes en disponibilité de l'Éducation nationale. Comme Dauchez avait des rôles importants dans chaque création, c'est elle qui veillait à tout, notait tout. Quand on sait que la création des *Oiseaux* a rassemblé près de cinquante personnes, dont trente huit acteurs-danseurs sur le plateau, on imagine l'ampleur de la tâche.

Pour faire le récit de cette création essentielle, rien de mieux que de lui donner la parole. Elle sait avec vivacité, et une pédagogie certaine issue de son ancien métier d'institutrice, commenter les photos qu'elle déroule devant mes yeux. Pour ma part, j'étais à l'époque jeune étudiant, responsable d'une troupe amateur :

Yvonne : Tu te souviens : les acteurs répétaient leurs scènes à part dans la semaine. Mais pour les chœurs, les rendez-vous étaient à dix-huit heures, trois fois par semaine, car la plupart des gens travaillaient. On a aussi ajouté des week-ends. À dix-neuf heures trente, on faisait une pause. À chaque répétition, on a eu un superbe casse-croûte. Tu te souviens ? Tu vois, on montrait là où les dieux apparaissaient, à l'arrière du petit balcon-promontoire, c'était la salle du réfectoire. On vous achetait toujours des très bons pains rustiques, et puis des jambons, des olives, je ne sais plus quoi encore. C'était Claudius, que tu vois là sur la photo, qui coupait le pain. De grandes miches. Claudius était très croyant, et il faisait la croix sur chaque pain avec son couteau avant de couper. J'adorais ça. J'étais touchée. Cela m'est toujours resté en mémoire. Ce monsieur, il partageait quelque chose, une de ses manières d'être dans le groupe.

LES OISEAUX, THÉÂTRE, ARCHITECTURE ET UTOPIE

L'auteur: Je me souviens de Claudius: il était plâtrier-peintre, c'était l'un des plus âgés de l'équipe, il dirigeait une troupe amateur dans une petite salle de Saint-Chamond, vingt kilomètres plus loin que Saint-Étienne. C'était un homme du plein air, un manuel. Quand on montait le décor, il apportait une multitude de tours de main de son métier...

– Là, ce sont des scènes en répétitions, en collants. Ce gars-là est devenu toubib... Là, voilà Philippe et Gérard, qui assurait la lumière. Dans le décor, tu aperçois la grande roue métallique. Quand les sculpteurs l'ont construite, ils étaient partis du fameux dessin de Léonard de Vinci, l'homme dans le cercle, tu te souviens... C'était le grand Tony qui tournait dans la roue, et qui représentait l'homme vu par Vinci. On travaillait aussi sur les mutants. Quand cette roue tournait, les hommes et les oiseaux allaient muter. C'était une des explications de la roue dans le décor, tout entier fait de tubes « mills », uniquement des tubes d'échafaudages. Les décorateurs tenaient compte des principes de la maison de la culture. En arrière-scène, tu as les rythmes des baies qui représentent une symphonie de Xénakis. Le décorateur et le sculpteur avaient pris le principe que les tubulures des décors, vues sous un certain angle, font elles aussi un rythme musical. Quand on répétait de jour, le rideau de fond de scène levé, le rythme des verticalités du décor s'intercalait dans le rythme des vitraux de la structure Le Corbusier de la grande salle. Je dis vitraux mais ce n'est pas cela.

– Oui, ces baies vitrées sont nommées, par l'architecte je crois, les « pans ondulatoires ».

– Quand tu entrais dans cette salle, l'esprit Le Corbusier se trouvait effectivement dans les murs, les pans ondulatoires, comme tu dis, et se retrouvait aussi dans le rythme des tubulures du décor. Cela a contribué à la magie du spectacle, peut-être aussi quelque part à son succès. Ce sont toutes les notions souterraines, magiques, qui peuvent générer le fait que quelque chose soit réussi ou pas.

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Tu te souviens, on s'était dit que le chœur antique serait en 12-12, comme au temps d'Aristophane, sous Périclès. Deux fois douze acteurs. Il y avait le chœur de gauche, et celui de droite... Qu'a repris aussi Ariane Mnouchkine d'ailleurs. Le chœur de gauche était pulsatif, énervé, excité, il représentait ceux qui veulent aller de l'avant; le chœur de droite était plus sage, se montrait au contraire raisonnable, voulait appliquer la loi. Ces différences comptent quand tu fais tes partages de comédiens.

– Jean Assens dit dans un article à propos des costumes des chœurs: «des gris colorés chauds pour l'un des groupes, froids pour l'autre. Le tout composant une harmonie extrêmement douce que viennent animer les costumes particuliers des dieux et des hommes.» Ainsi il y a dialogue entre les deux chœurs.

– Oui, le coryphée étant l'expression générale du groupe... Bon, ce plan incliné que tu vois là permettait de monter à la maison de la Huppe; il correspondait à la pente en béton construite par Le Corbusier, dehors, qui sert aux spectateurs pour entrer dans la maison de la culture. Pratiquement la même inclinaison. Souviens-toi, c'était un des premiers spectacles de la maison. Le public qui entrait devait effectuer la même marche que le chœur antique. Chacun son plan incliné. Ainsi il y avait identité ou corrélation entre l'espace dans lequel on joue et le «dit» du spectacle...

– Mais dis-moi, là, sur cette photo de répétition... Je ne me trompe pas? On voit dans le dos de cet acteur que sa fermeture éclair a craqué...

– Oui, et pourtant, on vous avait acheté des collants *Repetto*, mon cher, le summum pour danseurs. On a eu plusieurs fois des problèmes de fermetures éclair qu'il fallait recoudre. Les mouvements des chœurs étaient souvent très physiques... Chaque comédien devait évoluer de manière plus ou moins acrobatique... Là c'est le montage de notre décor en plein air à Avignon. On l'avait amené par camion... L'équipe technique, c'était nous tous. (*rires*). Sous la conduite du régisseur, on faisait tout. On aperçoit bien la roue, et toutes les structures, échelles

LES OISEAUX, THÉÂTRE, ARCHITECTURE ET UTOPIE

fixes ou panneaux mobiles qui montaient par niveaux jusqu'à la maison de la Huppe, tout en haut. Dans cette maison, presque tous les panneaux s'ouvraient. Ils avaient un axe central ; en les crochétant, on n'en voyait plus que la tranche, ils disparaissaient de la vue.

– Oui, Avignon, c'était en 1967.

– On est dans la cour de la MJC de la Croix-des-Oiseaux. Lui, c'est Maxime Darnaud, un peintre qui venait de Bagnolet et qui est resté dans la région. Voilà Jean Assens qui était le décorateur, avec Tony Grant comme assistant. En short. On dirait aujourd'hui des « alternatifs » ! Notre équipe, on était le premier off d'Avignon. Il n'y en avait jamais eu avant.

* *
*

Parenthèse : récit de Philippe, et ce qui arriva à Avignon

« Dans l'euphorie des représentations de janvier 1967, on a décidé de concert qu'il ne fallait pas arrêter l'expérience là. On a donc choisi de présenter le spectacle à Avignon, pendant plusieurs semaines. Au cours du montage du décor début juillet, je suis allé voir Jean Vilar au palais des Papes. Je voulais lui demander la permission... En fait, pas réellement, puisque nous avions commencé de monter, je voulais simplement l'avertir. Pendant que je rencontrais Vilar, plusieurs d'entre nous faisaient des parades à cheval dans la ville pour informer. Jean Vilar s'est montré compréhensif, mais embarrassé : "Pourquoi pas, a-t-il dit. mais cela m'ennuie un peu d'accepter. Votre initiative risque de créer un précédent !" »

En définitive, on nous avait demandé de ne pas distribuer de tracts sur la place du Palais. Nous ne dépassions donc pas la place de l'Horloge. Nous ne « montions pas au Palais » !

Dans l'équipe des *Oiseaux*, on s'est toujours beaucoup amusés de cela. Cette réflexion de Vilar, comme une prémonition. Une

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

vraie réplique de théâtre. L'année suivante, en 1968, c'était le début du *off*, avec une publicité inattendue émanant du préfet qui interdisait un spectacle... Vingt ans plus tard, plus de quatre cent spectacles étaient présentés chaque année dans le *off*. »

En fait, toute l'équipe a travaillé d'arrache-pied pendant le séjour à Avignon. En pleine chaleur, il fallait retoucher certains détails du décor pas toujours adapté à l'extérieur. On fit surtout un travail de diffusion monumental, chaque jour. On informait les festivaliers au cœur de la ville, mais plus encore les habitants du quartier de la Croix-des-Oiseaux, au-delà des remparts, où était monté le décor. Dans les cages d'escaliers des immeubles, on frappait aux portes. On disait aux gens : « Bien sûr que si, le festival est aussi pour vous. La preuve : nous sommes dans votre quartier. » Très peu venaient le soir, mais on les reconnaissait. Plusieurs parmi nous avaient moins de vingt ans. Ce fut notre « baptême ». Il y eut toutefois du public chaque soir. Assez souvent plus de cent spectateurs, dans nos mémoires.

* *
*

Retour aux commentaires des photos, avec digressions

Yvonne : Cette photo est une marche en avant de tout le peuple des oiseaux, de jardin vers cour. Dans notre code, le côté jardin représentait le passé, le centre de la scène le présent, et le côté cour l'avenir. Le principe de l'écriture en occident.

On travaillait le corps avec Françoise Garby, professeur de danse et d'éducation physique, pour que chacun ait une démarche différente de celle qui lui était habituelle. Là oui, c'est Jean-Claude Darnaud. Ils sont difficiles à identifier de dos. On aperçoit Milou, je reconnais sa silhouette, Myrtille, ici, qui était aussi dans les chœurs. Pour reconnaître les gens par les fesses, c'est difficile, ou alors il faut avoir beaucoup vécu avec eux (*rires*)... Elle est belle cette photo...

LES OISEAUX, THÉÂTRE, ARCHITECTURE ET UTOPIE

Là, c'est moi, la Rossignolette, qui descend de la maison de La Huppe, dans la scène deux je crois. Une espèce de pie qui chante dans le bois et accompagne La Huppe. Étant à la mise en scène, j'avais pris ce petit rôle, un truc de rien du tout. J'apparaissais trois secondes et après je disparaissais. Et voici une répétition de danse autour des personnages, quand les oiseaux sont agressifs vis-à-vis de Belespoir. Craintifs, ils tournent autour des hommes, se demandant s'ils doivent les accepter, ou pas. On aperçoit La Huppe, un fils de Thésée qui a été rejeté par les dieux, renvoyé sur terre. Il est donc tout déplumé.

Quand on avait mis en scène, on avait travaillé sur la verticalité, puisque le public se présentait ainsi, sur les gradins en pente raide. Le décor qu'avaient construit les scénographes était aussi en verticalité, en face des gradins, de sorte que le théâtre joué soit un miroir par rapport aux spectateurs. La roue de la structure qui tournait verticalement, se retrouve tracée au sol, là sur la photo, un cercle fait par les corps des comédiens, avec la Rossignolette au centre. C'est-à-dire que le rond, sagittal, tournant et divin, puisqu'il était à l'imitation du dessin de Léonard de Vinci, devient humain, horizontal, au sol, à l'imitation des hommes.

Là, en répétition, les collants ne tiennent pas, et là c'est Dauchez, il est habillé à peu près correct. Ce n'était pas toujours le cas en répétitions (*rires*).

Ah, voilà les accessoires que j'adorais. Un bric-à-brac très novateur pour l'époque. Maintenant ça paraît dans la modernité, tout simplement, mais avant 1970, c'était très culotté de monter Aristophane avec des bouts de ferraille. On avait choisi ce principe parce que Grant était sculpteur, et aussi parce que les mutants sont obligés de faire feu de tout bois (si l'on peut dire !), et de retransformer le matériau. Avec ce qu'ils trouvent, ils font autre chose, ils inventent une société. Donc l'équipe de scéno avait imaginé des accessoires à partir de rien. Là, dans la vasque, on cuisait pour les dieux, pour que les dieux hument de bonnes odeurs gastronomiques ; c'est le barbecue des dieux. Là, une râpe

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

à fromage soudée pour faire un autre objet. Dans le moindre accessoire se logeait toujours une réflexion par rapport au fond de la mise en scène et au signifiant de l'objet.

Il faut signaler aussi que l'orchestre jouait en direct. Les musiques avaient été préparées par Jean-Christophe Dechico. Tu vois là des xylophones. Parfois, même les acteurs étaient musiciens pour essayer d'égaler la musique des dieux. Là, on te reconnaît à ta salopette d'humain, à côté de Dauchez et Dumas. Tu étais aussi musicien à ce moment-là, avec ton xylophone. Donc ces trois mutants participaient à l'orchestre par moments. Car, question : quel nouveau langage va-t-on parler par rapport aux dieux ? On vous avait fait participer aux musiques pour cette raison là. Les deux principaux acteurs de l'aventure chez les oiseaux inventaient non seulement une nouvelle situation mais aussi une nouvelle musique. Tandis qu'à l'étage au-dessus, les oiseaux priaient les dieux en s'en fichant, irrévérencieux et réjouis.

Ici c'est au moment des passages des Athéniens qui observent, des intrus qui viennent se rincer l'œil : le géomètre, le poète, le diseur d'oracle, l'inspecteur. Chacun dit : "Finalement ça va pas mal votre nouvelle société?... Donc j'arrive moi aussi..." Belespoir, alias Philippe Dauchez, va les chasser du monde des oiseaux. Vers la fin, tous les Athéniens qui en ont marre de la guerre veulent venir s'associer. Seulement, ils ne font que recommencer le monde comme il était, et en fait refoutent la pagaille. Les oiseaux les chassent.

Voilà le Coryphée qui discute. Il s'appelait Matheron, et il avait une ceinture. C'était son grade, genre ceinture de maire.

– On dirait qu'il a la cigarette au bec en répétition ?

– Oui, tiens, il avait... Oh non, ça m'étonnerait. C'est un peu flou, mais je ne crois pas. Matheron avait plus de conscience que ça. C'est pas un sifflet ? Non non non non, Pierre, il avait un sifflet ! Justement ! Son sifflet donnait des départs pour les chœurs et pour l'orchestre, qui était à cour, dans la petite niche en haut,

LES OISEAUX, THÉÂTRE, ARCHITECTURE ET UTOPIE

tu vois. Avec son sifflet, il vrillait ses colères, comme s'il s'éner-
vait avec un chant d'oiseau. Il donnait des tops départs.

Voilà de nouveau les hommes; là ils sont sur le même plan
que les oiseaux. Tandis qu'au départ, les oiseaux étaient dans les
hauteurs, sur les praticables, les échelles, les tubes, comme sur
des branches, et les hommes au sol, au ras des pâquerettes. Les
oiseaux dans un monde inaccessible, et les hommes sur un autre.
La structure en verticalité permettait de faire un peu comme
chez Shakespeare: l'enfer et le ciel. En fait la structure et la mise
en scène racontaient en même temps l'histoire du théâtre: le
théâtre antique avec ses chœurs, le théâtre élisabéthain avec
l'enfer, la terre et le ciel, et puis le demi-cercle contemporain...
Même dans la structure on avait essayé de tout rassembler.

– Comment avez-vous travaillé pour préparer la dramaturgie ?

– Concours de circonstances magique ! Tu sais que Charreton,
notre président, lisait le texte en grec, j'étais épatée. On se
posait toutes les questions: pourquoi "couli couli" ou "attrape
satrape" ? Par exemple, si on ne comprenait pas l'un de ces
termes et que Debidour trouvait la phrase primordiale, on la tra-
duisait en langage de scène, en gestes...

– La présence du traducteur et de son élève nous a permis de
comprendre fondamentalement *les Oiseaux*.

– Aristophane était comédien. Beaucoup de gens de la cité
jouaient dans ses pièces. Les représentations étaient souvent
payées par de riches Athéniens, qui voulaient jouer les beaux
rôles, surtout pas les méchants. Aristophane se retrouvait ainsi à
interpréter les personnages les moins gratifiants. Chez les Grecs,
le commerçant du coin pouvait être acteur. En fait, les gens de
la cité jouaient la cité. Ces éléments d'histoire ont conforté nos
choix. Nous n'avons pas hésité à faire appel, pour la distribution,
à des habitants de la ville ou des alentours, dans un projet situé
au-delà du clivage amateur-professionnel. Dans la traduction
même, il a été fait référence sans retenue à des gens connus.
L'ambiance a été comprise par le public. Sachant
qu'Aristophane jouait, on a eu nous aussi nos comédiens profes-

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

sionnels. Qu'est-ce qu'un professionnel ? Dauchez assurément, Myrtille avec un petit rôle. Plusieurs d'entre nous, payés pour le spectacle sont retournés ensuite à leur métier. D'autres ont amorcé là une carrière théâtrale. Qu'est-ce qu'un professionnel ? À Firminy ce fut un mélange. C'est cela qui a fait la force des *Oiseaux*. Un mélange de gens de la cité. Philippe Dauchez était notre Aristophane.

En dehors du metteur en scène et comédien, il était porteur d'éléments essentiels. Je me souviens, je lui faisais bosser son rôle. Il savait parfaitement ce qu'il voulait. Il était imprégné du Sud, nourri de ses souvenirs de Tipaza, de ses débuts de théâtre. Il se remémorait les oiseaux en Algérie. Il avait la nostalgie du soleil, ça tombait bien pour ce spectacle. Il nous irriguait de ces luminosités du sud. En cela aussi il était porteur de tout le projet général.

L'ambiance était surtout amicale. On n'avait pas pris untel ou untel parce qu'il était le meilleur, mais d'abord parce que c'était un copain, parce que les émotions ensemble pouvaient être fortes. Le sens de l'amitié et de l'amour qu'avait transmis Albert Camus constituait le liant des choix. Dauchez nous disait que Camus, dans tous ses gestes, s'enracinait dans la jouissance et l'intérêt du moment. Il avait intégré l'humain que transmettait Camus. Cet amour qu'il avait ! Est-ce que tu te souviens du sourire qu'avait Dauchez ? Enfin il l'a peut-être toujours, ce sourire qui est gentil, poli, mais qui est autre chose. C'est un sourire de tendresse et d'amour de l'humanité. Cela, il le transmettait depuis longtemps, depuis sa rencontre avec Camus, ou depuis avant, je ne sais...

– On n'a pas l'impression que Dauchez dirigeait tout ? Ce n'était pas le grand patron, comme ceux qu'il avait connus avant ?

– Alors là, merci, tu me donnes l'occasion de dire quelque chose. Ce que tu dis n'est qu'une impression, à cause de la douceur et de la gentillesse de Dauchez. Mais c'est quelqu'un qui dirige absolument. Moi, j'étais assistante. Je me tapais la mise en

LES OISEAUX, THÉÂTRE, ARCHITECTURE ET UTOPIE

scène. Mais en réalité, on travaillait pendant des heures, avant ! Tout avait été discuté. Je ne faisais que ce qu'il avait demandé.

– Donc c'était un directeur avec une certaine autorité ?

– Ouuh la la, est-ce que tu ne l'as jamais vu en colère ? Cet homme là savait ce qu'il voulait. La preuve, il aime le théâtre comme un fou. Il va jusqu'au bout du théâtre, malgré le risque des dégâts dans les vies privées, même s'il faut déménager très loin. C'est un homme fait pour ça. Quand tu as ce profil, tu ne fais que ce que tu veux, en fait, les aléas des budgets, les freins de toute sorte n'y changent rien. Il est fait pour ça et il le fait très bien.

Dauchez est un homme du sud. Même s'il est né plus au nord. L'esprit méditerranéen est très communicatif. Mais il y a aussi des patriarches et des machos. Et en même temps ça fonctionne en osmose avec la population. Dauchez avait vécu cela, en était imbibé. C'était le patron et avec lui tu avais une immense liberté. Voilà peut-être la vraie façon de fabriquer des gens libres, en leur donnant des contraintes. Quand on travaillait en amont, il voulait ça, et puis ça, il n'en démordait pas. Après il acceptait les remarques. Mais oui, il a une façon adorable d'être un bon dirigeant. Un vrai. De plus c'était obligatoire, sinon, tout serait parti à vau-l'eau. On était une cinquantaine.

– Je vois comment ça se passait avec Françoise Garby, elle apportait une technique corporelle, un entraînement plus que des choix artistiques. Mais comment était-ce avec le musicien par exemple ?

– Dechico était prof de maths, et très bon musicien. Il venait du sud aussi, je sais plus, peut-être de Tunisie. Il était affable, rond, comme sa musique. D'ailleurs il est allé au Liban ensuite, il a été attaché culturel en Algérie. Un homme du sud. Dauchez était très respectueux des gens compétents qui l'entouraient. Comme il savait très bien s'entourer, il laissait carte blanche dans le cadre du projet. Donc il n'y avait pas de problème : de bons décorateurs, musiciens, directeur de mouvement de troupe, chorégraphe...

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

– Il y a eu deux accidents pendant les répétitions. Il y a eu le court-circuit.

– Grave. Le courant dans toutes les tubulures du décor. Là, la colère de Dauchez fut blanche. Il a pris des tubes plus lourds que lui pour les jeter sur les bords dans une rage épouvantable. Les régisseurs avaient-ils laissé courir un fil ? Ce jour-là, il y avait un médecin ami qui assistait, bien discret, dans les gradins, à la répétition. Il a fait du bouche à bouche à deux ou trois comédiens. Une dizaine à être électrocutés. Deux jours d'hôpital pour les cas les plus graves. Quelle frayeur et responsabilité !

Darnaud s'est cassé un pied. Un plancher de la structure n'avait pas été assuré avec des anneaux au cours d'un remontage. Sans doute un oubli. Jean-Claude jouait le corbeau, assis à côté de Claudius. Il a fait une chute de plus de trois mètres cinquante. Donc, plâtré, il a joué en chaise. On a très bien adapté son rôle.

* *
*

Yvonne Beaud est intarissable. La plupart de ceux qui ont participé à cette aventure aussi. Voici pour conclusion provisoire ces paroles tout à fait libertaires du Coryphée, vers le milieu de la pièce. Joie d'une cité nouvelle, euphorie à Firminy, limite provocation :

Le Coryphée :

Si tel de vous, Messieurs les spectateurs, veut parmi les oiseaux se tisser pour l'avenir une vie de délices, qu'il vienne donc me trouver. Car tout ce qui est ici réprimé par la loi, comme indigne, tout ça, chez nous autres les oiseaux, c'est excellent.

Le Coryphée (*toujours aux spectateurs*) :

Rien de mieux, rien de plus charmant
que d'avoir des ailes qui vous poussent dans le dos.
Tenez, vous autres les spectateurs,

LES OISEAUX, THÉÂTRE, ARCHITECTURE ET UTOPIE

imaginez qu'un de vous ait des ailes.
 Il avait faim, les chants de tragédie l'assommaient,
 il aurait pris son vol, celui-là
 il serait rentré chez lui déjeuner
 et puis bien repu de revoler se poser parmi nous.
 Supposez qu'un type ici présent ait la chiasse.
 Au lieu de lâcher la bombe dans ses frusques
 il aurait pris son vol, pétaradé un bon coup, soufflé un peu
 Et de revoler se rasseoir ici.
 Supposez qu'un de vous ait une liaison galante, il aperçoit
 le mari de la dame ici sur les gradins réservés au Conseil
 Déployant ses ailes il vous aurait pris son vol
 Il aurait tiré son coup là-bas
 Et de revoler se rasseoir ici.
 Rien de tel que d'avoir des ailes, hein
 Ca vaut tout.

* *
 *

Après une aussi forte aventure, le soufflé forcément retomba.
 La France entrait dans une période étrange, que d'aucuns décri-
 ront comme euphorique, avec Mai 68, d'autres y voyant tracée
 la fin d'illusions. À la maison de la culture de Firminy, on réalisa
 au cours des deux saisons 1967-1968 et 1968-1969, deux créa-
 tions beaucoup moins ambitieuses que la pièce d'Aristophane.
Les Fourberies de Scapin, et un spectacle Mrozeck – Obaldia com-
 prenant deux pièces: *En pleine mer*, de Slavomir Mrozeck, et
Poivre de Cayenne de René De Obaldia.

Les moyens n'étant plus aussi larges, l'équipe moins soudée,
 les doutes grandirent à l'intérieur de l'établissement, le conseil
 municipal grommela plus fort que son maire contre la culture
 dite « engagée ». Ce n'était pas la première fois. Ce ne sera pas la
 dernière. Pourquoi par exemple fallait-il absolument que ce
 Philippe Dauchez envisage de créer une adaptation de *Germinal*,

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

de Zola ? Dans un pays de mines, avec sa mémoire ouvrière et ses crassiers ? Allez savoir ! Et pourquoi ces gens-là, personnels et artistes, avaient-ils occupé la maison au cours des événements de Mai 68 ? Claudius Petit lui-même n'avait pu y entrer pendant les manifestations. Pourquoi cette équipe de près de dix personnes était-elle partie, Dauchez en tête, à Cuba, l'été de cette même année ? Les réticences des notables apparaissant au grand jour, on finit par considérer que c'était Dauchez le fauteur de troubles dont il fallait se séparer.

Le 26 décembre 1969, un grand article dans la presse locale avait pour titre : « Nommé directeur du centre culturel populaire de Chelles, Philippe Dauchez quittera Firminy le 15 janvier pour prendre ses nouvelles fonctions. » Le texte ne faisait aucunement état des problèmes évoqués plus haut. Ce n'était pas le genre de Dauchez, largement interviewé dans ces colonnes. Il y parlait de son rythme de quatre ans, des amis qu'ils quittait, les invitant chaleureusement à venir le voir à Chelles. Ce n'était pas un gauchiste qui s'en allait, mais un humaniste passionné de théâtre qui préférait réaliser ailleurs ce qui devenait difficile à faire à Firminy. Myrtille donnera trente ans plus tard sa version du retour en Île-de-France : « Je voulais le faire revenir à Paris, avec l'aide d'amis à nous. » Le couple avait eu la vie mouvementée ces dernières années. Entre les tournées parfois très animées de la Comédie de Saint-Étienne pour Myrtille, les euphories dévoreuses de temps et d'amitiés du projet au Corbu pour Philippe, les trois filles avaient souffert des absences trop fréquentes des parents.

Les deux dernières saisons à Firminy ne manquèrent pas d'événements et rebondissements.

Les Fourberies de Scapin, de Molière

Le spectacle fut créé, dans la continuité des *Oiseaux*, en novembre 1967, avec une reprise en 1968-1969. La même équipe, bien moins nombreuse toutefois. Les uns et les autres

LES OISEAUX, THÉÂTRE, ARCHITECTURE ET UTOPIE

avaient vu comment s'harmonisaient leurs compétences. Jean Assens à la scénographie, Yvonne Beaud assistante à la mise en scène, Philippe Dauchez, metteur en scène et acteur pour le rôle de Scapin (« Il montrait un tel immense plaisir à jouer », dira Yvonne), Louis Bouchard, Tony Del Rosso, Daniel Dumas, Maurice Galland, Danielle Jean Baptiste, Claudius Peyrard tous avaient participé aux *Oiseaux* et composaient l'essentiel de la distribution.

Pour les costumes, il fut décidé de s'appuyer sur les productions de la région : les usines Fayard-Ravel de Firminy, spécialisées dans la fabrication de papiers et plastiques. Divers cartons et papiers transparents ou opaques, hyper collés par l'usine, en cylindres et cônes, par dessus les collants Repetto ajustés sous les robes et manteaux. Couleur argent pour Hyacinthe et Zerbinette. Par des trous transparents, on distinguait les corps des acteurs. On voyait le nombril de Zerbinette au travers d'un hublot. Indication de son côté allumeuse. Le décor utilisait des principes de rythmes et de verticalité empruntés au spectacle précédent : un ponton au sol, avec des passages, des plans inclinés, obligeant à des démarches difficiles. Les gens sautaient des obstacles au bord de l'eau à quai.

Le spectateur aurait pu trouver le tout futuriste et trop lunaire. En fait, cela faisait vraiment commedia dell'arte, pas sélénite. Finalement, le chapeau du père ressemblait plus à un masque vénitien qu'à une sculpture contemporaine.

Quelques réflexions de Dauchez publiées dans le programme indiquent une continuité avec le *Pourceaugnac* monté quelques années auparavant à Saint-Étienne. On y trouve un zeste supplémentaire de pédagogie :

« Comment une œuvre contemporaine est-elle héritière de toute une civilisation ? En pillant les hommes forts qui ont laissé des traces. Molière a pillé ses prédécesseurs et a su en tirer le meilleur. À nous de piller Molière. »

« Qu'est-ce donc que la tradition ? Jouer selon la lettre de la tradition, ce serait jouer comme au temps de Molière. Il faudrait

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

pour cela s'éclairer aux bougies, mettre les princes sur la scène. Or, nous avons des projecteurs, et nous n'avons plus les princes. Alors, imiter Dullin, Copeau ? Mais cela concernait le public il y a cinquante ans. Il s'agit donc de jouer selon l'esprit de la tradition. C'est-à-dire essayer de retrouver la sincérité de l'œuvre avec les moyens contemporains. Ce n'est pas une provocation, non. Ce n'est ni un souci de modernisme, ni une recherche esthétique, c'est tout simplement le désir d'atteindre, dans le moment présent, l'efficacité qui nous touche ou qui nous concerne. »

« Cette pièce est peut-être l'une des premières à avoir abordé le problème des blousons noirs. Il ne s'agit pas comme Figaro de personnages revendicatifs ou révolutionnaires, mais d'une catégorie d'individus tellement "dépités de l'ingratitude du siècle qu'ils sont résolus de ne plus rien faire". À partir de ce moment, éliminés d'une société qui accepte tout, ils vont passer leur temps à essayer de faire basculer l'équilibre de cette société. Les personnages que Scapin imite sont les étrangers qu'il a "accrochés" sur le débarcadère au cours de la saison touristique à Naples. Il a appris à baragouiner, naturellement. »

Mai 1968

Pendant le mois de mai 1968, Philippe Dauchez et Yvonne Beaud se rendirent tous les deux jours à Lyon, avec Planchon, Chéreau, et de nombreux autres. Ils se servaient des bons d'essence, puisque le carburant était réglementé. Dasté y allait de son côté, parfois avec Myrtille, toujours employée par la Comédie de Saint-Étienne. Etant secrétaire, elle prenait tout en note. Ils se souviennent de Dasté, un peu dépassé, voyant arriver les ouvriers avec le drapeau rouge, et disant : « Hélas nous nous sommes trompés, nous n'avons pas été assez près du peuple, ouvrons leur les bras, etc. » C'était grandiose, généreux et émouvant.

LES OISEAUX, THÉÂTRE, ARCHITECTURE ET UTOPIE

Myrtille aussi se souvient, avec son humour décapant: « Il y avait beaucoup de monde... Enfin, surtout ceux du centre de la France. Planchon avait un petit costume Mao. Ils avaient tous des costumes Mao, c'était marrant. »

Yvonne dit avoir compris là ce qu'était la transmission de la création. Planchon et Chéreau (il était très jeune) avaient pris un exemple dans la Renaissance italienne: « Il faut qu'on retravaille comme les peintres au quattrocento. Le maître peint une descente de croix. Un thème porteur au XV^e siècle. L'élève prépare les pigments pour le maître. Après plusieurs semaines il prépare les couleurs. Puis un jour le maître demande à l'élève de faire un fond, plus tard encore de peindre le lys dans son pot au pied de la vierge. Un jour enfin le maître s'absente et quand il rentre, il découvre un deuxième tableau réalisé par l'élève. Le maître dit alors à l'élève: "Maintenant tu es un maître." Les comédiens et metteurs en scène de Villeurbanne expliquaient que la transmission se fait, si l'on peut dire, de bouche à oreille, par l'exemple, par la participation du jeune par rapport à l'ancien. Il n'y a que cette transmission-là qui est créatrice, disaient-ils. Ainsi l'élève peut avancer par rapport au maître, étant de la génération suivante, dans une civilisation qui a bougé, etc. Peut-être exprimera-t-il les mêmes choses, mais pas tout à fait avec le même langage, ni avec les mêmes couleurs, etc. » Que l'évolution en art ne peut se faire que par transmission! Cela, Yvonne l'a profondément compris à Villeurbanne. Tout le gratin du théâtre réuni là était d'accord avec cette explication. Pour la transmission de l'œuvre, des courants de la création. Par delà les slogans, Villeurbanne représentait un formidable brassage d'idées sur l'art et le théâtre.

Au cours des débats et des rencontres, Philippe a noué des relations avec des personnes dont on reparlera: Pierre Dassault, Catherine Tasca, Francis Jeanson...

Pendant ce temps, à Firminy, Georges Garby eut une autre histoire. En 1968, il ne fit pas grève. Pas pour raison politique. Étant directeur administratif, il se dit qu'il avait un monument

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

à défendre, il choisit ainsi de le protéger. Tous les autres ont occupé la maison. Cela le rendait malade. Il avait peur qu'on casse le téléphone, le matériel, peur des dégradations. L'équipe était pourtant naïve, ne sachant pas comment « accomplir la révolution ». Ils n'avaient jamais fait ! Georges Garby a donc gardé les lieux. Certains pensent que c'est ce qui a tout cassé. Par la suite, Georges est devenu paralysé. Est-ce une conséquence ? Les actions de Mai 68 ont-elles brisé la dynamique de la maison, l'entente, amorçant par là le départ de Philippe ?

Ainsi Garby gardait la maison tandis que Dauchez allait voir tous les deux jours à Villeurbanne. Dans l'équipe on connaissait les idées artistiques de Philippe, mais tous étaient assez respectueux pour ne pas se mêler des idées politiques de chacun. Dauchez s'intéressait d'abord aux idées artistiques, c'est pourquoi il se rendait à Villeurbanne, le lieu où tous les créateurs étaient réunis. Un tel rassemblement ne s'est jamais revu depuis. Tout était remis en question : les problèmes de culture populaire, de rapport avec le public, avec les campagnes, avec tous ceux laissés sur le bord de la route. C'était d'une générosité... À cette occasion pourtant, Dauchez apparut aux pouvoirs publics comme quelqu'un qui avait laissé la maison à vau-l'eau ; on le catalogua gauchiste, ce qu'il n'avait jamais été. On peut trouver beaucoup d'artistes comme lui, fourmillant d'idées, mais n'allant pas jusqu'à s'investir dans l'action politique ou politicienne.

Cuba : en 1968

Mais que diable allaient-ils faire à Cuba ? Quatre semaines, pendant l'été 1968 ?

Certains disent que ce fut le choix de toute l'équipe de la maison de la culture. D'autres, dont Philippe, pensent qu'ils avaient été invités presque officiellement. En tout cas, une publicité de *la Nouvelle Critique*, revue communiste de politique et de culture, faite par des intellectuels, parlant souvent de grands peintres, débattant fréquemment à propos du festival

LES OISEAUX, THÉÂTRE, ARCHITECTURE ET UTOPIE

d'Avignon, des théâtres populaires de banlieue, indique presque exactement le voyage que firent artistes et techniciens de Firminy :

« Vacances à l'étranger.

Loisirs et vacances de la jeunesse.

CUBA

Partez découvrir Cuba et son peuple

pendant quatre semaines

au cours d'un séjour où les rencontres,

visites et excursions ne manquent pas.

Deux formules : village **Ribacoa**.

Le village est situé à 60 km de La Havane

sur une plage de sable fin, dans une pinède ombragée

(ski nautique, voile, plongée sous-marine, etc.)

La Havane, hôtel Deauville.

Découverte de La Havane, excursions ; Zapata, Guama,

Santiago de Cuba, Santa Clara, etc.

Voyages en avion.

Trois dates de séjours, prix exceptionnels. »

Ribacoa : c'est là qu'ils logèrent. Ils plantèrent du café, firent du stop tous les deux jours pour découvrir La Havane. Pas tous les jours, car il faisait trop chaud. Assistèrent à un discours fleuve, quatre heures dit-on, de Fidel Castro.

Sur les aéroports où ils passaient, ils se croyaient pris pour des révolutionnaires partant chercher leurs ordres chez Fidel ! Ils poursuivaient seulement leur utopie : aller voir le peuple le plus socialiste du monde. Vint la désillusion. Ils s'aperçurent qu'eux seuls avaient droit à la bière, aux ananas, dans leur village de touristes de **Ribacoa**. Pas les cubains. Ils vivaient dans un camp de concentration royal où on pouvait manger et boire, la bière pour eux coulait à flots, et les cubains « crevaient la dalle » à côté.

Quelqu'un du groupe fit la connaissance d'Eduardo Manet. Au départ celui-ci avait été un des cameramen pour Fidel

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Castro. Il s'était ensuite mis à l'écart. Il parla d'une pièce, *les Nonnes*, qu'il avait écrite. On ramena dans les valises le manuscrit, interdit de sortie. Jean Assens le montra à Roger Blin qui décida de le représenter. Une édition en France suivit, et Eduardo put venir l'année d'après. Il n'est pas reparti à Cuba. Ainsi prit fin le voyage à Cuba de Dauchez et de l'équipe de Firminy.

L'essaimage des uns et des autres

L'aventure des *Oiseaux* donna naissance à une multitude d'initiatives culturelles et artistiques. Il y eut des soirées au petit théâtre de plein air situé sur le toit de l'unité d'habitation du Corbusier. À cette altitude, loin au-dessus de toute la ville, la tête dans les étoiles, le théâtre, la chanson, le conte, étaient magiques. Les habitants de l'immeuble, un mélange très étonnant d'ouvriers, d'employés et d'intellectuels, montaient volontiers sur le toit, d'autant qu'il y avait aussi l'école élémentaire de l'immeuble, et que les mêmes comédiens et chanteurs faisaient, dans les rues intérieures du bâtiment, des spectacles et des soirées discussions pour chaque niveau, particulièrement lorsqu'il pleuvait. J'ai habité un temps la septième rue.

La maison de la culture de Firminy faisait à la même époque des semaines de danse et de théâtre amateur. On trouve sur un des programmes les éléments suivants :

Carte d'abonnement valable pour 6 spectacles :

lundi : spectacle Adamov, théâtre universitaire stéphanois

mardi : Jean Paul Sartre, les Balladins, Firminy

jeudi : Mohamed Boudia, groupe de La-Rivière-de-Saint-Étienne

vendredi : Giono, la Grand'Grange de Saint-Chamond

samedi : Anouilh, groupe de Saint-Just-Malmont

dimanche : danse, Hélène Stemler, groupe culturel CAFL.

Tous les gens qui coordonnaient ces troupes amateurs jouaient dans *les Oiseaux*. L'influence pédagogique de ce spec-

LES OISEAUX, THÉÂTRE, ARCHITECTURE ET UTOPIE

tacle apparaît démultiplicatrice. On peut remarquer l'éclectisme des choix des auteurs, mais aussi la variété des équipes : la ville et le rural, la fac et les quartiers.

Quant à Yvonne Beaud, elle reprit sa troupe après 1969. Depuis, elle a écrit des pièces sur la lutte des mineurs, sur le baron des Adrets, en Isère. Elle a fait du théâtre de rue, d'usine. Bien avant que l'on parle des arts de la rue. Elle a écrit dans l'Ain, sur le Bugey, car, dit-elle, là bas sont passés Aragon, Gertrude Stein, etc. « J'interviewais les gens et écrivais leur mémoire. J'ai écrit des pièces à la demande de troupes de base implantées dans l'histoire de leur pays, ni amateurs ni professionnels, sur Michel Rondet, créateur de la caisse de solidarité des mineurs. Aussi *Jeu pour une fusillade*, pièce sur les mineurs de La Ricamarie qui a fait un tabac à l'époque. »

Aujourd'hui, Yvonne réalise toujours des mises en scène pour arrondir une petite retraite d'institutrice qui avait souvent choisi des mises en disponibilité pour défendre le théâtre. Ces choix n'étaient pas, on s'en doute, les plus intéressants financièrement.

La maison résiste toujours

Aujourd'hui, en 2004, on restaure le monument Maison de la culture Le Corbusier de Firminy. Il y a déjà eu la réfection de la toiture. Entré dans le patrimoine architectural de la France, le bâtiment reste un phare particulier pour les habitants. « L'architecture était libertaire, provoquait des réactions, des résistances, affirment certains. Maintenant encore, quand on y produit de la soupe, ça tue les murs, qui ne peuvent pas supporter. Un spectacle de variétés trop gentillet est encore plus insignifiant ou détestable au Corbu que s'il est donné dans une salle banale ou dans un théâtre. »

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Le mythe *Les Oiseaux*

L'homme et l'artiste Dauchez ont compté pour Firminy. Pour beaucoup de personnes. D'abord à cause des *Oiseaux*... On peut en voir des suites souterraines. Quand on parle théâtre ou spectacle avec des gens, en ville, certains demandent : « Vous avez joué dans *les Oiseaux* ? » Ou bien disent : « Ah mais, à la maison de la culture, y'avait bien eu *les Oiseaux* ! ? »

« Ce n'est sûrement pas une pièce majeure d'Aristophane, affirment quelques anciens de l'aventure. Mais le fait que la population ait participé a été primordial dans la fabrication d'un véritable mythe. »

Par ailleurs, on serait peut-être en peine de trouver, sur le territoire de la vallée de l'Ondaine, dans le demi-siècle écoulé, un spectacle ayant rassemblé autant de spectateurs. Onze représentations y ont été données, en janvier 1967, la jauge de quatre cent cinquante étant plusieurs soirs insuffisante.

Les Oiseaux demeurent imprimés dans la mémoire collective de Firminy, même pour des habitants qui n'ont pas vu le spectacle. L'événement de 1967 s'est glissé dans le mythe. Beaucoup de ceux qui savent « que cela a existé » seraient pourtant incapables de raconter le moindre élément du spectacle.

7.

Décentralisation théâtrale et désillusions

D'Artagnan (lisant le billet secret de Richelieu) :

Se rendre tous les jours, de 4 à 5 heures de l'après-midi, à Sainte-Agnès hors les murs. Attendre autant de jours qu'il le faudra. On y fera une rencontre. Le mot de passe est : l'enfer n'a rien perdu de son éclat, ni la vie de son mystère.

Roger Nimier, *D'Artagnan amoureux*, scène VI

Marie de Rabutin-Chantal :

D'Artagnan, je vous aimais comme un héros, non comme un homme, dans mes rêves, non dans la vie, pour m'amuser, non pour souffrir. Je ne veux pas que vous sortiez de vous-même, que vous quittiez d'Artagnan pour devenir Amoureux. Je puis vous adorer d'Artagnan, non pas vous aimer. Je suis condamnée à vous écrire des lettres que vous déchirez sur les champs de bataille pour ne pas vous encombrer les poches. Écrire des lettres, d'Artagnan, ce n'est pas une vie.

(petits rires qui se terminent en cauchemar).

Roger Nimier, *D'Artagnan amoureux*, scène XXII

Comme à Firminy quatre ans plutôt, le nouveau théâtre de Chelles était flambant neuf à l'arrivée de Philippe, qui en deve-

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

nait le premier directeur. La configuration architecturale était très différente de celle de la maison de la culture Le Corbusier : un gros bâtiment, un cube de béton, comprenant au-delà du grand hall commun un théâtre à l'italienne de plus de cinq cent places auquel on accédait par l'étage, tandis qu'au rez-de-chaussée se trouvait la salle des fêtes servant aux manifestations diverses de la municipalité ou des associations. Dans cette banlieue, il n'y avait pas vraiment de centre ville. Le « cube culturel », le théâtre, était voisin de lotissements et d'immeubles. La gare, permettant de se rendre à Paris, était la seule ébauche de centre.

La cohabitation des activités culturelles avec les autres manifestations était à la fois une chance et un handicap. Faire se côtoyer les populations les plus diverses, rechercher une forme de convivialité, de consensus, de rencontre entre tous, cela ne pouvait être que du goût de Philippe. Il y avait de nombreux cheminots, à cause de la proximité du nœud ferroviaire de Vaire, des nord-africains, des portugais, Mais dans cette banlieue en plein développement, où de rue en rue on longeait les grands immeubles ternes et les lotissements de maisonnettes, les terrains vagues, et le vaste quartier des Coudreaux, nommé par tous bidonville, misérable, à l'habitat insalubre, où s'entassaient les immigrés surtout algériens, on peut facilement imaginer le choc le jour où un cocktail de « dames patronnesses », avec les corps constitués, fut organisé en même temps qu'une représentation de la pièce *Mohamed prends ta valise*, de Kateb Yacine, venu exprès d'Algérie en ami de Philippe. À l'entracte, par la force des choses, la bourgeoisie bien pensante côtoya dans le hall les femmes voilées, les travailleurs immigrés, la cuisine nord-africaine étant au rendez-vous sur quelques tables enrobées de nappes de papier !

Georges Buisson, dont je parlerai plus loin, dit :

« Philippe n'était pas quelqu'un – positivement ou négativement, peu importe – de révolutionnaire. C'était un immense humaniste, nourri de la pensée et de l'amitié de Camus. Cela ne

DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE ET DÉSILLUSIONS

l'empêchait pas de poser des questions éminemment politiques. Philippe c'était ça : un personnage œcuménique, avec cette notion de partage sans exclusive, dans une générosité que je dirais chrétienne, mais avec la volonté de dénoncer les injustices, les dysfonctionnements, les abus... Alors parfois, forcément, c'était violent, c'était des lieux de résistance. J'ai été profondément marqué par le mélange de cette bourgeoisie parvenue qui venait à son raout, et tout le reste en décalage. Ce théâtre – au sens de manifestation – contrariait cette bourgeoisie qui avait réussi à mettre ses bidonvilles en marge de la cité, qui ne voulait pas voir. Elle était importunée là, dans son lieu de prestige, puisque le CAC (centre d'action culturelle), c'était le lieu neuf de prestige de la ville. »

Comment un maire, qui apparut dans ces années-là plus que traditionnel, avait-il pu désirer le label « CAC : centre d'action culturelle » ? Le nom juridique en était : Association du centre municipal de culture populaire de Chelles, 77 (ACMCPC). Deux versions : le ministère de la Culture a imposé Philippe Dauchez comme directeur, avec le poids alléchant de la subvention de l'État. Ou bien : le maire avait vu trop grand avec son équipement, n'avait plus l'argent pour le faire fonctionner. La seule manière était d'accepter les propositions du ministère. On verrait bien ensuite, puisqu'on était chez soi. D'ailleurs le maire fit des propositions de manifestations, y compris artistiques, au directeur Philippe Dauchez, qui, conciliant, en accepta plusieurs, mais pas la dernière, qui consistait à réaliser une soirée en l'honneur des CRS.

Myrtille exagère vraiment, parfois jusqu'à l'erreur, comme tous ceux qui se souviennent, mais il y a un brin de vérité dans ses remarques. Elle dit : « Quand c'était un ministre de gauche, Philippe montait des spectacles de droite, et quand c'était une municipalité de droite, il montait des spectacles de gauche. Comme à Chelles où il a monté *Germinal* d'Émile Zola derrière le rideau de scène. Je jouais la Maheude, et lui le Maheu, son mari. On avait mis les spectateurs derrière le rideau de scène,

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

avec nous. Nous deux étions comédiens professionnels. Tous les autres, y compris Gaillard, étaient amateurs. Je crois qu'on l'a joué trois jours. Seulement. En tout cas, sûr, il y eut peu de représentations.»

Le reste du temps, Myrtille n'allait pas à Chelles. Seulement lorsque Philippe avait besoin d'elle pour jouer. En réalité, elle travaillait à Paris, faisait des télé, etc. Elle était vraiment intermittente du spectacle. Mais enfin, les Assedic, elle ne les a pas eues avant les années soixante-dix. En fait, travaillant beaucoup à la télé, Myrtille était peu concernée.

Germinal, c'était à la fin de l'année 1970. Une adaptation magistrale et condensée en cinquante-cinq séquences. Un article dans *Les Lettres françaises* du 2 décembre, signé Émile Copferman, en témoigne :

« L'adaptation que Philippe Dauchez a tirée de *Germinal*, d'Émile Zola, et qu'il ne put mettre en scène à la maison de la culture de Firminy, le "libéral" Claudius Petit n'appréciant guère que dans un pays de mineurs l'on parle de mines, possède les vertus de ses insuffisances. Réalisée avec peu de moyens, pas de comédiens professionnels, jouée à même le sol de la salle d'exposition... Dauchez prend à bras-le-corps les grands thèmes du treizième roman du cycle des Rougon-Macquart. Il a procédé à un découpage respectueux et habile... Toutes les péripéties du fleuve énorme que Zola décrit sont retracées en séquences très brèves. Les maladresses de l'interprétation sont de la sorte gommées. Elles n'ont guère le temps de se souligner. Par fines touches, quelques minutes de jeu suivi, l'action progresse. »

L'article souligne l'aspect amateur, en particulier le minimalisme de la scénographie, que l'auteur ne semble pas particulièrement apprécier. Puis il relie cette réalisation aux débats de l'époque :

« Dauchez atténue intelligemment la tendance au pathos en créant des distances avec la lumière ou par un effort de schématisation du jeu. Il abandonne alors le réalisme pour aller vers la pantomime. Curieusement, il est le premier à avoir compris que

DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE ET DÉSILLUSIONS

la lumière stromboscopique (*sic*), grande tarte à la crème de Barrault, de Bourseiller, pouvait casser un mode d'interprétation et changer le ton du jeu. Ainsi la fusillade et l'assassinat de la sentinelle deviennent-ils des scènes charnières mais pas l'achèvement de l'évolution dramatique. En ce sens, Philippe Dauchez a même été plus loin en renversant complètement le roman... La simplicité résolue de la représentation, sa probité s'expriment parfaitement dans le style qu'elle s'est donné, efficace, prenant et parfaitement identifié par le public. Un excellent travail. »

Cette chronique dramatique de Copferman est intitulé *Médée* et *Germinal*. Il est « amusant », pour prendre un mot cher à Philippe, de constater que la première partie de cet article parlait de la tragédie de Sénèque mise en scène par Jean-Marie Patte au théâtre de la cité universitaire. Quand on connaît la suite des destins des deux hommes de théâtre, l'un dans un travail de recherche, intellectuel, pas toujours compréhensible, ni d'ailleurs audible, mais hautement reconnu par les médias et les professionnels, l'autre dans un théâtre utile, « de foire », construit sur le kotéba traditionnel africain, lié aux populations et quelque peu oublié des médias, on ne peut manquer de sourire.

À l'époque de la création de *Germinal*, un premier mini-scandale secoua les relations entre la mairie et le centre d'action culturelle. L'établissement devait accueillir pour une représentation, en décembre 1970, un spectacle de la compagnie du Chêne noir d'Avignon, *Opéra-Tion*. Alors que les véhicules de la compagnie étaient arrivés pour décharger et monter le décor, on apprit tout de go par un arrêté en date du 12 décembre, que le maire de la ville de Chelles, Seine-et-Marne, interdisait « sur tout le territoire de sa commune et dans toute salle ouverte au public la pièce de théâtre *Opéra-Tion*, de Gérard Gélas. »

Parfaitement inattendu et laconique. Révoltant même. Le spectacle avait été créé plusieurs mois auparavant, avait tourné dans nombre de villes de France, devait être présenté dans pas

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

mal d'autres établissements pendant la saison. Aucun problème nulle part.

Devant cette interdiction, le Chêne noir tenta d'abord, avec son avocat Jean Autrand, une procédure amiable: le théâtre devait payer la totalité du contrat, soit 7 000 francs, puisque ce contrat était signé et que la compagnie avait déjà effectué le déplacement « avec armes et bagages ».

Cette demande n'aboutit pas. Il y eut donc procédure et jugement. L'avocat développa son argumentaire en trois points:

- La représentation n'est pas de nature à provoquer des troubles, car aucune représentation dans de nombreuses autres villes n'en avait causé.

- Impossible de trouver une circonstance locale susceptible de rendre la pièce préjudiciable à l'ordre public, ni aucune immoralité.

- un arrêté du maire fait une interdiction générale et définitive; or les pouvoirs du maire ne l'autorisent pas à effectuer une censure préalable.

Il y eut des déclarations de personnalités, d'organismes divers; le Syndicat français d'artistes interprètes (SFAI) protesta, accusant la ville de dresser un procès d'opinion. Dauchez tenta de garder le contact avec tous pendant tout ce temps. Mais il était piégé au milieu du scandale. Directeur d'une association paramunicipale, il n'était pas libre.

Le jugement fut rendu le 22 mars 1972, soit un an et demi plus tard. Au nom du peuple français, le tribunal administratif de Versailles annula l'arrêté du maire, et dit que la ville de Chelles supporterait les dépens.

En attendant, évidemment, le spectacle n'avait pu avoir lieu. Cette interdiction était curieusement tombée quelques jours seulement après les représentations de *Germinal*, mis en scène par Dauchez. Manifestement, cette réalisation n'était pas du goût de tous, ni les thèmes (vie misérable des mineurs, luttes entre le monde du travail et le capital, grande grève...), ni la manière d'associer la population. Ceci expliquait-il cela? Plus

DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE ET DÉSILLUSIONS

généralement en tout cas, le début des années soixante-dix était aussi une époque de revanche sur la culture, parfois tonitruantes, dans des villes plutôt marquées à droite ou ancrées dans la tradition.

À Chelles, au fil des mois, la liste des déboires avec la ville s'était allongée. Une exposition installée dans le quartier bidonville des Coudreaux fut interdite. Georges Buisson raconte :

« J'ai vu débarquer les pompiers avec ordre de la mairie de dégager les panneaux d'exposition.

– Ah, bon, c'était les pompiers ?

– Oui, parce qu'il n'y avait pas de police municipale à l'époque. »

Et Philippe se souvient que les heurts avec le maire devinrent fréquents. Jusqu'au jour où il refusa avec colère d'organiser un gala pour les CRS. À partir de ce moment, il envisagea de partir.

La presse locale, particulièrement le quotidien *La Marne*, publiait régulièrement le programme des manifestations du centre culturel. Mais elle a aussi joué la mouche du coche. Quelques extraits peuvent en témoigner, et donner une idée de l'ambiance : en novembre 1970, un article traite de façon ambiguë des financements de l'État :

« Nous rappelons que les cinq expositions, la réalisation de *Germinal* et la présence des dix animateurs pendant trois mois sont entièrement financés par une subvention spéciale accordée par le ministère des Affaires culturelles à l'ACMCPC. Il est donc intéressant de constater que l'effort municipal se trouve maintenant récompensé puisque ce ne sont pas les contribuables de Chelles qui font les frais de ces manifestations et, qu'au contraire, ils peuvent bénéficier de cet apport financier qui permet déjà une action culturelle plus large. Nous espérons que les Chellois sauront en profiter. »

On discerne dans les termes utilisés par ce journaliste toutes les préventions, voire les arrière-pensées électoralistes !

Le même journal (peut-être la même plume, avec les initiales Y.C.) avait d'ailleurs écrit en octobre :

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

« Étonnant week-end à ce centre dit culturel où l'élévation de l'esprit n'a pas été plus haut que le nombril de femmes difformes exposées dans les galeries et les bottes de jeunes mal élevés sur les dossiers de la salle de cinéma. »

La bataille sur les formes artistiques, que certains nomment encore aujourd'hui dégénérées, n'est pas nouvelle !

Un bonheur toutefois au milieu des déconvenues : coordonner et faire fonctionner dans l'enthousiasme l'équipe d'animateurs. Ils furent nombreux, et formèrent au gré des embauches ou des stages un groupe actif et militant d'une action culturelle en plein essor dans l'hexagone. Et puis Philippe Dauchez prenait de plus en plus goût à transmettre à plus jeune que lui la passion de ses métiers : théâtre et action culturelle. Il avait déjà bien commencé à Firminy. Les « élèves » devinrent plus nombreux à Chelles et à Paris. Encore des gens qui comptèrent dans le paysage français au cours des années dites d'action culturelle, tels Alain Grasset ou Maurice Jondeau.

Georges Buisson est l'un de ceux-là. Aujourd'hui administrateur du palais de Jacques Cœur à Bourges et de la maison de Georges Sand à Nohant, ses activités demeurent influencées par l'apprentissage auprès de Philippe Dauchez. Sous les voûtes de cette magnifique architecture civile gothique, comme dans les romantiques jardins de Nohant, il continue entre autres avec son équipe l'installation d'expositions qui associent étroitement de jeunes lycéens à des plasticiens, voire des poètes à des jardiniers.

« J'avais à peine 21 ans, dit Georges. J'ai débarqué avec mes deux valises chez mes cousins de Chelles. Je ne connaissais qu'eux à Paris. Mon stage de Peuple et Culture devait durer deux ans, avec deux jours de théorie par semaine. Pour le reste je devais trouver un lieu de stage pratique. Je ne connaissais rien, ni la capitale ni les différences entre les deux MJC et le théâtre centre d'action culturelle de Chelles. La fille de mes cousins, huit ou neuf ans, faisait de la danse dans une association qui donnait son spectacle annuel au théâtre. Ce fut donc le premier

DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE ET DÉSILLUSIONS

lieu de mes recherches. C'est ainsi que je suis allé à la rencontre de Dauchez.

Je lui ai raconté mon histoire, patati, patata, je cherche un stage pratique, etc. Il m'a dit: "Oui, pas de problème. On a un projet danse, est-ce que ça t'intéresse, de travailler sur ce sujet?" Je ne savais pas, j'ai dit oui, spontanément. Premier apprentissage avec Philippe: entrée en matière directe, immédiate. Dire oui, après on voit. Une leçon qui m'a amené pendant des années à être totalement ouvert à des propositions nouvelles, à accueillir d'abord, parce que cela avait été pour moi un espace d'opportunités extraordinaire.»

Seconde leçon: qu'est-ce qu'un directeur? Georges se souvient que Philippe était tout sauf directeur. Ou plutôt, sa place de directeur était un moyen, pas une finalité. En fait, sous l'influence de Philippe, les animateurs étaient avant tout des militants au sens large du terme, chacun s'investissant d'une mission forte. L'équipe pouvait se réunir des heures entières, dans le jardin d'un des administrateurs, à l'arrière d'une vieille maison bourgeoise de Chelles, pour manger, discuter, refaire le monde. Tous mettaient leur grain de sel dans la programmation. C'était un forum permanent, une assemblée générale de militants d'une politique culturelle, de l'action culturelle.

« Dans cette expression, il y a le mot action. Tout ce qu'on faisait était en dynamique. Philippe disait qu'il fallait toujours que les gens à qui on s'adressait trouvent une place, un rôle dans l'œuvre développée. J'ai conservé cela très fort dans toute ma carrière. En fait, aujourd'hui, trente ans plus tard, on est à l'opposé. Nous qui sommes professionnels, qui nous nommons professionnels, avec nos moyens, on sait, on fait, et on dit aux autres: venez! »

Voilà donc ce jeune animateur trois ou quatre jours par semaine à Chelles. Il y apprit de modestes savoir-faire du métier, au sens noble du terme. Dauchez avait dans sa personnalité comme dans son organisation du travail, une volonté d'artisanat partagé, d'échange naturel avec les gens. Toute action artistique

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

devait être en prise directe avec la vie, le monde, les habitants. Artisanat et militance. Dans une grande pluridisciplinarité, la dimension artistique était toujours présente, première. Il y avait le brassage d'expressions, les débats. Les gens, les organisations, associations, prenaient parti. Le théâtre était un lieu de résistance ; ce pouvait être violent. Puis il y avait la convivialité, les animateurs organisaient des repas.

« C'était bien sûr opposé à ce qu'en attendaient certains notables de la ville, qui auraient voulu *les Cloches de Corneville*, avec programme sur papier glacé, plutôt qu'un repas africain motivant les quartiers ou un cabaret avec mobilisation des associations du troisième âge. »

Quelques temps plus tard, Philippe proposa à Georges de s'inscrire pour une formation au ministère de la Culture. « Plus adapté à tes souhaits et ton tempérament », dira-t-il. C'était le tout début de ces longs stages qui furent ensuite gérées par l'Association technique pour l'action culturelle (ATAC), sous tutelle du ministère et d'où sortirent tant d'animateurs et responsables, devenus pour la plupart cadres de la décentralisation culturelle et théâtrale, des maisons de la culture, des centres d'action culturelle. Philippe fut d'ailleurs membre du conseil d'administration de l'ATAC.

Georges se présenta, passa pour la première fois la porte du ministère, rue Saint-Dominique, et fut reçu. Ce tournant dans sa vie l'obligea à trouver un autre lieu de stage. Il choisit la maison de la culture du Havre :

« J'ai donc fait six mois de formation pratique au Havre. Tout était hiérarchisé. J'ai découvert une organisation professionnelle type qui se démarquait totalement des notions d'échange et d'artisanat. Il fallait attendre quinze jours pour un rendez-vous avec le directeur. C'était les prémisses de ce qu'allait devenir cette profession. J'y ai pourtant beaucoup appris, effectué un travail formidable en direction des comités d'entreprises. Mais au sortir de ce stage, j'étais convaincu de ne plus vouloir travailler dans ces maisons-là. J'avais la nostalgie de l'artisanat partagé

DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE ET DÉSILLUSIONS

avec Philippe. Le bureau était toujours ouvert. Sans m'en rendre compte, j'étais entré de plein pied dans le clivage de cette profession. J'ai vécu comme tous le développement de ce métier depuis trente ans, la professionnalisation des pratiques. Un point de non-retour est atteint aujourd'hui. À force d'organiser cette profession, ce qui était sans doute nécessaire, on s'est isolés entre nous, entre gens bien élevés, le risque d'ignorer ceux qui étaient autour a trop grandi. Pour affirmer un statut professionnel, il fallait surtout qu'on affirme que les autres ne l'étaient pas. L'art isolé de toute base ! Saura-t-on revenir aux fondamentaux, parmi lesquels il y a les choix et méthodes que Dauchez n'a jamais abandonnés ? »

Pour Buisson, dans les années soixante-dix, que faire alors après ces expériences ? Le choix de Bobigny, où un animateur seul, Alain Grasset, dans un centre culturel communal neuf, se confrontait à la problématique d'une ville en complète restructuration, avec plus de 90 % de la population coupée de l'action culturelle, devenait évident, dans la continuité de l'apprentissage vécu chez Philippe. Il ne s'agissait pourtant pas d'abandonner Dauchez, qui venait de quitter Chelles. C'était simplement un dernier stage. Et puis le destin en a décidé autrement. Le travail s'avéra passionnant à Bobigny. Les liens demeurèrent avec Philippe pour des projets communs. Georges partit d'ailleurs plusieurs fois encadrer des formations de théâtre de courte durée à travers la France, dans la région lyonnaise, avec Philippe et Myrtille. Ces équipées lui laissent des souvenirs étonnants. Des voyages bringuebalants en 2 CV, avec ce couple généreux et curieusement assemblé, lui plutôt dandy, en même temps simple, avec ses chemises froissées qui réussissaient pourtant à faire chic, elle gouailleuse, émaillant les conversations d'expressions directes et populaires. Il y avait aussi le cocker, les poils à ras de terre, semblant hargneux et qui puait. Une étrange bohème, alors que Dauchez avait un nom, était connu dans son milieu théâtral. C'était quelqu'un qui faisait partie d'une histoire, d'une génération de pionniers.

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Il était en train de s'éloigner de ses pairs, devenait décalé, pendant que beaucoup, jeunes mandarins, prenaient peu à peu le pouvoir dans les institutions. Lui continuait à s'éloigner de l'art pour l'art. Il fallait un certain courage pour faire ainsi et ne pas céder au stakhanovisme de la production artistique à tout crin. Il pensait de plus en plus à des missions de formations, recherchait toujours des liens permanents entre la création et l'animation. La succession d'expériences difficiles avec les politiques, l'évolution de son métier en France, tout le poussait à approfondir ses désirs missionnaires, avec un retour au travail de base dans l'hexagone, à la noblesse et au plaisir de l'acteur, ou un voyage ailleurs, en terrain plus vierge.

Atelier théâtre mobile

À la fin de l'aventure un peu désastreuse de Chelles, Philippe quittait donc à nouveau l'institution. Définitivement. Il ne le savait pas. Probable lassitude. De toute façon, le maire de la ville n'en voulait plus. Le ministère n'était plus aussi offensif. Ni soucieux des contenus. Déjà ! Il installait de plus en plus souvent des « administratifs » à la tête des équipements culturels. Philippe donc s'en allait, après une sorte d'échec, même si la graine d'un humanisme artistique et social avait été semée. Tous les terrains ne sont pas également bons pour les plantes.

Avec Myrtille, ils fondèrent une compagnie théâtrale. Ils repartaient de zéro, avec pour seuls bagages leur passion de comédiens et leurs amis. Vraiment de zéro. Heureusement, ils possédaient leur hangar-habitation de la rue de l'Ermitage.

Dépôt donc à la Préfecture des statuts d'une « jeune » compagnie théâtrale :

Nom patronymique : Atelier théâtre mobile

Naissance : le premier décembre 1973

Lieu : Paris, Ménilmontant, dans le XX^e arrondissement.

L'équipe se compose de cinq comédiens :

DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE ET DÉSILLUSIONS

Philippe Dauchez, Marcelle Barreau (Myrtille), Michèle Vallon, Bernard Malaterre, Nicole Roudaire.

Par l'intermédiaire de Monique Laval, connue en Algérie, ils ont rencontré Eddie Suffet, directeur du café-théâtre du Fanal :

« Vous m'intéressez beaucoup, leur a-t-il dit. Je vous donne 500 francs, deux chaises, et voici un bouquin que je voudrais que vous montiez. Vous l'adapterez pour... combien êtes-vous dans l'équipe ? Cinq ? Bon ! »

C'était *D'Artagnan amoureux ou Cinq ans avant*, de Roger Nimier, qui venait d'être publié. Seize personnages au bas mot. Philippe l'a adapté pour cinq comédiens destinés à jouer tous les rôles.

De l'avis de Myrtille, Philippe ne savait probablement pas que Nimier était un auteur très marqué à droite. Cela dit, l'humour de ce roman ne cherchait pas à développer une quelconque idéologie. Et là, une étroite collaboration entre Philippe et Myrtille. Ils ont été passionnés par l'adaptation, la mise en scène. Par une magnifique construction entre un texte et le jeu d'acteur. En fait c'était un prétexte pour s'adonner au plaisir du jeu, démystifiant en outre dans toute son ampleur le héros d'Artagnan.

Pour Philippe, l'aspect captivant de cette affaire était dans l'imagination en marche autour de d'Artagnan, l'habileté et le brio indispensables dans la direction des acteurs, une expérience nouvelle truffée de jongleries d'interprétation. En définitive une belle mécanique théâtrale. Y aurait-il en outre des correspondances cachées, non conscientes ou non avouées ? Roger Nimier a trouvé la mort en 1962 dans un accident de voiture. Comme Camus deux ans plus tôt. *D'Artagnan amoureux* ne parut qu'après son décès.

Et puis un petit côté humaniste, puisque le héros partait à la recherche d'un traité de paix universelle. Les comédiens répétaient à l'Ermitage, dans l'appartement du couple, une sorte de loft où le bazar bohème était de mise, ou bien dans la crypte de l'église de Ménilmontant mise à disposition par un curé trots-

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

kiste. Ce prêt fut d'ailleurs quasi-permanent, *D'Artagnan amoureux* y fut joué en série, Philippe y programma des amis, des semaines à thèmes, presque une saison, sans moyens financiers autres que les recettes.

Remo Forlami, sur RTL :

« Du roman de Roger Nimier, Philippe Dauchez a extrait une pièce étourdissante de verve et d'esprit qui nous décrit les tribulations d'un d'Artagnan réconcilié avec Richelieu qui le dépêche à Rome pour y recevoir des mains du pape un traité de paix pour trois siècles composé de 17200 articles, lequel traité est dérobé à d'Artagnan par un coquin nommé Lafon... Lequel Lafon sera dupé par Mazarin et embastillé.

Et il y aura des duels, des courses dans les catacombes, une machine volante qui explosera, et encore des duels et de l'amour... Car d'Artagnan s'éprend d'une certaine Marie Chantal.

C'est plein de jolis mots d'auteur, c'est truffé de gags visuels et sonores, c'est fantastiquement interprété par quatre comédiens... »

* *
*

Dialogue imaginaire entre Philippe Dauchez, Georges Buisson, l'auteur

Contrairement à l'habitude du théâtre, les trois personnages de ce dialogue ne sont pas dans un même lieu. Mais ils parlent tout naturellement ensemble. La vertu de l'humour de Roger Nimier, la capacité d'un des personnages de la pièce, Pelisson de Pelissard, à inventer des machines volantes nous autorisent ce dialogue par-delà les frontières. Philippe Dauchez se trouve dans sa maison de Bamako, Georges Buisson dans son bureau du Palais de Jacques Cœur, à Bourges, l'auteur à Paris devant son manuscrit, chapitre sept.)

DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE ET DÉSILLUSIONS

L'auteur: Ce *D'Artagnan amoureux* était une plongée dans le café-théâtre. Un pur divertissement ? Bien éloigné du théâtre de décentralisation ?

Georges: Ah non, du tréteau. C'était surtout un bon prétexte de théâtre de tréteaux. Il a peut-être été dénaturé à cause de ce titre terrible, qui d'une certaine manière faisait café-théâtre !

L'auteur: Pourtant la disposition dans la crypte avec des tables... On servait des boissons, le spectacle était composé de courtes scènes comiques...

Georges: Non, c'est du bon théâtre de tréteaux. Moi qui ai joué au Havre dans les premières productions de Bourdet, je le compare à *la Guerre Picrocholine*, c'est-à-dire un vrai spectacle de tréteaux, qu'on pouvait installer presque n'importe où en deux heures. Une mécanique bien huilée, un plaisir de théâtre.

Philippe: C'était un jeu de comédiens.

L'auteur: Une fuite vers le théâtre de divertissement ?

Philippe: J'ai eu la tentation de faire du café-théâtre. C'était la nouvelle forme du moment. J'avais un ami, Serge Ligier. Il représentait une espèce de nouveau théâtre. Il s'amusait à utiliser des textes de Claudel. Pas pour rendre le dramaturge sacré, mais pour en faire un auteur familier. Nimier me paraissait ramener les personnages à des dimensions familières.

L'auteur: Le décor était une série de coffres et de paravents qui se transformaient en vaisseaux, en machine volante, en anti-chambre...

Georges: C'était comme un castelet parfaitement démontable, qui s'ouvrait, un jeu de construction génial à multiples faces. Les chapeaux étaient fantastiques. Il suffisait d'une seconde pour en changer. Instantanément un nouveau personnage apparaissait.

L'auteur: Et les costumes ? Pourquoi seulement des demi-costumes, du couvre-chef jusqu'à la taille ? Le pantalon et les chaussures de ville en bas ?

Philippe: Les demi-costumes laissent le comédien toujours là. Pour moi, *D'Artagnan* n'était qu'un jeu de comédiens. On a joué

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

dans un café-théâtre près de la gare Saint-Lazare, dans un autre sur les bords de la Seine à côté de la place Saint-Michel. Notre spectacle était le cousin de ceux qui démystifiaient le théâtre, pas pour souligner le ridicule, mais pour le rendre contemporain.

Georges : Je préfère le nommer spectacle de tréteaux. Il y avait une volonté de le porter en décentralisation vers les publics. Et les chapeaux, tiens ! Magnifiques ! Une belle habileté de ville en ville !

Philippe : Je n'avais pas de prévention contre le café-théâtre. Est-ce que je voulais échapper au théâtre sérieux ? J'avais envie que ce spectacle puisse amuser les gens qui ne se prennent pas au sérieux.

(Un silence. Georges ferme son bureau et descend dans la salle d'exposition du palais de Jacques Cœur à Bourges ; Philippe voit la nuit envahir d'un coup sa terrasse de Bamako, les ombres africaines s'étirent, les moutons des voisins bêlent ; l'auteur éteint momentanément l'ordinateur qui contient le dialogue imaginaire sur la noblesse ou pas, café-théâtre ou pas, du spectacle D'Artagnan amoureux).

* *
*

Monique Laval avait donné à Myrtille de longues listes de café-théâtres. Des séries de photos avaient été tirées, bien plus nombreuses que pour tous les autres spectacles de Philippe. Il fallait vendre. Le résultat fut finalement à la hauteur de l'attente. Le spectacle a tourné dans les universités allemandes, à Heidelberg, Bonn, Tübingen, Francfort... dans les clubs Méditerranée. Les clubs nourrissaient et hébergeaient l'équipe plusieurs jours, payaient semble-t-il les charges sociales, et c'est tout. Philippe dira : « Cela nous faisait des vacances sans payer ! » Il y eut la Tunisie, Djerba, Corfou, Agadir... Le spectacle a tourné à Rome (festival international de théâtre)... Et en France dans des dizaines de lieux : Cherbourg, une vieille église

DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE ET DÉSILLUSIONS

à Auxerre... Dans les maisons de la culture, des centres dramatiques, des musées, des casinos, à l'institut français de Londres pendant une semaine, au total plus de deux cent cinquante représentations.

La troisième chaîne couleur l'a programmé intégralement en août 1974. L'annonce parue dans le programme télé est très parlante, donnant une indication de durée (environ une heure quinze) :

« Quatre comédiens qui rivalisent de gaieté et d'humour pour interpréter dix-huit personnages, pastiche de roman de cape et d'épée adapté au café-théâtre avec des moyens limités mais beaucoup d'ingéniosité, ainsi se présente *D'Artagnan amoureux* joué par la compagnie Philippe Dauchez, bouffonnerie au cours de laquelle le héros d'Alexandre Dumas se trouvera lancé dans une série d'aventures picaresques. »

Matériellement, il était très dur de tenir. L'équipe n'était pourtant pas très nombreuse, les tournées chargées. Il y eut une minuscule subvention. Le transport était effectué avec une fourgonnette dans laquelle on entassait quelques praticables, paniers et malles, et les fameux demi costumes. Quelques projecteurs et des tableaux d'interrupteurs artisanaux permettaient de s'éclairer modestement dans des salles non équipées.

Pendant la même période, Myrtille a écrit *la Fricassée à la huitote*, et l'a jouée seule. Récit à la première personne à partir de son enfance, dramatique et malheureuse, dans un milieu très simple. Elle en a fait lecture à Nanterre, au gueuloir de Lucien Attoun. La pièce est passée à la radio, elle a eu un prix à France Culture. Philippe n'a fait que l'encourager. Elle a joué toute seule. Seulement dans la crypte et à la radio. Pas en tournée.

Philippe était le responsable de la compagnie, organisait la mise en scène, les tournées. Myrtille s'occupait de l'administration, jouait, préparait la nourriture, enfin un peu tout.

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Parlons-nous d'amour

En novembre 1974, l'Atelier théâtre mobile mettait en répétition une nouvelle création, en collaboration avec le centre culturel de Bobigny, dirigé par Alain Grasset et Georges Buisson. La pièce choisie avait été écrite par deux auteures suédoises: Margareta Garpe et Suzanne Osten, traduite et adaptée par Yan Yvarson et Philippe Dauchez. Pièce réaliste tout à fait contemporaine sur le couple et ses doutes à la quarantaine, sur le divorce, sur l'avenir du fils, sur l'usure du travail et de la vie. L'adaptation a changé plusieurs fois de titre: *Autant en emporte l'amour*, *Parallèles et Bipèdes*, enfin *Parlons-nous d'amour*. Dans le cadre des actions culturelles à Bobigny, le projet fut évolutif, la pièce d'origine profondément remaniée grâce à la participation de groupes de femmes.

L'idée du centre culturel et de l'Atelier théâtre mobile était d'associer le plus profondément possible les femmes de Bobigny à la création d'une pièce de théâtre. Philippe et son équipe proposèrent donc «de soumettre le texte en lecture vivante à quelques groupes féminins des milieux sociaux les plus divers». Bien relayée, cette initiative eut un beau succès. Les groupes se sont multipliés, plus de vingt-cinq à la fin novembre. Trois rencontres étaient proposées à chacun: une lecture vivante d'extraits de la pièce, avec les personnages en situation; une réunion débat pour confronter la vie des participantes avec celle des personnages, aboutissant à modifier le scénario en fonction des problèmes posés; la troisième rencontre fut une mise en commun des réactions des divers groupes.

Les contributions et témoignages, fougueux ou émouvants, tournèrent aussi sur ce qu'il faut ou non représenter au théâtre.

«C'est la vie, et c'est bien de la montrer telle quelle!»

Ou bien: «Cela choquera négativement et laissera les gens dans leur désespoir»

Ou bien encore: «Les gens réagiront; ils n'accepteront plus que cela dure!»

DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE ET DÉSILLUSIONS

L'idée de Philippe était de travailler à enrichir la pièce pour qu'elle devienne « efficace » à Bobigny. On retrouvera ce thème bien des années plus tard avec le « théâtre utile » en Afrique.

Le document de présentation de l'aventure conclut: « C'est ainsi qu'à la fin de l'expérience, deux cent cinquante personnes ont discuté du théâtre et de la vie, du théâtre vivant, d'un théâtre populaire. »

Création à Paris, au TEP (Théâtre de l'est parisien), en avant-première, en février 1975, et à Bobigny le 8 mars 1975, dans le cadre de l'année internationale de la femme décidée par l'Unesco.

À côté de ce militantisme qui poursuit son chemin, on ne peut s'empêcher de discerner des correspondances entre le thème du spectacle et la situation du couple Dauchez. Il y avait déjà brouille entre Philippe et Myrtille à cette époque. L'entente avait connu des hauts et des bas depuis plusieurs années. Myrtille, possessive, pouvait s'immerger dans la fête débridée en tournée; elle buvait trop. Philippe s'isolait dans le travail, l'amitié professionnelle. Pour chacun d'eux, intimité et tendresse cherchaient à s'exprimer ailleurs. Le choix de ce texte, *Parallèles et bipèdes* ou *Parlons-nous d'amour*, la résolution de le mettre en débat dans la société, à ce moment de leur vie, impressionnent. Tandis que les courriers de la compagnie annoncent une tournée pour l'automne, Philippe avait déjà quelques envies d'Afrique. Finalement il partira avant la fin de l'année 1975 pour le Cameroun.

Tout d'un coup vient à l'esprit une réflexion de Francine à Albert Camus, rapportée par Roger Quilliot dans un ouvrage d'entretiens: « Tu es toujours en train de plaider pour la cause des uns et des autres, mais est-ce que tu entends, toi, les cris qu'on te lance ? » (in *Camus*, d'Olivier Todd, page 878).

On pourrait reproduire ici des pages entières du dossier de presse réalisé à l'époque par la compagnie pour les acheteurs. On y trouve à la fois une formidable volonté socio-éducative, un travail sur la forme artistique, et des résonances ultra-personnelles.

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

On imagine combien chaque représentation devait remuer, dans la tête de Philippe et Myrtille, qui jouaient la mère et le père, des pensées lourdes sur leur vie commune, tandis que déjà mûrissait chez lui l'idée de partir.

Présentation de la pièce *Parlons-nous d'amour*. Extraits du dossier de presse :

« Vous allez voir maintenant l'histoire d'une famille : comment un père et une mère, que la vie a malmenés, se trouvent agressés par l'illusion et la publicité abusive. Vous verrez leur fils traverser sa période de formation plutôt cahin que caha... »

Et ainsi nous assisterons pendant deux heures à un spectacle qui serait dramatique si les auteurs n'avaient eu l'ironie de montrer presque toutes les scènes vues par l'autre. Ainsi, nous voyons la femme vue par son mari comme il voudrait qu'elle soit, et le mari tel que la femme le rêve !

Et pourtant l'un et l'autre seront emportés par le vent et ballottés parce que trop de moyens sont mis en œuvre pour tuer leur personnalité fragile et non préparée à subir les assauts des forces liguées pour asservir les faibles. »

Dans le document, les personnages de la pièce se présentent eux-mêmes, ou plutôt, les acteurs présentent eux-mêmes leurs personnages :

Ils sont cinq. Une actrice joue le meneur de jeu du « comico-drame » ; une autre se présente comme l'amie. Le troisième est le fils. Je ne restitue ici que le texte des deux protagonistes principaux, dans les termes du dossier de presse :

(photo de Myrtille, en face de son texte) :

« Je joue le rôle de la mère. J'ai l'âge du rôle. Je ne représente pas la victoire de la femme, ni celle de Samothrace !

Je cherche tout : affection, bonheur, communication. Et je ne trouve rien. C'est trop tard. Je suis la femme de mon mari qui d'ailleurs n'a jamais ressemblé à celui de mes rêves, de mes rêves qui ont tant de force pour moi. Je romantise... et je passe mon temps à découper des patrons, je chéris mon chien-chien car

DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE ET DÉSILLUSIONS

mon enfant est grand maintenant, il est élevé, il a ses aventures, il m'échappe... Je cherche un emploi par téléphone, mais c'est inutile ; je tourne en rond dans la maison autour de mon propre vide. » (Marcelle Barreau)

La signature se présente ainsi dans le dossier.

Photo de Philippe Dauchez (en face de son texte) :

« Je suis le père. Je vais essayer de me dépeindre objectivement et sans parti pris. J'ai un peu plus de quarante ans ; je suis dessinateur dans une grande entreprise : j'y travaille depuis seize ans, depuis que je suis marié. Au début je travaillais sur les chantiers et je n'étais pas souvent chez moi. Je n'ai pas pu vivre avec ma femme et puis nous avons eu un enfant, mais je n'ai pas très bien compris comment cet enfant était arrivé entre nous deux : à vrai dire, je ne le connais pas, c'est toujours vers elle qu'il allait. Nous n'avons pas le temps de sortir, je suis tellement crevé quand je rentre. Je n'ai jamais été très à l'aise avec les femmes, mais quelquefois quand je marche dans la rue, je ne reste pas complètement insensible en regardant les créatures de rêves qu'on me montre sur les murs, et ça me donne des idées. »

(Philippe Dauchez.)

Alain Bert, chanteur militant assez connu dans les années soixante-dix, a écrit les textes français des chansons, et l'adaptation musicale. Il était en direct sur scène. Voici deux extraits de ces chansons :

« Les jours passent
et les nuits passent
Les semaines sont des années.
La fatigue s'installe
et blesse profondément.
Mon corps se meurtrit
et m'échappe le temps.
De l'autre côté du drap
Tu es là... »

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

« Nous vivons dans
des temps difficiles
de sentiments déviés,
dégradés !
Nous soutenons que
dans une société de
contraintes brutales
seuls les oppresseurs
peuvent parler
de liberté sexuelle... »

La manière d'ouvrir la représentation est intéressante. À la fois moderne (les nouvelles technologies de l'époque !), et en même temps tout à fait années soixante-dix, on pourrait dire un peu « passée ». Le texte du programme est ainsi rédigé :

« Les spectateurs sont accueillis dans la salle par une projection continue de diapositives sur grand écran. Ce sont les reproductions que l'on peut voir dans la rue : affiches, graffitis, ... ou dans les revues, les journaux, les vitrines, ... et dont le sujet est la pornographie. C'est un "accueil en images".

Puis, l'orchestre se place, et commence à jouer de la musique douce, sucrée, et les comédiens parlent avec les spectateurs pour leur demander ce qu'ils pensent de l'amour. Au bout de quelques minutes, le meneur de jeu présente le spectacle :

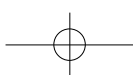
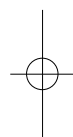
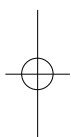
– Vous allez voir maintenant... »

Ainsi fut présentée la dernière création de Philippe Dauchez en France. Je n'ai pu savoir si elle a été beaucoup jouée, au-delà de l'avant-première au TEP et des représentations en mars au centre culturel de Bobigny, qui était co-producteur. Un courrier d'avril 1975 aux responsables d'établissements annonçait le spectacle disponible d'octobre 1975 à juin 1976, au prix de 4 500 francs. par représentation. Mais au cours de l'été, Philippe accepta de partir à Yaoundé. Il s'agissait de mettre en place un théâtre national à la demande du ministre de la Culture du

DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE ET DÉSILLUSIONS

Cameroun. Il laissait derrière lui quelques désillusions, sur la décentralisation théâtrale et culturelle, sur la vie tout court. Son formidable appétit de vivre, son optimisme affiché l'entraînaient ailleurs.

L'aventure de l'Atelier théâtre mobile et la tournée se sont arrêtés parce que Philippe voulait partir en Afrique. De l'avis de tous, c'était vraiment un désir. Ce serait Pierre Dassault, attaché culturel au ministère de la Coopération qui lui aurait proposé. Philippe connaissait Dassault depuis les états généraux de la culture à Villeurbanne, en 1968. Avec Jeanson et Catherine Tasca.



8. Théâtre et rituel au Cameroun

Le médecin (à propos du roi qui va mourir) :

Une heure bien remplie vaut mieux que des siècles et des siècles d'oubli et de négligence. Cinq minutes suffisent, dix secondes conscientes. On lui donne une heure : soixante minutes, trois mille six cent secondes. Il a de la chance.

Eugène Ionesco, *Le roi se meurt*

Philippe (fin 2003) :

Je viens d'écrire à Edwige de Yaoundé pour lui demander d'essayer de rédiger un aide-mémoire du théâtre-école. C'était il y a vingt-cinq ans. Elle m'envoie régulièrement des nouvelles. Son mari Jean est aussi un de mes anciens élèves. Il a créé une troupe qui travaille souvent en France. Mais je ne sais pas où ils en sont au Cameroun. Ils sont tous victimes d'Ambroise P., l'étudiant que j'avais mis à ma place en partant en 1979. Dès mon départ, il s'est mis à profiter de la situation. Il a fait cadeau des costumes de la troupe aux habitants de son village. Quant au budget, il a dû être mangé très vite. Je pen-

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

sais pourtant qu'on avait nommé une nouvelle directrice de la troupe, et que A. P. avait disparu !

Fin 1975

Arrivée de Dauchez à Douala, grand port sur le golfe de Guinée. Pour la première fois en Afrique noire, presque à l'équateur. Une plongée dans la casserole d'eau chaude, dans cette moiteur qui comprime la poitrine, dès la sortie de l'avion, juste au moment du passage de la porte, au salut de l'hôtesse.

« Bon, il faudra tenir ! », se dit Philippe.

Vraiment rien à voir avec l'Algérie des années cinquante. Le paysage ni les gens, l'exercice de l'indépendance depuis quinze ans, un parti unique, un président réélu déjà trois fois. Des éruptions de luttes tribales ou issues du colonialisme. Deux saisons des pluies : avril à juillet, septembre à décembre. Jusqu'à onze mois de pluie par an. Comme une inquiétude, une angoisse.

Il devait se rendre à Yaoundé, la capitale administrative, trois cent kilomètres dans les terres et les forêts, à près de sept cent mètres d'altitude. Une belle végétation et un climat plus supportable. La ville des sept collines, un site au charme réel.

Dès les premiers jours, il est convoqué chez le ministre camerounais de l'Information et de la Culture, René Zinguélé. Celui-ci le reçut avec amabilité, empressement même. Il attendait beaucoup de la venue de Dauchez, spécialiste de l'art dramatique français. Il s'agissait de mettre sur pied un théâtre national dans le pays. Le service de la coopération avait créé la mission dans ce but.

« Quel est votre programme ? », demanda le ministre.

Philippe n'en avait aucun. Il était venu les mains vides.

« Je ferai ce que vous me demanderez. »

« Mais non, il faut que vous me fassiez des propositions. »

L'aventure théâtrale africaine risquait de commencer par des malentendus. Après discussion, René Zinguélé a proposé trois

THÉÂTRE ET RITUEL AU CAMEROUN

mois d'observation. Si, passé ce délai, monsieur Dauchez présente un plan, on le mettra en route.

« Dans le cas contraire, vous rentrerez chez vous, et pour notre part, nous envisagerons une autre solution. »

* *

*

Que faire ? Philippe se sentait comme un aventurier novice. Un premier voyage en Afrique, presque en toute naïveté. Sans réelle préparation de sa part. Tout de même, il avait 47 ans !

« J'étais un peu perdu. J'ai commencé par faire le tour des équipes de théâtre existantes. Je ne rencontrais que du patronage, des troupes présentant des sujets et des formes qui n'avaient aucun intérêt, sauf de faire rire par n'importe quel moyen. En français. Je ne pouvais pas continuer à chercher de ce côté-là ; trop décevant. Trop de comédiens de ces groupes n'étaient que des calebasses vidées de leur jus. »

Quelques liens commencèrent à se tisser. Philippe se prit d'amitié pour une jeune femme de caractère, poète et peintre, qui deviendra par la suite metteur en scène, Were Were Liking. Un jour, elle demanda à Philippe de l'accompagner. Elle devait être initiée. Les voilà partis en brousse à la tombée de la nuit. La fascination fut totale, les événements magiques. Le grand prêtre maître de cérémonie entreprit d'expliquer à Philippe ses travaux de rituels initiatiques. Ce dernier parut tellement captivé qu'on l'invita régulièrement à d'autres rites.

Pendant un mois, il assista à des cérémonies pour lui stupéfiantes. Il explique son cheminement dans un journal, d'abord manuscrit sur des cahiers quadrillés, puis tapé à la machine quelques années plus tard, avec une multitude de corrections au stylo. Les deux versions, le tapuscrit et le manuscrit, pourraient être un document précieux pour qui voudrait analyser l'évolution de la mémoire et le fil de la pensée d'un homme impliqué. Plusieurs angles du regard sont utiles à un occidental pour percevoir des sujets aussi délicats, voire incompréhensibles que la

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

sorcellerie, les soins, la guérison, dans l'Afrique du golfe de Guinée.

On peut donc lire les détails de ces séances, et apercevoir comment ceci a généré progressivement une réflexion sur le théâtre à fabriquer dans ce pays à ce moment-là. En outre, les liens de Philippe avec les guérisseurs le mirent en contact avec un blanc devenu *nganga*, c'est-à-dire bon sorcier, thérapeute héritier de la médecine traditionnelle. Cet homme était missionnaire jésuite au Cameroun, avait nom Éric de Rosny, écrivit plusieurs livres. L'un de ces ouvrages, édité dans la collection Terre humaine de Plon : *les Yeux de ma chèvre*, devint un livre de chevet de Philippe. Le prêtre-sorcier et le comédien-formateur eurent une correspondance pour échanger leurs expériences.

On amène auprès du *nganga* un être humain sans force, une chiffre molle, comme une poupée de son. Le *nganga* comprend instantanément qu'il s'agit des symptômes de la sorcellerie de l'Ekong. La personne concernée, son vrai corps, son principe vital, est au loin, dans les montagnes. Là-bas elle travaille comme esclave pour des gens qui l'ont achetée. Par contre ici, elle est devenue toute flasque, incapable d'agir, et au même moment, quelqu'un de la famille réussit trop, soudainement, par exemple fait construire une case à étage au village. On en conclut que l'argent vient du fait qu'il fait travailler des esclaves qui lui rapportent un mauvais argent. Sur ce sujet, le père Éric de Rosny apporte les précisions suivantes : « C'est vrai, j'accepte l'idée que l'enrichissement de quelqu'un soit la cause de la maladie d'un de ses parents. Remarquez, n'importe quel psychiatre peut comprendre et accepter cela. Occidentaux comme Africains, nous ne pouvons atteindre les choses essentielles comme la maladie ou le mal qu'à travers l'expression d'une culture. Il faut passer par un langage, par une série de conventions entre les gens, pour atteindre la maladie. Mais quand on veut bien prendre le temps de réfléchir, on s'aperçoit que, finalement, c'est bien du même mal qu'il s'agit dans toutes les cultures. Seulement, il est présenté de manière différente. »

THÉÂTRE ET RITUEL AU CAMEROUN

Il expliquera encore : « Les gens vont à l'hôpital pour guérir une fracture. Le médecin dit : vous pouvez rentrer chez vous, vous êtes guéri. Mais l'Africain ne se considère pas tout à fait remis. Il faut qu'il aille chez le *nganga* ou chez le devin pour essayer de soigner cette partie de la santé qui n'est pas du ressort de l'hôpital, tout ce monde des relations humaines qui échappe au regard des hôpitaux. »

Philippe décrit la séance de soins pour la maladie de l'Ekong : « Au cours de la cérémonie, on a creusé la terre, profond. La personne s'y est couchée. On a remis la terre dessus. Le malade était enseveli, il aurait pu étouffer, c'est inexplicable. Le *nganga* et son assistant ont allumé un brasier dessus. Après plusieurs rites, chants, tambours, le prêtre dit : "Lève-toi, Lazare, lève-toi. Lève-toi !" On a entendu une espèce de cri. Il est sorti de terre, blanc comme cendre. Cet homme avait tout retrouvé. Restait à se prêter à une convalescence, suivie par le *nganga*. »

Il faut encore dire que l'Africain cherche l'origine humaine de chaque mal. Les sorciers ne disent pas tout haut qui est responsable de la maladie. La guérison peut se déclencher lorsque la famille sait dans quelle direction chercher.

Cet exemple et bien d'autres amenèrent Philippe Dauchez à établir des correspondances entre des origines du théâtre français ou européen, et la recherche de bases concrètes pour un répertoire qu'il souhaitait constituer à Yaoundé. De même que les mystères du Moyen Âge, issus de cérémonies et de mythes religieux, ont contribué à construire tout un pan de notre histoire théâtrale, de même les rituels initiatiques en Afrique pourraient devenir témoignages par le passage à l'art dramatique, et être utiles dans l'élaboration d'un théâtre national. Dans les deux cas, il y a spiritualité populaire plus qu'acte religieux, et une large partie de la population recèle en son for intérieur les fondements et les actes concrets de ces rituels. Les gens devraient s'y reconnaître et retrouver sur scène leurs racines.

Il fallait toutefois analyser quelles pourraient être les réactions des prêtres de ces cérémonies à la charnière entre des conduites

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

religieuses et des pratiques de médecine traditionnelle. Philippe s'en ouvrit aux guérisseurs qu'il connaissait. On verra plus loin que ces derniers furent invités à plusieurs reprises à des répétitions, des représentations. Cela ouvrait un échange entre les praticiens d'un rituel et la jeune équipe qui, au théâtre, montrait cette vérité sur scène, interprétait ces histoires de la vie quotidienne avec leur dimension spirituelle, émotionnelle, mais avec le recul du théâtre. Cela représentait en fait une sorte de transcendance de leurs actions. Cela leur donnait même une sorte de force et de vérité supplémentaire.

Retour au ministre, début 1976. Trois mois ont passé. Philippe revint avec des propositions issues de toutes ces rencontres. Il suggéra de mettre en place un théâtre-école, car il lui semblait prématuré d'installer un théâtre national de suite. On recruterait parmi la jeune génération des tempéraments avec de l'instinct plutôt que des comédiens amateurs ayant acquis des savoir-faire anciens, voire déformants. On travaillerait plus des exercices que des réalisations, et on ferait le point à chaque étape.

« Si tout va bien, dans un an ou deux, l'équipe sera prête à fonder un théâtre national. »

Ce sera donc une équipe professionnelle de recherche, avec deux objectifs : se former individuellement et collectivement au travail théâtral en croisant les savoir-faire, et fabriquer un répertoire. Pour les exercices comme pour les spectacles, on défendra l'idée d'un théâtre issu des pratiques. On répétera des rituels initiatiques, on fera venir grands prêtres et initiés, on reconstituera des cérémonies. Montrer des rites d'initiation, en faire spectacle, ce sera regarder son histoire, faire appel à des références connues par tous, acteurs et spectateurs.

Le ministre René Zinguélé donna son accord. On décida de faire un appel à candidatures pour former le groupe.

* *
*

THÉÂTRE ET RITUEL AU CAMEROUN

Le ministère Camerounais de l'Information et de la Culture fit diffuser un communiqué à l'adresse des jeunes du pays désireux de pratiquer les métiers du théâtre. Un diplôme était exigé: le brevet d'études du premier cycle. Il fallait avoir au moins le niveau de classe de première. Philippe Dauchez intervint sur la radio pour annoncer cet appel à candidatures.

Le jour dit, surprise! Le nombre des candidats fut inouï: «au moins trois cent personnes de tous âges», dira Edwige, l'une des plus jeunes, lorsqu'elle racontera plus tard cette aventure. Un jury d'experts fit passer des épreuves écrites, puis orales. Ce fut un véritable concours en deux temps. Une présélection permit de retenir une cinquantaine de personnes. La deuxième phase, entièrement consacrée à des épreuves pratiques, permit de choisir quelques jours plus tard quinze jeunes gens, quatre filles et onze garçons. Le plus âgé n'avait que vingt-cinq ans.

Le Griot, hebdomadaire des spectacles, du cinéma et de la culture du Cameroun, semaine du 19 au 27 juin 1976, titrait:

«Le théâtre-école de Yaoundé, une troupe professionnelle à la recherche d'un nouveau style.»

Dans l'article on lisait:

«Ainsi est né, début avril, le théâtre-école de Yaoundé, une petite troupe formée par treize jeunes comédiens rémunérés par le ministère de l'Information et de la Culture, dirigée par Philippe Dauchez et installée au centre culturel camerounais de Yaoundé.»

Le nombre ayant diminué, on peut imaginer que deux personnes avaient déclaré forfait.

Ce groupe de comédiens était hétéroclite: neuf ethnies différentes, neuf langues vernaculaires incompréhensibles entre elles. Avec le temps, leur professeur découvrit à quel point leurs traditions les opposaient.

Philippe: «Avec le jury, nous avons porté notre attention sur la mémoire, la lecture, l'improvisation. J'ai évité tous les comédiens qui pouvaient être trop professionnels. Ils étaient en général préfabriqués, utilisaient des trucs, parlaient trop bien...

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

J'avais envie d'avoir des gens nature, des tempéraments, après ce que j'avais vu dans les troupes. Dès le lendemain, on travaillait. Quatre heures de formation de base tous les matins. Après trois semaines, on a commencé à répéter des rituels initiatiques. J'ai fait venir les grands prêtres et les initiés. On reconstituait ces cérémonies. Au bout de deux mois, on a commencé à jouer. Le programme journalier comportait alors : formation le matin, répétition l'après-midi, représentation le soir. »

Les six premiers mois sont restés dans les mémoires des jeunes choisis. Edwige N'Tongon le raconte, comme une saga : « Dès l'annonce du résultat du concours, le début de l'existence du groupe est annoncé. Nous sommes le 13 avril 1976. Rendez-vous est fixé le lendemain. On nous annonce tout en vrac : nous allons recevoir une formation de qualité pour devenir des professionnels de théâtre. Pour cela Philippe Dauchez va nous apprendre des techniques pour aboutir à un nouveau style. Nous formons l'embryon du futur ensemble national de théâtre, musique et ballets. Cela ne sera possible que si nous réussissons. C'est pour cela qu'on nommera ce groupe embryonnaire théâtre-école. Nous avons un an pour convaincre.

Et Philippe Dauchez se met au travail. La législation camerounaise prévoit huit heures de travail par jour du lundi au samedi. Nous sommes une institution de l'État. Nous devons nous conformer à la loi. Le démarrage, on l'imagine, est très dur. Après un premier stage sur l'expression corporelle, avec Philippe Avron et Claude Evrard, Philippe nous sort un programme détaillé d'initiation à l'art dramatique, des cours théoriques et pratiques. Je me rends compte qu'il me faut choisir entre mes études scolaires et le théâtre-école. Je laisse tomber la préparation de mon examen probatoire. Je choisis de me consacrer à cette formation.

Il nous faut du matériel. Le ministère est prêt pour cela. Il achète des cordes, des balles, plusieurs jeux de tam-tams et tambours, des accessoires pour compléter la batterie : *nyass*, *nkeng*, flûte, *nvet*, *mendzang*.

THÉÂTRE ET RITUEL AU CAMEROUN

Tous les membres du groupe ne sont pas au même niveau. Plusieurs ont déjà des années de pratique : Jean Minguélé, Evina Ngana, Georges Messe, Keki Manyo, Michèle Ngo Ntsam, Bibi Kuo, Endale Geneviève. Philippe rappelle tout le monde à l'ordre. Chacun ici présent, sans exception, doit faire tous les exercices. Tous doivent accepter de partir de zéro. Une discussion sur le travail qui vient de se dérouler est organisée à chaque fin de séance. Cela ne plaît pas à ceux qui ont de l'expérience. Mais Philippe est patient et insiste toujours pour un tour de table. C'est aussi sans doute pour mieux comprendre les éléments du groupe et mieux apprécier leur niveau.

Pour nous, les nouveaux, beaucoup des exercices nous paraissent de la magie : Angèle Mebenga, Naoussi Vator (les deux aujourd'hui décédés), Etounde Zacharie, Iseckseck Simon Pierre, moi.

C'est aussi dans ces moments-là que Philippe instaure la critique et l'autocritique, rappelle à tous qu'il n'y a pas de place pour le vedettariat. Nous sommes invités à chercher toujours en nous, de plus en plus loin en nous-mêmes.

Au bout de deux mois sous la direction rigoureuse de notre maître, nous présentons un spectacle baptisé *Essai n° 1*. Le ministre René Zinguélé doit venir, avec d'autres membres du gouvernement, le directeur des affaires culturelles Philippe Mataga. La peur de décevoir ou de passer à côté nous étreint. Peut-être Philippe redoute-t-il aussi le verdict ? Pourtant je crois qu'en tant qu'expert dans son domaine, il est serein. À la fin de la représentation, le ministre et son entourage sont plus que contents de notre travail et nous exhortent à aller de l'avant.

On sait comment les choses se passent dans ces cas-là. Les candidats qui n'avaient pas été retenus étaient en majorité ligués contre nous. Ils nous avaient surnommés « les écoliers ». Ceux qui avaient assisté à cette première présentation s'en retournaient muets de stupéfaction. Ceux qui vouaient toujours de l'antipathie à la personne de Philippe trouvaient qu'il nous déformait, qu'il nous faisait cracher le texte, qu'il nous incitait à

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

parler comme des blancs, que les Camerounais refuseraient de nous suivre dans cette voie.

Nous continuons et deux mois plus tard nous présentons l'*Essai* n° 2, un bout à bout d'exercices d'improvisation très riches monté en un temps record. On commence à maîtriser ce premier niveau d'enseignement. Il est temps de passer au stade supérieur.

Philippe rencontre des auteurs camerounais, des grands hommes de culture de ce pays. Il va régulièrement dans les villages environnants. Il prend avec lui certains éléments de la troupe, Jean Minguélé, Evina Ngana, Atangana Messi, pour assister aux rituels de deuil ou de guérison. On comprend plus tard l'une des raisons de ces visites au village. Il nous annonce que nous allons créer *Sortilèges*, un texte de Ngando Kingué, jeune étudiant à l'université du Cameroun, aujourd'hui décédé.

Le travail de création commence. Philippe forme tout le monde aussi bien à la technique qu'à la scénographie. Nous allons non seulement interpréter, mais aussi concevoir et construire les décors et accessoires du spectacle. Nous sommes habités par la fièvre de la création.

Un seul point noir vient ternir notre enthousiasme. Il nous est alloué une bourse de vingt-cinq mille francs CFA à la fin de chaque mois. L'année budgétaire court de juillet à juin de l'année suivante. Au début, aucune caisse d'avance n'est fonctionnelle. Nous sommes désemparés, mais notre père Dauchez est là.

Oui, c'est un père, il se comportait comme tel. Nous le pensons depuis que nous avons vu sa fille Sophie, son autre fille Isabelle, et puis Nathalie. Philippe est vraiment un père pour nous parce qu'on se demande comment il fait pour comprendre sans qu'on ait besoin de lui dire. On a des problèmes, on ne veut pas en parler, on a peur de le faire; il réussit à nous redonner confiance. Il propose des solutions, va même des fois dans nos familles si cela en vaut la peine.

THÉÂTRE ET RITUEL AU CAMEROUN

Cette générosité à tous les points de vue va malheureusement encourager certains éléments paresseux à manquer de respect à tout le groupe et même à Philippe. L'un d'entre nous attrape régulièrement la dysenterie, l'autre perd sa grand-mère plusieurs fois. Un beau jour Philippe, n'en pouvant plus, demande au groupe :

– Dites-moi, chez vous, au Cameroun, vous avez combien de grands-mères ?

– Nous avons deux grands-mères chacun, maternelle et paternelle.

Philippe rouge de colère réplique :

– Votre camarade en a huit et elles meurent tout le temps !

Aucun de nous n'a oublié cette répartie. On en rit toujours comme si cela venait de se passer.

Nos répétitions avancent. Lorsque Philippe est en vacances, il propose des remplaçants. Nous travaillons *Sortilèges*. Au bout de quelque temps, Philippe est d'accord pour présenter le spectacle. Ce sera la grande sortie officielle. L'événement est d'importance. C'est le premier octobre 1976, jour anniversaire de la réunification des deux Cameroun. Tout le gouvernement, sous le haut patronage du président de l'Assemblée nationale, est présent à la manifestation. Le choix de la pièce, la prestation des comédiens, la mise en scène, la direction d'acteurs, tout est convainquant. Le travail accompli en seulement six mois est édifiant. Il n'y a plus de doute. L'équipe vient de l'emporter haut la main. Même les plus sceptiques l'admettent.

Je crois que c'est à partir de cet événement qu'il est décidé de lancer véritablement les autres volets musique et danse qui démarrent dès 1977 avec la création immédiate du ballet national et de l'orchestre national. »

Le théâtre-école poursuit son chemin. Au total, treize spectacles, y compris les trois qu'Edwige vient de citer, rythmèrent les trois années et demi passées sous la direction de Philippe Dauchez. La plupart des créations étaient fondées sur des rites

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

initiatiques. Le répertoire universel fut aussi utilisé. Les comédiens jouèrent une adaptation de *Ce soir on improvise*, puis *Moussa boy de deux patrons*, libre interprétation d'*Arlequin serviteur de deux maîtres*, de Goldoni. On puisait dans les histoires africaines comme dans le théâtre européen, quand on voyait de claires correspondances.

Le travail avec les comédiens était souvent magique, dans tous les sens du terme. Un jour, en répétition, il y eut un rituel initiatique où il fallait qu'une des comédiennes soit morte, pour que les autres acteurs puissent la ressusciter. La comédienne, qui est devenue par la suite la directrice artistique du groupe, fut tellement plongée dans cette mort que ses camarades n'arrivaient pas à la ressusciter. Elle ne croyait plus qu'elle était vivante. Ils passèrent des heures de répétition à tenter de la réveiller. Elle demeurait persuadée qu'elle était morte.

Toutes proportions gardées, il arrivera plus tard à Philippe des choses similaires au Mali. Là, avec les malades du Point G, hôpital psychiatrique, il s'agira de dominer la transe, lorsqu'elle prenait naissance. La plongée dans cet univers était comme une drogue spirituelle.

Les acteurs se révélèrent être de magnifiques improvisateurs. Témoins Henri et Yvette Cordreaux qui vinrent à Yaoundé deux étés de suite à la demande de Philippe pour le remplacer pendant ses vacances. Des liens étroits s'établirent entre les travaux de l'année et ceux de l'été. Il est vrai que les deux hommes se connaissaient de longue date, leur estime réciproque était grande.

Henri Cordreaux : Parmi les élèves, une bonne moitié étaient tout à fait remarquable. Nous avons mis au point une nouvelle pédagogie. Faire une formation quotidienne qui corresponde le plus exactement possible à ces jeunes Camerounais épatants. On a cherché. On avait des joueurs de tam-tam de l'Afrique équatoriale, des tam-tams en bois creusé, pas les djembés. On leur a dit : vous allez faire chaque jour pendant cinquante minutes de

THÉÂTRE ET RITUEL AU CAMEROUN

la gymnastique, improvisation, mime, voix, tout ça sur le rythme, sans jamais quitter le rythme. Les élèves eux-mêmes devaient diriger un thème chaque matin. Petit à petit, ils ont trouvé une pédagogie. Tous les langages passaient par la langue du tam-tam. Après chaque séance, il y avait palabre, ils se critiquaient, c'était fantastique.

Yvette Cordreaux: Ils étaient profondément heureux, ce qu'ils faisaient était toujours intelligent. Ils allaient jusqu'à émettre des commentaires rythmés, comme si le tam-tam parlait.

– Ils m'ont tout appris sur le plan de l'invention rythmique. Par exemple, on faisait deux groupes. Chacun évoluait dans un rythme qu'il avait trouvé. Les deux groupes se mélangeaient, ni l'un ni l'autre ne devaient perdre leur propre rythme. Lorsqu'ils se séparaient à nouveau, ils avaient parfaitement gardé leur mouvement d'origine.

– Étonnant. Souvent complexe ou syncopé. On n'avait jamais vu. Personne n'a jamais été capable de faire cela, en France, à ce point. Les débats pouvaient être sans fin: « Pourquoi tu as dit ça avec ton tambour ? » « Et toi, tu n'as pas écouté la réponse que je t'ai donnée avec le mien ! » etc. On se trouvait devant une pédagogie nouvelle. Henri a tenté de rédiger des notes comme il a pu en rentrant.

– Oui, mais j'étais tellement passionné par les discussions autour des paroles des tambours, que je n'ai vraiment pas tout noté. Et puis l'un des élèves a eu l'idée d'intégrer des intermèdes en éwondo, la langue de Yaoundé, du sud du Cameroun. C'est une très belle langue. Quand les comédiens parlaient éwondo, je ne comprenais pas, et pourtant j'étais fasciné. Je me souviens avoir été invité chez les ecclésiastiques de la cathédrale de Yaoundé. L'un d'eux parlait de la volupté qu'il éprouvait en prêchant en éwondo.

– Et puis, un élève a amené un jour un conte du pays.

– Oui, un *mvèt*. Le mot signifie un conte populaire, un instrument de musique, et désigne aussi le conteur. Ils ont été cinq

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

volontaires, dont une fille, Edwige, vraiment épatante, plus les percussionnistes pour créer une adaptation de ce *mvèt*.

– Edwige était très belle, très inventive.

– Elle avait une autorité formidable. On a adapté ce *mvèt* pour cinq actrice et acteurs. On l'a repris l'année suivante. C'est devenu un spectacle très intéressant. Le thème était étonnant : une confusion entre le peuple singe et le peuple homme. On ne sait plus qui est qui, entre l'humain et le singe.

Pourtant, c'est difficile dans ce pays. C'est terrible. On voit ce pays merveilleux. Et puis tout est dur, les gens entre eux. Ils sont trop pauvres, les gouvernants s'en fichent, il n'y a pas de suite. Il y avait pourtant là une équipe formidable.

Moussa boy de deux patrons, mis en scène par Philippe Dauchez, était d'une immense drôlerie. Les gags explosaient à déclencher les rires de toute la salle. Il y avait des phrases en diverses langues, mais la trame était en français. Pour préparer ce travail, Philippe avait fait venir des gens de France. En dehors d'Henri Cordreaux, il y eut Jean-Pierre Laurent, un comédien plutôt imposant qui travaillait à la Comédie de Saint-Étienne, et un mime, Gérard Lebreton. Les costumes étaient africains, la scénographie très simple.

Parenthèse, à propos des costumes africains. Un jour, après plusieurs spectacles présentés, le ministre dit à Philippe :

« C'est très bien. Mais pourquoi ne montez-vous pas une pièce de votre théâtre classique ? »

Suite à cette demande, Philippe monta un Molière. Après la représentation :

« C'est vraiment très bien, mais pourquoi ne mettriez-vous pas la prochaine fois les costumes du XVII^e siècle ? »

Dans ces moments-là, Philippe pouvait douter de sa volonté farouche de vouloir créer un répertoire ancré dans la réalité camerounaise.

Pour revenir à *Moussa* : « Un délire de mime, dira Nathalie. C'était la première fois que les Camerounais s'ouvraient à la

THÉÂTRE ET RITUEL AU CAMEROUN

commedia dell'arte et ils s'avéraient être formidables dans ce domaine. Ils étaient hyper drôles, mais infoutus de faire deux fois la même chose. Ils trouvaient des choses géniales, et papa avait beaucoup de mal à leur faire conserver ce qu'ils avaient trouvé. »

Dans le centre culturel camerounais, l'équipe disposait d'une petite salle en bois, comme un chalet de montagne. Il y avait des pièces en sous-sol. Le bâtiment était en partie enterré à flanc de colline. Chaque spectacle était joué dans le centre, une série de représentations, souvent plus d'une semaine. Des spectateurs émus venaient retrouver leur passé, leurs sources. Le public grandissait de spectacle en spectacle. Du moins les premières années.

« Et puis ils se sont mariés dans les groupes; cela a créé une espèce de famille. » dira encore leur professeur.

* *

*

Après quelques mois passés seul au Cameroun, Philippe proposa à Myrtille et à ses trois filles de venir le rejoindre. À l'automne, au moment d'une rentrée des classes, en 1976. Sophie entrait en classe de seconde :

« Je suis restée trois ans avec papa à Yaoundé. J'ai eu mon bac en 1978, à vingt ans. Deux ans de retard. J'étais nulle en maths, on me disait atteinte de dyscalculie, j'ai retenu le nom. Bon, j'ai eu mes résultats. Papa répétait au centre culturel camerounais. J'ai interrompu la répétition en disant : "Je l'ai !" C'était un miracle. Il m'a sauté dans les bras. Le bonheur ! J'ai aussi appris à conduire avec papa sur sa Renault cinq. Je crois qu'il a payé cinq mille balles pour le permis. J'étais européenne, on en profitait... »

Isabelle commençait la classe de troisième, et Nathalie, la plus jeune, entrait en cinquième. Elle raconte :

« C'est un épisode assez génial de notre vie, à toutes les trois. On quittait la pension pour vivre enfin avec nos parents. Adieu l'orphelinat des Arts, que je ne supportais plus. Je n'avais que

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

douze ans, et j'étais restée depuis 1971 dans ce pensionnat pour enfants d'artistes, dirigé par Marcel Achard, à Courbevoie. On a pris l'avion en septembre. C'était merveilleux. Je me disais : "ça y est, on a arrêté la pension, on arrive chez *Dactary*". Il s'agissait d'un feuilleton de télé. Je connais encore par cœur la musique du générique. J'en voyais des épisodes chez ma grand-mère, exceptionnellement, car à la pension, on ne voyait pas de films. C'était l'histoire d'un vétérinaire en Afrique. Il récoltait et gardait plein d'animaux, vivait dans une petite maison. On voyait la savane. Pour moi, l'Afrique, c'était *Dactary*.

Donc j'arrive en Afrique avec mes deux sœurs. Douala, vraiment très chaud, mais génial. Un petit avion, et nous voilà à Yaoundé. C'est bien, c'est beau. Papa nous emmène dans l'appartement qu'il avait choisi pour nous. Dans le quartier Bastos, un quartier de blancs, avant la montée au mont Félé. On a été scolarisées là, dans l'école Fustel-de-Coulanges.

Et puis il m'est arrivé une mésaventure très bête. J'ai reçu le Cameroun en pleine tête. Je n'ai pas été capable de digérer tout cela, je me suis rendue malade. Peut-être que papa nous montrait des choses trop dures pour des enfants. J'avais à peine treize ans. Je l'accompagnais en brousse à des séances de guérison. Je les ai comprises plus tard, mais sur le coup, j'étais trop jeune. Je crois que cela me dérangeait. J'étais angoissée. Je suis sûre que cela a déclenché mon hépatite virale. Vraiment costaud. J'étais jaune jaune, pendant un mois j'étais scotchée. Je dormais tout le temps. Après ma guérison, vers janvier-février, les parents ont décidé que je rentrerais en France, avec Isabelle et ma mère. On m'a dit que cette maladie était cause du retour prématuré à Paris. Je sais que ce n'était pas totalement plausible, puisque j'étais guérie. Je pense que mes parents commençaient sérieusement à ne pas s'entendre. Maman a toujours mal vécu l'Afrique. Isabelle et moi, on est donc rentrées avec elle. Et hop, on est reparties à la pension ! Seule Sophie a eu la chance de vivre avec papa pendant trois ans au Cameroun. »

THÉÂTRE ET RITUEL AU CAMEROUN

Le retour en France de Myrtille représente la vraie rupture, définitive. Il n'y aura plus qu'une tentative de quelques jours à Bamako en 1979. L'éloignement, l'Afrique, permettaient la fin de leur relation, inéluctable après beaucoup de heurts. Il reste qu'ils s'aimèrent, dans la passion et le conflit, et utilisèrent la scène du théâtre comme exutoire autant qu'élévation.

« Cette séparation s'est faite un peu naturellement, dira Philippe. Comme un fruit trop mûr qui tombe. Myrtille voulait rentrer en France, considérant qu'elle n'avait rien à faire en Afrique. Moi, j'ai du mal à vivre seul. J'ai eu un peu plus tard une amie. »

Philippe, discret, n'en dit pas plus. La jeune Ernestine savait parfaitement s'introduire dans la maison, se faisant passer au besoin pour la copine de Sophie.

Au final, Nathalie n'a séjourné que six mois au Cameroun. Avec le recul, cette période de sa vie apparaît très intense, riche. Pendant ce court séjour se situe la réalisation de la pièce d'Eugène Ionesco *Le roi se meurt*. Elle raconte cette aventure : « Parallèlement à son activité avec le théâtre-école, mon père s'est mis à travailler avec des amis qu'il avait, les Leloux. Une sorte de théâtre amateur pour les blancs de là-bas. Quand ma mère est arrivée avec nous, mon père l'a impliquée dans ce groupe, pour lui donner une chance supplémentaire de s'insérer. Ils ont monté *Le roi se meurt*. Cela rajoutait du boulot à mon père. Le soir, mes sœurs et moi alternativement, nous le faisons répéter. Il me disait : "Ah la la ! La mémoire part un peu de ma tête." N'empêche qu'il répétait. Ma mère jouait Juliette, femme de ménage, infirmière. Elle a eu souvent des petits rôles, parfois ingrats. Je savais que c'était une bonne actrice, mais j'avais des fois envie qu'elle joue les beaux rôles, qui mettent la personne en valeur. Mais elle était souvent dépressive.

Donc papa apprenait *Le roi se meurt*. Il mettait en scène. Il jouait le roi Bérenger 1^{er}. Ils ont présenté le spectacle plusieurs fois au centre culturel français. Je connaissais le texte, j'avais été répétitrice. Eh bien, c'était la première fois que je voyais mon

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

père qui m'émouvait autant, et qui mourait. Je savais que ce n'était pas vrai, mais dans mon sanglot je me disais : et si c'était vrai ? Tu sais, à douze ou treize ans, t'es pas rationnelle ! Mon père me bouleversait car sa façon de jouer était extraordinaire. Je découvrais que c'était un bon acteur. Je le croisais tous les jours, c'était mon papa, je savais ce qui allait se passer et je pleurais quand même. Il m'embarquait dans le truc. Bien sûr, je pense que j'étais fragile. Auparavant, je l'avais surtout vu dans des petits rôles. Je me souviens de Monsieur Ralph, une espèce de clodo, au Théâtre de la Ville, à Paris. Avec les petits rôles, je n'avais pas le temps de voir que c'était un bon acteur. Quand il me faisait rire, j'avais l'impression que c'était pour moi qu'il en faisait des tonnes. Alors que dans le rôle du roi, il était vrai, simple, il avait une démesure, il n'était plus mon père. J'ai découvert un grand acteur.

En fait, je lâchais. Je me disais : "Il peut crever ! Y peut crever ! Je suis malheureuse." Je me souviens de cet énorme trône en fer forgé, comme les lits à torsades de la pension. Le décor était moche, la peinture laide. Les costumes plutôt mieux. Des étoffes, capes. Il y avait de l'investissement dans les costumes. Pas beaucoup de couleur. Mon père avait les cheveux un peu longs. C'est vrai que je me suis dit : "C'est un super acteur." J'aimerais bien moi aussi devenir actrice. En même temps, un peu plus tard, je pensais : "Non, c'est trop facile de devenir actrice quand ses parents sont déjà dans le coup. Et puis il faut être lucide, ils ne sont pas super heureux. Donc je ne vais pas faire du théâtre."

C'est pourquoi j'ai choisi un métier en parenté avec le théâtre. Genre : je ne prends pas du sucre, je prends du miel, pas du théâtre, du cirque. J'ai fait l'école de cirque Sylvia Montfort, chez Grüss. La suite de mon histoire me ramènera au théâtre, mais c'est trop éloigné du Cameroun. »

Concernant son père dans le rôle du roi, la parole de Sophie est tout aussi forte : « Mon père était un dieu pour moi. Il nous faisait rire. Il nous aimait. C'était un dieu pour tout. Sauf par rapport aux femmes, car vraiment il était trop séducteur. Un

THÉÂTRE ET RITUEL AU CAMEROUN

dieu quand même. J'étais éblouie, fascinée. Je me disais: qui pourrait être aussi balèze que papa? Je n'avais trouvé que Léo Ferré. Dans le dieu, il y avait l'acteur, car il est génial en tant qu'acteur.»

Le roi se meurt a été vu à Yaoundé par Henri et Yvette Cordreaux. Eux aussi se remémorent une interprétation magistrale de Philippe. Un des plus beaux « rois » de Ionesco selon eux. Ce n'était donc pas seulement l'émotion filiale qui agissait chez ses filles. À les entendre, je songe que le théâtre, c'est d'abord cela: des émotions uniques, intimes, partagées entre des vivants.

Le souvenir de la pièce de Ionesco reste très présent dans la mémoire de Philippe. C'était la dernière fois qu'il montait sur scène. Il fera désormais travailler ses élèves.

« En coulisses, pendant les premières répliques, l'attente m'était insupportable. Dès que la représentation démarrait, j'aurais voulu qu'un tremblement de terre nous fasse tous disparaître avant que "je commence d'être". Je me rendais compte que le spectacle était parti, que l'histoire était enclenchée, que je ne pouvais plus faire machine arrière. Je te jure que si j'avais trouvé dans les coulisses un bouton sur lequel appuyer pour arrêter, je n'aurais pas hésité. Il suffisait que je rentre dans la lumière, le plaisir du jeu, du théâtre, m'envahissait. Quand j'entrais en scène, ma vie commençait. Ce personnage du roi vu par Ionesco doit me ressembler car je n'ai rien eu à faire pour le devenir. »

* *

*

Au fur et à mesure des productions du théâtre-école, la réflexion s'approfondissait sur les rituels. Surtout, l'équipe des jeunes comédiens partageait la responsabilité des visites en brousse, des choix. En même temps, des Africains ont coutume de dire que chez eux, plus qu'en Europe, quand un projet fonctionne, la tendance à le critiquer, voire à le détruire, est grande.

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Cette double évolution est lisible dans les écrits et brouillons laissés par Dauchez sur cette période : la passion de réaliser les grands projets de répertoire, en même temps que les dangers qui se profilent.

Philippe a mis en exergue de ses écrits les plus formalisés, datés de 1979, un proverbe significatif :

« Ce qu'il faut éviter,
quand on saute par dessus un gouffre,
c'est de le faire en deux fois. »

* *

*

Rituel de deuil

L'une des comédiennes était arrivée en retard. Son père était mourant. Comme je lui conseillais de retourner à son chevet, elle m'avait répondu que son père lui-même lui demandait de venir au théâtre : « Je m'en vais, avait-il dit, mais toi tu restes. Il faut que tu travailles. Quand tu reviendras je ne serai plus là. Va, ma fille. Laisse les morts rejoindre les morts et toi, continue. »

Quand elle revint chez elle après la répétition, il était mort. Il fallut, quelques heures plus tard, entourer son corps de glace, il était prêt d'éclater, se boursoufflait. La famille arrivait de toutes parts, informée par la radio, les nouvelles nécrologiques quotidiennes. Le corps fut transporté à grands frais le jour suivant au village natal. Après bien des palabres, les familles se le disputant, on finit par l'ensevelir. Il était temps, le corps se décomposait. Les funérailles eurent lieu neuf jours plus tard, la fin du deuil un an après.

Alors commença la cérémonie pour les femmes du mort. Jusque-là elles étaient ses femmes, malheur à qui oserait les toucher, le mort se vengerait. Passé le délai, tout ce qui appartenait au mort devait être distribué : troupeau, cases, concession, épouses. Les femmes furent amenées sur la place du village,

THÉÂTRE ET RITUEL AU CAMEROUN

entièrement vêtues de noir, cheveux rasés. Un grand feu fut allumé. Elles durent danser à la mémoire du mort pendant un jour, une nuit, et encore un jour.

Après quoi elles furent emmenées à la rivière, immergées dans l'eau à plusieurs reprises, presque jusqu'à l'asphyxie. Elles devaient saisir dans l'eau avec leurs dents un paquet d'herbes. Puis revenant sur la place du village avec l'herbe dans la bouche, chacune d'entre elles dut danser à nouveau, jusqu'à ce qu'un homme de l'assistance se saisisse de l'herbe, montrant par là qu'il la prenait.

Quand toutes les femmes eurent trouvé preneur, le troupeau fut sacrifié, tous les biens répartis. Bien sûr, entre temps, une très longue palabre avait défini les responsabilités. Il fallait une coupable, qui fut trouvée parmi ses femmes et chassée de la tribu.

À peu près à cette époque, un travail sur les rituels de deuil fut commencé avec les comédiens. Après avoir assisté à plusieurs cérémonies, chaque rituel ayant été inventorié et traduit, une sorte de synthèse fut établie, puis un récit très fidèle et proche de la réalité. Une première représentation fut donnée telle quelle. Les spectateurs nous dirent à la fin qu'ils avaient assisté à une représentation « comme au village ». Les quelques blancs présents n'avaient rien compris, ou seulement retenu les aspects mélodramatique ou grand-guignolesque de la représentation. Radio France International venue pour enregistrer insista pour garder la « naïveté » de la représentation qui, d'après eux, sauvait tout ! Ce fut une première étape.

Nous avons alors fait des recherches de transposition. Le chœur des villageois qui dans la première version n'était qu'un ensemble de réactions individuelles fut unifié pour tenter de le rendre plus universel. Nous recherchions les gestes les plus significatifs, éliminant les gestes quotidiens qui provoquaient dans la salle des rires parasites. Était-ce dangereux ? Était-il bon de domestiquer les réactions du public ? De toute façon, spectacle drôle ou pas, tous les prétextes à s'esclaffer étaient bons pour nos spectateurs. Alors pourquoi ne pas essayer de les oublier un peu ?

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Les acteurs cependant sentaient chaque jour davantage la nécessité de préciser leurs intentions. Chacun travaillait sa voix, ses gestes, sa mémoire, la danse, la musique, la poésie, l'acrobatie, le mime. Ils avaient faim de tout. Le texte d'un conte traditionnel, alternant langue vernaculaire et traduction française, fut la synthèse de tout ce travail.

Partant du rythme des phrases, dans la langue originelle musicale et cadencée, avec des brèves et des longues, nous avons essayé de sentir la structure de cette chanson de geste. Ceux qui parlaient la langue s'essayèrent à tour de rôle. L'un d'eux sentit vite et naturellement le balancement. Il devint le conteur. Un orchestre se constitua : tam-tam, gros tambour, deux petits tambours jumelés, des *niats* (baguettes en roseau fendues).

Le texte fut scandé, ponctué par l'orchestre comme un concerto pour voix et percussions. On commença ainsi à danser le texte. Tous se mirent à raconter avec leur corps ce qui au début n'était qu'oral. Les griots que nous avons rencontrés jouaient les hommes-orchestres et faisaient tout, seuls. En revanche, nous tentions la théâtralisation. Le sujet s'y prêtait. Il s'agissait d'une tribu de gorilles accueillant parmi eux un enfant d'homme. Celui-ci arrivé à l'âge adulte devenait leur tyran. Un important travail de transposition corporelle fut aussi nécessaire.

Dans les villages, il existe encore aujourd'hui des hommes panthères, des hommes serpents, ceux qui se transforment la nuit pour mal agir. Cela faisait partie des connaissances des acteurs. Les métamorphoses leur permirent de s'approprier encore une fois le pouvoir des sorciers. À la puissance animiste s'ajoutait la découverte de la rigueur, car un travail de dix heures par jour suffisait à peine.

Le résultat reçut l'approbation du vrai public noir ainsi que l'étonnement et le grand intérêt des blancs. Mais quelques temps plus tard, j'appris qu'un responsable disait à qui voulait l'entendre qu'un spectacle de ce genre ne pouvait en aucune façon être contrôlé par un blanc. Ce fut le début d'un étonnant travail de démolition.

THÉÂTRE ET RITUEL AU CAMEROUN

* *

*

Cet extraordinaire récit d'un laboratoire théâtral africain, écrit par Philippe Dauchez quelques années après le déroulement de l'histoire, annonce les difficultés qui se sont accumulées la dernière année à Yaoundé. Un jour, il rencontra la Mami-Wata, personnage étrange qui hante toute l'Afrique, qui attire les êtres humains pour s'emparer des vies. Philippe fit la relation avec les ondines ou les Walkyries dans les mythologies nordiques.

« Pourquoi n'écrit-on pas une pièce sur ce personnage de Mami-Wata ? » proposa Philippe.

« Tu veux vraiment les attirer ! Nous, on ne veut pas d'histoire », répliqua très sérieusement l'un des comédiens.

Une autre fois, Philippe raconte une histoire vraie qui lui est arrivée un jour sur la route en direction de la brousse, avec les comédiens. Ce récit est presque fable.

« Un serpent noir traverse la piste. J'essaie de l'éviter.

« Écrase-le ! »

Tous regardent par la vitre arrière.

« Comme tu ne l'as pas écrasé, maintenant, il va tuer deux personnes. »

Silence désapprobateur.

« Et si je l'avais écrasé ? »

Réactions diverses...

« C'était peut-être le bon génie du village. On aurait eu tout le village aux trousses. »

Approbation générale.

« Alors, qu'est-ce qu'il fallait faire ? »

Un court silence.

« Il aurait mieux valu qu'on ne rencontre pas le serpent. » »

Fable de l'immobilisme opposé à l'action ! Certains diront : « Voilà tout un symbole de l'Afrique ! » En tout cas, pour le théâtre-école, il y a eu au fil des mois régression des représenta-

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

tions : cinquante la première année, vingt la deuxième, et seulement quatre représentations la troisième année. Et pourtant, en trois ans et demi, treize pièces différentes ont été montées. Cette régression demeure impressionnante. En même temps, Philippe se sentit peu à peu en difficulté. Après beaucoup de séances initiatiques, il ressentait à l'intérieur de lui des choses très fortement. Comme s'il devait être le sacrifié. Jusqu'où ? Étrange et angoissant. On lui avait dit qu'il y avait des sacrifices humains. Il en existait pour se protéger, pour faire venir les pluies, pour toutes sortes de choses. On l'informait qu'il existait encore des sacrifices, peut-être de bébés. En même temps, il se rendait compte que sa mission ne pouvait durer longtemps, qu'il fallait passer le relais. Un théâtre national naissant se devait d'avoir à sa tête un Africain.

Sa fille Sophie, révolte de l'adolescence ou difficulté à vivre cette vie, lui en voulait un peu :

« J'étais révoltée. Il était coopérant, gagnait bien sa vie. On avait un boy. Je trouvais anormal qu'un occidental dirige une troupe africaine. Je voulais refuser tout colonialisme. J'ai mis longtemps à comprendre que papa n'était pas du tout dans cet esprit là. »

En attendant, la liste des récits ayant fait l'objet de travail théâtral sous la direction de Philippe est impressionnante, élogieuse, même si les thèmes ne sont majoritairement pas très gais. On y trouve par exemple :

- *Le mort empoisonné ;*
- *La petite fille envoûtée ;*
- *Le douzième enfant enchaîné ;*
- *L'acupuncture par les lances ;*
- *L'homme impuissant et le sacrifice de la chèvre ;*
- *Le mariage entre cousins, résolu par le sacrifice de la chèvre aux yeux crevés ;*
- *L'esprit mauvais de l'aveugle ;*
- *Le miroir pour voir dans le ventre de la femme enceinte ;*
- *Le rituel de deuil pour la femme veuve ;*

THÉÂTRE ET RITUEL AU CAMEROUN

- *L'inceste* ;
- *Les douze apôtres ou la peur* ;
- *Le marchand d'os* ;
- *Le rituel raté* ;
- *Les cicatrices du profanateur*.

Dans tous ces titres on voit déjà poindre certains thèmes du théâtre utile qui sera pratiqué à Bamako. Mais ici, la teinte est plus sociologique et dramatique. Naturalisme, lyrisme et épopée dans le tragique l'emportent. Tandis qu'au Mali, les couleurs seront plus revendicatives. Comique et théâtre de foire, *com-media dell'arte* et *kotéba* seront au service de l'éducation et de la connaissance. Fallait-il en passer par le dramatique et ses dangers pour une évolution nécessaire ?

* *
*

Philippe Dauchez a-t-il fait école à Yaoundé ? Lui qui a intitulé son document tapuscrit : *Quand les tam-tams se seront tus*, a tendance à attribuer la « dégradation » camerounaise au choc entre les civilisations traditionnelles et moderne, à la perte de valeurs. Est-ce seulement cela ?

Nathalie, sa plus jeune fille, devenue plus tard artiste de cirque et comédienne, aura l'occasion en 2001 de revenir à Yaoundé. Elle saisira l'opportunité d'une tournée en Afrique de *l'Île des esclaves*, de Marivaux. « Un spectacle absolument inintéressant, dira-t-elle, mais cela me redonnait l'occasion de séjourner au Cameroun. »

Elle raconte avec précision ses souvenirs, alors qu'elle n'était restée que six mois dans le pays, à l'âge de treize ans. Arrivée au centre culturel français de Yaoundé, elle fut saisie de vertige car elle reconnaissait tout. Vingt-cinq ans plus tard ! Comme dans une vie antérieure, une autre vie que la sienne. Elle dit aux Africains qui accueillaient la tournée :

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

« Je suis la fille de Philippe Dauchez. Ce n'est pas un pèlerinage, mais je voudrais aller au centre culturel camerounais. »

Quelqu'un s'en va prévenir les comédiens. Au bout d'une heure à peine, des gens sont arrivés, qu'elle reconnaissait.

« Ils m'ont hyper bien accueillie, m'ont emmenée dîner. Je me sentais chez moi, je n'avais peur de rien du tout. J'aurais dû pourtant, car des choses sont un peu dures au Cameroun. La sensation d'être vraiment chez moi. Je comprenais que mon père ait choisi cette vie. L'Afrique, c'est extraordinaire quand tu es adulte. Quand tu es enfant, trop de visions te choquent, que tu n'arrives pas à digérer. La pauvreté... Adulte, tu as les moyens d'agir... J'ai retrouvé plein d'acteurs de papa. On a mangé, rigolé, comme si j'étais Philippe. On a déliré: "Il faut absolument que papa revienne! On va lui dire!" Et puis ils m'ont emmenée au centre culturel camerounais. Là, j'ai eu super mal au ventre, car cet endroit, qui était vivant et respecté auparavant, avait basculé dans l'abandon. »

Elle reconnaissait les odeurs, mais l'endroit était sale, les sièges du théâtre cassés. Idem pour l'espace où était le bureau de son père, comme s'il était mort, comme si ce qu'il avait fait n'avait servi à rien. Edwige était directrice, mais...

Si l'on tente de retenir la partie positive, comme le fait toujours Philippe, on dira que la trace de son passage est toujours là, que plusieurs de ses anciens élèves lui écrivent toujours, travaillent dans le théâtre, et que cette expérience a formidablement servi pour la période suivante de sa vie. Nathalie dit aussi combien le goût des voyages lui est désormais essentiel, pour elle et ses enfants. Dans un de ses cahiers, Philippe avait noté:

« Il y a toujours derrière chaque histoire

Une histoire nouvelle

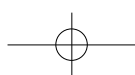
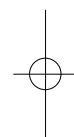
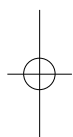
À quoi

Elle n'a servi que de prologue. »

Rentré en France à l'été 1979, Philippe resta longtemps, des jours entiers dit sa fille, devant la télévision qui se trouvait dans la première petite chambre sombre en entrant rue de l'Ermitage,

THÉÂTRE ET RITUEL AU CAMEROUN

à Paris. Manifestement déprimé. Les enfants n'avaient jamais vu leur père ainsi. Regarder la télé! Pas du tout son genre. Préparait-il son nouveau départ? À la même époque, un professeur d'art dramatique de Bamako quittait rapidement le Mali à cause de problèmes de santé de sa femme. Philippe se proposa pour le poste.



9. Bamako

Le soir perd sa lumière sur le sud de l'Espagne, dans les moutonnements de la cordillère Bétique, 9 000 mètres au-dessous de l'Airbus. À cet instant je passe en Afrique avec la traversée d'une tranche de mer de cinq minutes, striée de fins sillages luminescents. C'est aussi simple que cela. Vu du ciel, le territoire du Maghreb paraît du même ocre que celui de l'Andalousie. Le jour s'éloigne à travers le hublot tourné vers l'ouest, la nuit tombe de l'autre côté sur les montagnes du Maroc. Plus tard le Haut Atlas se découpe en noir. On ne peut dès lors qu'imaginer sans voir. Une heure ou deux encore puis des scintillements d'éclairage urbain groupés en taches improbables se dévoileront à l'atterrissage à Bamako. Je vais à la rencontre de Dauchez dans sa ville du Mali.

5 septembre, à la nuit

Comme prévu Philippe est à l'aéroport. Les roulettes de ma valise sont ici inutiles. Ornières et dénivelés obligent à porter. Je

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

me tords la cheville dans un trou invisible du parking. L'éclairage urbain est approximatif. Je me suis habillé léger dans l'avion. Sandalettes sans chaussettes. La chaleur enveloppe. Vers dix heures du soir en septembre, à la fin de l'hivernage, elle n'est pas excessive, seulement présente, à peine oppressante. L'axe à quatre voies qui relie l'aéroport à la ville enjambe le miroitement parsemé d'îles du Niger. Sur le boulevard de l'Indépendance, le terre-plein central est en travaux, ciment et bordures neuves. Les ouvriers ont commencé à remplir de terre rouge pour les plantes et les arbustes. La ville prépare la venue du président français prévue un mois après la mienne. L'humour de Philippe : « Tu vois, les plantations sont pour toi ! Ils n'ont pas eu le temps de finir ! » Dans le prolongement, la nouvelle avenue bifurque et mène au grand marché de Médine jouxtant le quartier de Missira. Ce tronçon a été goudronné il y a peu, à l'occasion du championnat africain de football, sport national qui déchaîne les femmes autant que les hommes. Dans les agglomérations africaines, on aménage presque toujours des tronçons publics à l'occasion de quelque visite ou inauguration. Une façon d'activer des crédits extérieurs, quand le pays n'en a aucun.

Ce nouveau macadam change tout. Auparavant, il fallait passer par le centre-ville. Les dernières rues de Missira étaient, sont toujours, truffées de nids de poules. On y roulait en première, ballottés de côté et d'autre. On zigzaguait entre des moutons bibliques. Désormais il reste à peine cent mètres de terre battue à partir du marché. Il suffit de sauter l'égout à ciel ouvert sur des dalles de béton fêlées. Derniers cahotements avant la maison de Philippe. Quand il pleut, il est fréquent de ne pouvoir passer. Il faut alors garer la voiture près du profond caniveau grouillant d'eau noire et détritiques, au bord des boutiques, dans le capharnaüm des commerces de fer blanc, de récipients plastique et pièces mécaniques, d'objets hétéroclites, de montagnes de fruits et de racines.

BAMAKO

Aujourd'hui ça passe. J'entends grincer le portail. Le gardien a vu la Peugeot 504, le capot écaillé. Il ouvre instantanément. Il calle les battants avec deux grosses pierres. En descendant, le pied glisse dans une flaque. Le gardien ne veut pas que je l'aide à refermer. Nous entrons dans le jardin. Il fait bon sous les frondaisons, noir et moite. À peine dans la rue, une légère brise tiède saute le mur pour tournicoter dans le flamboyant, bercer les papayers, traverser les claustras de la terrasse. Ce souffle fait semblant de rafraîchir l'enduit des murs. Nassira est là, un boubou coloré parfait, lumière dans la pénombre. Elle en change plusieurs fois par jour, dit Philippe. Beaucoup de femmes font ainsi au Mali. Salutations. Nous sommes heureux de nous revoir. Nassira est la compagne de Philippe depuis de nombreuses années à Bamako.

Nous voici à pied d'œuvre, Philippe et moi, au cœur de Missira, l'un des vastes quartiers populaires de Bamako.

« Bon, alors », dit Philippe.

Je découvrirai de jour en jour que ce « Bon, alors ! » a une vertu : chaque fois que Philippe veut se protéger des conversations inutiles, il utilise ces deux mots pour couper court, pour passer à autre chose. Pour l'instant, nous allons échafauder le programme du lendemain et du séjour.

« Je me suis demandé en arrivant : ton premier atterrissage à Bamako, c'était quand ?

– C'était il y a vingt-cinq ans, en 1979.

– Et nous vivons dans cette maison depuis 1988, ajoute Nassira. »

En fait, dit Philippe, la transition du Cameroun au Mali ne s'est pas tout à fait déroulée comme le décrit sa fille Nathalie. Il ne se souvient ni d'un crochet par Paris, ni de son abatement devant la télévision. Il serait allé directement de Yaoundé à Bamako. Il avait d'ailleurs marqué de la réticence à prendre ce poste. Devenir prof n'était pas tout à fait son truc !

« Je me souviens n'avoir accepté que parce qu'il s'agissait d'un remplacement de six mois. »

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Passage de l'Afrique verte exubérante à celle plus rude de la savane et de la sécheresse, de la création théâtrale flamboyante à la modestie apparente de la pédagogie.

« Bon, demain, on visite l'INA. »

* *

*

6 septembre, peu avant midi

On entre à l'Institut national des arts de Bamako, au cœur de la ville, par un portique terre de Sienne. Le monument, faisant face au grand marché, est couronné d'un fronton de sculptures encadrées de deux colonnes pyramidales semblables aux constructions d'argile qui rythment les mosquées près du désert. Deux masques accrochés sur les obélisques ajoutent leur port de tête en branchages sombres. Ils brisent avec insouciance la géométrie de l'architecture. Les bâtiments sans étages et le mur de clôture ont été construits avec des crédits français, après l'indépendance, cadeau de départ. À l'intérieur de l'enceinte sont disséminés maisons, ateliers, salles de classe, un bar ouvert sur un jardin ombragé et ses tables. De petits perrons, des portes métalliques vertes à claire-voie pour entrer dans les classes. Quelques arbres entourés de plantes soignées, le reste en terre battue, des flaques à chaque pluie.

Fondé en 1963, d'abord nommé « École des artisans du Mali », l'INA est chargé par le ministère de la Culture dont il dépend de donner un enseignement artistique et culturel dans cinq domaines : musique, arts plastiques, métiers d'art, animation socioculturelle, arts du théâtre. De fait, cet enseignement professionnel constitue pour l'État une pépinière d'agents techniques culturels et d'artistes fonctionnaires nécessaires pour mener à bien sa politique en matière de culture et d'art. Certains anciens élèves de Philippe ont été missionnés dans des provinces lointaines pour être cadres culturels ou enseignants.

BAMAKO

Aux plus belles époques, l'INA comportait plus de soixante professeurs, parmi lesquels une dizaine étaient des blancs. Des ateliers très variés se côtoyaient : peinture et sculpture, ferronnerie, théâtre, musique, danse... Pour la section dans laquelle enseignait Philippe, les études duraient quatre ans et conduisaient à l'équivalent de bac plus deux. On entrait par concours, après avoir passé le DEM, diplôme sanctionnant l'équivalent de la fin du collège en France.

Bakary Sangaré, un des élèves de Philippe dont l'histoire sera plus loin rapidement contée, se souvient de sa première rencontre à l'INA :

« Je faisais partie des élèves qui ont postulé en 1981 après avoir obtenu le diplôme d'école primaire fondamentale. Dans le jury, il y avait cet homme, Philippe Dauchez. Je l'ai rencontré ce jour pour ne plus jamais le quitter, en tout cas en esprit, malgré les éloignements géographiques.

On présentait surtout des textes en français, des récitations. Je me souviens qu'il posait beaucoup de questions : "Qu'est-ce qui vous motive, monsieur, etc. ?" Mes réponses un peu abruptes l'ont fait rire. J'avais envie de jouer sur scène, j'aimais tout ce qui concernait les cultures et civilisations ; je voulais connaître la façon d'être des gens d'ailleurs ; le théâtre me semblait un pont pour accéder à d'autres manières de voir... Cela le faisait rire. En fait, j'aimais bien ses questions. C'était déjà une amorce de ce qu'il nous apprendrait : je voyais en Philippe un représentant du théâtre grec, des écrivains de France et d'Europe, du grand théâtre, du Graal. »

Durant les quatre années d'études, les élèves avaient des cours théoriques et pratiques, et réalisaient des spectacles en fin de formation. Philippe était le professeur d'histoire du théâtre pour les quatre sections. Il avait aussi une classe attitrée pour l'ensemble des matières théâtrales, entraînement et expression corporelle, réalisation, improvisation... Il effectuait de longues et fatigantes journées, avec trois tranches de travail, de 8 heures à 10 heures, de 10 à 12 et l'après midi de 15 à 18. Les élèves avaient des cours

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

avec d'autres profs, philo, gymnastique, danse,... Dix à quinze élèves par promotion, parfois plus, travaillaient chaque semaine à raison de six ou sept heures de cours par jour. De fin 1979 à juillet 1996, plusieurs centaines d'élèves ont ainsi passé leurs années essentielles de formation avec Philippe Dauchez. Quand on ajoute ses activités avec les compagnies théâtrales, on peut comprendre qu'il est impossible d'effectuer un trajet dans Bamako sans être accosté chaleureusement par des anciens élèves ou leurs proches.

Effectivement notre visite à l'INA nous permet de rencontrer une multitude de collègues ou d'étudiants. On salue des gens à chaque pas :

« On ne t'a pas vu depuis trop (accentuation sur le "trop") longtemps, comment vas-tu ?

– Et toi ça va ? »

Ils parlent de la rentrée prochaine, ne savent pas encore la date, alors qu'on est en septembre. Étrange. Le sérieux de l'INA aurait-il disparu ? On raconte les évolutions, les régressions plutôt. Confidences ou désillusions. Près de la ferronnerie, un ami dit combien le recrutement des élèves a dégénéré. Une année, il n'y a pas très longtemps, ils n'ont recruté que des filles, avec des critères honteux, suivez les sous-entendus. Il fallait passer par le lit du responsable.

Par comparaison, tous les élèves disent combien c'était strict, sévère même, avec Philippe. Ils en tirent fierté. Adama Bagayoko, un étudiant des années quatre-vingt, toujours compagnon de route, devenu responsable d'une troupe de théâtre d'intervention, explique :

« On travaillait beaucoup. Quand je dis beaucoup, cela signifie que Philippe cultivait en nous cet esprit de recherche. Avec lui, on se mettait toujours en cause. Parce que tu sais, aujourd'hui, c'est la facilité à l'INA. Nous, avec lui, on avait dépassé ce stade-là. Même lorsqu'on avait une solution, il fallait toujours aller au-delà, essayer autre chose, mûrir et préciser, la recherche de la perfection, quoi ! Mais il était patient, il prenait

BAMAKO

du temps pour se faire comprendre. Il n'était pas intransigeant. Le rapport maître-élève était bon, la communication passait bien. On se sentait à l'aise avec lui. À cause de cela, il pouvait nous demander toujours plus. »

Poursuite avec Philippe du parcours des locaux de l'INA. Les embrassades se succèdent. On rencontre une belle comédienne, port de tête altier et vêtement coloré bien coupé ; elle raconte la tournée à laquelle elle vient de participer en France avec *Mangeront-ils ?* de Victor Hugo. De quelle promotion était-elle au juste ? Peu importe. Le lien est filial.

Nous arrivons à la salle principale de théâtre. L'émotion de Philippe à retrouver le lieu. Les murs sont défraîchis, les néons et ventilateurs, couverts de poussière, ne marchent pas. Un mobilier scolaire bancal. Au fond, dans l'ombre, l'espace scénique, béton surélevé, six mètres sur six, deux mètres vingt sous plafond. Vieux murs, un peu d'abandon et de désolation. Près de la porte, à l'endroit le mieux éclairé, deux femmes ont étalé des jouets et peluches dérisoires. Pour quelle tombola ? Philippe n'y prend garde. Salutations avec le sourire, tandis que j'essaie d'imaginer l'importance des rencontres théâtrales qui se sont passées là, dans cette salle qui ressemble pour moi à une prison menaçant ruine, pendant près de vingt ans sous l'égide de ce professeur devenu maître et père pour des dizaines, voire quelques centaines de jeunes Maliens.

* *
*

Dialogue pour décrypter une part des dix-sept ans d'enseignement du professeur de théâtre Philippe Dauchez

Participent à ce dialogue réinventé trois anciens élèves. Avant leur parole, voici leurs parcours.

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Adama Bagayoko, élève de troisième année quand Philippe est arrivé en 1979 à l'école, comédien, auteur et metteur en scène, dirige actuellement une des troupes de théâtre d'intervention. C'est aujourd'hui l'héritier le plus proche du travail de Philippe sur le kotéba et le théâtre utile. La troupe Psy, dont les activités musicales et théâtrales s'effectuent en milieu psychiatrique, a réalisé d'importantes tournées. Pourtant, Adama le militant et son équipe ancrent le principal de leur travail au Mali.

« Notre société a besoin de thérapeutes. Le show-biz ne m'intéresse pas. Alors, je pratique mon art dans les milieux hospitalier et carcéral. Pourvu qu'on ne meure pas de faim, on continue. »

Des publications et des articles ont expliqué cette aventure. Pour ma part j'ai ramené trois images de lui : son allure un peu irréelle dans une rue en terre de Bamako, zigzaguant entre les ornières avec sa mobylette, silhouette effilée dans son grand boubou bleu flottant au-dessus de la poussière jaune ; l'animateur infatigable faisant répéter des enfants des rues dans une cour écrasée de soleil ; le comédien hors pair interprétant dans un quartier excentré de la capitale, au milieu de la chaussée ocre transformée en théâtre, un personnage traditionnel héritier à la fois du kotéba et de la commedia dell'arte.

Bakary Sangaré est sûrement le fils bien aimé. Philippe Dauchez a accompagné tout son parcours, l'aidant à trouver bourses et hébergements parisiens. Elève de l'INA à partir de 1981, il a suivi la formation de la rue Blanche à Paris, en même temps que Nathalie Dauchez, incitée par son père. Il a été engagé par Peter Brook, et a participé à l'immense aventure du Mahabharata. Il vient d'être recruté en 2003 à la Comédie-Française. C'est le premier sociétaire africain du Théâtre-Français. Un de ses beaux rôles depuis cette date a été le personnage principal de *Papa doit manger*, pièce de Marie N'Diaye. Parlant de Philippe, il avoue simplement qu'il n'est pas objectif, par surcroît d'admiration. Son émotion peut être

BAMAKO

grande et profonde, justement quand il la cache. Quant au maître, il dit de son élève et fils, devenu avec son soutien grand comédien : « Ce qui m'a toujours séduit chez Bakary, c'est qu'il était le personnage qu'on lui demandait de faire. Il ne le fabriquait pas, il l'était. Il a une spontanéité et une sincérité magnifiques. »

Adama Traoré est comédien, metteur en scène, auteur. Il a créé en 1994 une association, Acte SEPT (Sensibilisation, Education, Promotion Théâtrale), et le Festival du théâtre des réalités de Bamako. On voit la filiation. Il lui arrive de monter des spectacles en France, au Maroc ou ailleurs. Élève dans l'une des premières promotions de l'INA vers 1980, il a été un pionnier des premières équipes de théâtre utile et d'intervention initiées par Philippe. Un fils spirituel qui, dicit Philippe avec un mélange de nostalgie et d'humour, « serait devenu parricide, car il s'est orienté vers un théâtre et des méthodes plus occidentales qu'africaines ». Adama estime profondément son « père en théâtre », dit lui devoir tout, le cite pour rappeler les fondements de son action.

« Si Philippe n'était pas venu, le théâtre malien n'en serait pas là aujourd'hui. Je ne dis pas que c'est un saint. Heureusement d'ailleurs ! Comme tout père, il a trouvé difficile que je parte faire mes affaires. C'est humain. Je n'oublie pas que, trois jours après être arrivé à Gao, avant 1991, presque banni de Bamako par rapport à mes activités, je recevais une très belle lettre de Philippe. »

Adama Traoré est suffisamment incontournable pour que le ministère de la Culture s'adresse à lui, même avec retard, à l'occasion de la reprise en septembre 2003, après presque vingt ans de silence, de la biennale artistique, événement majeur dans l'histoire culturelle du Mali.

Les acteurs étant présentés, le dialogue reconstruit peut commencer.

Adama Bagayoko : Quand Philippe est arrivé au Mali, c'était étonnant. Il ne connaissait pas le pays, et voulait le découvrir.

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Moi, je faisais la troisième année de l'INA. Il est venu comme professeur de théâtre universel. À l'époque on se marrait beaucoup de lui, car il toussait sans cesse. À chaque fois, il se frappait la tête. Pof! Pof! »

L'auteur: Le théâtre universel. D'autres ont utilisé cette expression. Qu'entendez-vous par là?

Adama Traoré: C'est un peu tout le théâtre occidental, de l'Antiquité à aujourd'hui.

L'auteur: Oui. Des élèves m'ont dit: à l'INA on étudie deux théâtres: le théâtre négro-africain, et le théâtre universel.

Adama Bagayoko: Philippe fumait deux paquets de gauloises par jour. On se moquait un peu de lui. Quand il n'était pas là, on prenait sa place pour l'imiter. Et pof, pof, on se frappait la tête!

L'auteur: Philippe m'a dit que des élèves ont fini par protester tellement sa voix était fatiguée pendant les cours. On lui a suggéré d'aller à Kati, chez les chinois, pour une séance d'acupuncture. Il s'y est rendu avec son amie peintre, Anne, qui fumait beaucoup aussi. Anne fut pour Philippe une aventure solaire et fulgurante de quelques mois. Couvert d'aiguilles, il eut la sensation d'une crise d'hystérie. Au retour, il a réalisé qu'il n'avait plus envie de fumer. Il n'a plus recommencé depuis 23 ans. La voix a repris des forces, les sept heures de cours ont pu être assurées. En définitive, vous, les élèves, avez contribué à le faire arrêter de fumer.

Adama Traoré: Bon, moi, j'ai vu tout de suite qu'à la différence des autres professeurs, qui s'attachaient aux cours magistraux, Philippe préférait la réflexion, nous donner des outils pour réfléchir. « Pour le sens critique », disait-il. Quand il nous parlait de la Grèce antique, il expliquait l'idéologie qui avait donné naissance à cette forme de théâtre. C'était lié à la démocratie, à la quête perpétuelle de liberté. Cela m'a conforté dans l'idée que j'avais du théâtre.

Bakary Sangaré: Il avait une grande ouverture d'esprit. Il profitait du passage de tous ses amis, hommes de théâtre, marionnettistes ou spécialistes de masques. Il demandait à chacun de

BAMAKO

venir nous parler. « On manque un peu de tout ici ! » Je me souviens : on a eu un monsieur qui nous a moulé le visage. On avait deux petits raccords qui sortaient du nez pour respirer. Un autre, spécialiste de la commedia dell'arte, venait à sa demande nous parler de Brigella, du Capitaine, de Pantalone, d'Arlequin et Colombine. Il était alerte sur chaque sujet. Il ne ratait jamais une occasion.

Adama Bagayoko : Pour le cours de théâtre universel, il ne nous fatiguait pas par des résumés kilométriques. S'il nous parlait d'un auteur, ce n'était jamais : « prenez les cahiers, écrivez. » Non. Il nous faisait voir des vidéos, des films, et il racontait. Nous faisons nous-mêmes ensuite des résumés, ou bien nous les cherchions avec lui. Il a su nous faire travailler par nous-mêmes. C'était tout à fait nouveau. Auparavant, on était habitués au système : le maître vient, il donne son cours, on recopie. Ce changement était presque une révolution.

Bakary Sangaré : Avec lui, on sortait souvent de l'INA. Je me souviens avoir vu le film d'Ariane Mnouchkine, *1789*. Je ne sais pas où il l'avait trouvé. Il l'a projeté au centre culturel français. Un autre film m'a beaucoup marqué : *le Sang du flamboyant* de Marc Auclair et François Migeat. La révolte contre les injustices, puisée dans les légendes séculaires de l'Afrique.

Adama Traoré : C'est vrai. Il nous proposait d'aller découvrir d'autres lieux : les centres culturels en ville, le musée. Tous ses cours étaient avec supports. Pour nous c'était quasi-expérimental.

Bakary Sangaré : Et puis j'allais souvent chez lui. Et tous les autres aussi.

L'auteur : Effectivement, vous parlez tous de la maison du fleuve. Salim Sylla, Malik Dramé et Teneman Sanogo, de la troupe des Niogolons, disent que quand ils répétaient dans le jardin de la maison du quartier du fleuve, ils y étaient presque nuit et jour. Philippe vaquait à ses occupations, et venait jeter un œil sur la répétition de temps en temps.

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Bakary Sangaré: Je me rappelle avoir beaucoup lu de ses livres à lui. Car il n'y en avait pas beaucoup dans la bibliothèque de l'école. Chez lui, on pouvait avoir une vision générale du répertoire de l'Europe. Et pas seulement d'ailleurs. L'apprentissage continuait chez Philippe, les autres professeurs ne faisaient pas ainsi.

Adama Traoré: On a tous lu chez lui. Il nous incitait à faire des comparaisons et parallèles. Il disait par exemple: « Regarde: dans le théâtre en Occident, il y a eu telle évolution à telle époque. On peut analyser pourquoi. Maintenant, en réfléchissant à vos traditions, et en tentant un parallèle, pouvez-vous tirer des conclusions concrètes? » Il nous apprenait l'esprit de réflexion, de comparaison, de recherche.

Adama Bagayoko: On a beaucoup travaillé en expression corporelle. J'avoue que dans les improvisations, on ne se comprenait pas, lui et nous. Notre façon d'appréhender les choses différait de sa façon à lui.

L'auteur: C'est important. Peux-tu expliquer?

Adama Bagayoko: Quand nous improvisions, il ne semblait pas toujours apte à apprécier, car nous le faisons en fonction de notre culture, de notre éducation, et lui n'avait pas accès à tout ça. Notre humour, nos gestes sont différents, et ça ne lui plaisait pas. De plus, on n'a pas les mêmes façons d'apprécier les choses. En fait, lui comme nous, on avait des problèmes dans cette matière de l'expression corporelle. Aujourd'hui, je prie Dieu, je comprends cela, mais dans le temps, je ne comprenais pas. Cela dit, nous avons fait chacun des efforts. On a décelé des références communes. Et si je travaille toujours avec lui aujourd'hui, c'est qu'on a pu trouver des points de rencontre. J'en suis heureux.

* *
*

BAMAKO

Plusieurs spectacles de fin d'année ont marqué les esprits. En 1981, Philippe demanda aux élèves de quatrième année d'adapter un roman, *le Sang des masques* de Seydou Kouyaté Badian, de son nom de plume Seydou Badian, homme politique et écrivain malien. Ce texte s'inscrit dans une thématique proche des préoccupations de Philippe : comment s'intégrer dans le modernisme occidental tout en préservant l'authenticité africaine ?

Pour cette création, il avait repéré que plusieurs de ses élèves pourraient assurer toutes les étapes jusqu'à la réalisation. Les réunions préparatoires se déroulèrent dans la maison du fleuve. Trois des vingt-cinq élèves de la promotion furent choisis pour effectuer l'adaptation de ce roman récent, qui datait de 1976. Deux d'entre eux devinrent les metteurs en scène. Philippe était là pour conseiller, observer, mais tous se sentirent à égalité. Pour la première fois au Mali, on utilisa des diapositives. Ces projections remplacèrent les décors, et permirent une illustration complémentaire. Adama Bagayoko rapporte que les gens admiratifs disaient : « Ce n'est pas seulement du théâtre, mais du cinéma aussi ! » Le résultat, toujours de l'avis d'Adama, fut éclatant. Comme il s'agissait de la réalisation de fin de promotion, la direction de l'INA et le jury décidèrent que tous les élèves avaient été suffisamment bons, dans un large esprit d'équipe. Aucun étudiant n'a redoublé. Cent pour cent de réussite à l'examen final. Le mérite en revient largement à Philippe. Les acteurs disent aussi qu'il n'hésitait pas à payer de sa poche lorsqu'il manquait quelque élément essentiel.

La réalisation la plus mémorable date de 1984. Pour l'inauguration de son nouveau bâtiment au carrefour du boulevard de l'Indépendance, le centre culturel français demanda à Philippe Dauchez de créer un spectacle. Celui-ci proposa avec ses élèves *Une tempête* d'Aimé Césaire, adaptation libre de Shakespeare datée de 1969. Il avait depuis longtemps repéré qu'un certain Bakary ferait un Caliban intéressant. Au lieu de mettre en scène un nain malicieux, ce serait un géant plein d'esprit, à la voix

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

profonde. La sincérité du comédien apporterait une force neuve. Ce fut le premier rôle important de Bakary Sangaré, Il y eut cinq représentations au centre culturel français.

Le décor d'*Une tempête* était très dépouillé: une barrique d'où pouvait sortir l'esprit de Prospéro, un rideau qui servait à Caliban pour faire sa cabane. «Un souci minimaliste, résume Isabelle Dauchez. Des tissus africains et quelques accessoires dont certains ont peu à peu disparu. Quand j'ai vu plus tard les spectacles de Brook, j'ai trouvé des ressemblances, sauf que Peter Brook avait les moyens.»

Philippe utilisa la lumière noire: «À l'époque, c'était moderne, alors qu'aujourd'hui c'est devenu patronage», dit Isabelle qui se souvient encore de la fascination de son père pour des nouveautés technologiques ou pour des musiques électroniques.

Bakary se remémore des phrases entières qu'il déguste toujours:

«Le pain est suspendu à l'arbre, et l'abricot y est plus doux que les tétons de femmes.»

«Qu'à cela ne tienne, une terre merveilleuse ne peut porter que des êtres merveilleux.»

Il ajoute: «Le texte comportait de belles expressions comme cela. Un splendide professeur de l'institut, ami de Philippe, avait fait de petits panneaux peints qui dansaient dans l'air, mobiles. Ces dessins illustraient l'île où les personnages se retrouvaient. Il y avait de la musique. Philippe avait trouvé des trucs hallucinants qui faisaient rêver. Ce fut un grand succès, qui est vraiment resté dans la tête des gens. Vingt ans plus tard, il m'est impossible de traverser Bamako sans que quelqu'un m'interpelle avec: "Eh ! Caliban !" »

Isabelle Dauchez était en vacances à Bamako au moment de cette réalisation de la pièce d'Aimé Césaire. Selon l'habitude avec Philippe, tous les présents peuvent participer s'ils veulent. Les idées sont bienvenues. Isabelle fut naturellement associée à la création. Elle a maquillé chaque soir Bakary et les autres

BAMAKO

comédiens. Elle aimait cela, même si à l'époque elle se disait qu'elle ne ferait jamais ce métier. Elle l'avait pourtant envisagé dans son enfance. Mais elle ne supportait ni d'être chaperonnée à Paris dans ses recherches par sa mère, ni l'impression de vivre professionnellement dans l'ombre de son père.

Pour l'heure, le simple bonheur de maquiller l'absorbait. Elle suivait les indications du papa metteur en scène. Comme les Africains jouaient des rôles de blancs, elle dessinait sur leur visage un grimage enfariné, semblable à celui du Pierrot de la pantomime. Pour certains, il fallait souligner les yeux, pour d'autres on accentuait les sourcils. Cela déclinait des masques différents, de type *commedia dell'arte*.

* *
*

Sur ces souvenirs se termine la visite de l'école. Nous quittons l'INA. Dehors, on est assailli par le brouhaha du marché avec des centaines de commerces volatils. On traverse la rue. Il faut éviter les *sotramas*, les bâchés, *dourou dourouni*, les piétons, les mobylettes qui slaloment. De l'autre côté, on pénètre dans un parc qui jouxte la grande mosquée, livrée flambant neuve il y a quelques années par l'Arabie saoudite. Le calme relatif est sensible par rapport à la rue. Un homme nous empêche de continuer aux abords de l'enceinte. On aperçoit les deux minarets futuristes. L'homme nous indique poliment mais fermement une sortie à gauche *via* les commerces. Pour lui, nous ne sommes pas musulmans. L'islam du Mali est tolérant, mais tout de même...

Nous avons soif. Ce ne sont pas les grandes chaleurs. Et pourtant. Philippe préfère rentrer à la maison. Nous voici sur les fauteuils à lanières plastique.

« Veux-tu goûter du *niamakoudji*? Une citronnade au gingembre, piquante. C'est bon pour étancher la soif. »

Nous laissons faire le silence. Quand la nuit tombe sur Bamako avec une brusquerie tropicale, les bruits de la rue

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

grandissent instantanément dans la pénombre. La nuit comme caisse de résonance de la vitalité de la ville !

* *
*

7 septembre, matin

Frôlements derrière les persiennes. À Missira, on entend tôt les moutons, les tourterelles, les coqs, et le muezzin. On ne distingue pas s'il clame la prière sur les radios des voisins, ou à la mosquée la plus proche. Philippe dit adorer cette mélodie du matin à 5 heures. Elle le réveille vaguement et lui donne plaisir à penser qu'il peut encore dormir quelques heures.

Il y a dès l'aube les bruits réguliers de la maison : le frottement du balai de paille sur les dalles, instrument universel d'Afrique. On balaie à toute heure. Dans les logis, les rues et les cours ; on est réveillé par ce crissement. Chez mes hôtes, je crois que je les ai vus tous balayer à un moment ou à un autre, sauf Philippe : Nassira, la nièce Mamou, Dougoutigui le gardien, son nom signifie chef de village, il le raconte volontiers avec fierté, la très jeune servante. Son travail ici lui rapporte à peine plus que de quoi manger, des milliers de cas sont ainsi au Mali, Philippe s'en émeut, se met en colère, mais la vie de misère est plus forte, les servantes existeront longtemps...

L'autre bruit, ce sont les saccades de la machine à coudre Singer. L'assistant, un jeune homme handicapé des jambes, la manœuvre des heures durant. Il prépare les nappes que Nassira teintera après avoir apposé des tampons aux signes traditionnels. Une sorte de batik, un artisanat précis et coloré que Philippe érige en art. Mais, au fait, pourquoi les balais sont-ils tous de taille courte, obligeant l'utilisateur à se pencher en permanence, les jambes droites, avec une fatigue maximum des reins ? Et pourquoi les blancs posent-ils toujours des questions ?

BAMAKO

On prolonge avec Philippe le petit déjeuner, tandis que Nassira s'active dans la cour derrière la baie à moustiquaires à préparer les couleurs dans de grands chaudrons. C'est toujours Nassira qui tourne le mélange.

Philippe : Cette histoire d'art dont tu parlais dans la voiture, tu sais, j'y ai pensé souvent. Qu'est-ce que l'art théâtral ? Mais je ne veux pas tomber dans des formules, ni donner l'impression de me défendre. Pour moi, ce qui est bon, c'est l'authenticité. Je fais autant que je le peux ce qui est artificiel, préfabriqué. Ce que je trouve beau, c'est ce qui est dans la spontanéité de l'action. Et justement, à propos du jeu de l'acteur, quand on voit un acteur jouer, l'intéressant est d'y croire. Et ce comédien, s'il y croit, il sera complètement dedans. Tu vois, c'est ce qui m'a toujours séduit chez Bakary. J'ai toujours aimé les acteurs pétris de spontanéité. Et l'improvisation, ce n'est pas proférer n'importe quoi, c'est dire quelque chose qui jaillit de soi dans une situation claire. Le théâtre a toujours été pour moi la recherche de sincérité. Personnellement, j'ai recherché toute ma vie à être vrai. J'apprécie les comédiens d'autant plus qu'ils marchent dans une espèce de clarté.

L'auteur : Quand un acteur joue un personnage très éloigné de lui, est-ce qu'il ne doit pas trouver une autre manière d'être vrai ? Donc tenter de reconstruire artificiellement ?

– Peut-être, mais je crois qu'un personnage n'est pas quelque chose de fixe. Ce doit être quelqu'un en perpétuelle évolution. L'acteur ne doit pas être prisonnier, si tu veux. Michel Bouquet n'était jamais le même d'un soir sur l'autre. Il peut y avoir trente-six formes de tristesse, suivant l'état du moment. Répéter chaque soir ce qui est prévu, construire et suivre avec sa mémoire ne fait pas l'art de l'acteur. Il faut être. Chez l'acteur, une grande preuve d'art, c'est l'approche d'authenticité de sorte que cela va nous toucher, c'est un témoignage de vérité.

– Et alors, dans le théâtre utile, d'intervention, que vous pratiquez ici, quand vous fabriquez un spectacle sur la déforestation, il s'agit de défendre une thèse. Dans ce cas, il y a un risque que

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

les acteurs ne soient pas vrais, puisqu'ils défendent une théorie qu'ils ont décidée à l'avance ?

– Je comprends ta question, mais dans ce cas, s'il le faut, les acteurs changeront certains moments, ou n'utiliseront plus les mêmes moyens d'expression, par rapport à une situation précise. Dans ce cas, le comédien dévie la réalité.

– Donc, le personnage du chef de village va être plus fou que ce qu'on peut imaginer ? Ou bien il va dire des choses qui sont impensables chez un chef ?

– Oui, toujours dans une situation donnée. Mais l'art pour moi est d'abord la sincérité, et non pas en premier le fait de transformer la réalité. Je vais avouer : étrangement, je n'ai plus la mémoire de choses que j'ai vécues intensément. Les situations psychologiques dans lesquelles j'ai le plus collé à la réalité, je les oublie, tandis que je me rappelle très bien les rôles dans lesquels je me suis préfabriqué. Je suis incapable de raconter *Le roi se meurt*, parce que je l'ai vécu intensément, presque de façon métaphysique. Quand le texte est d'un auteur, le théâtre est pour moi le fait de vivre le plus authentiquement possible la situation dans laquelle m'a mis cet inventeur de situation. Un poète très « construit » comme Racine, c'est un fabricant de phrases musicales qui font bouger l'âme.

– Et quand le personnage que tu joues est repoussant ?

– Quand le personnage est repoussant, il faut le prouver, et l'acteur ne peut le faire qu'avec sa vérité à lui.

– Au final, c'est la primauté de l'émotion et du sentiment.

– Peut-être qu'une pièce de théâtre n'est qu'un labyrinthe de sentiments. J'aime bien Peter Brook qui n'incite pas d'abord les acteurs à poser des actes, mais à être bien en eux et avec les autres, à sentir qu'il sont vivants. J'en reviens toujours à l'authenticité. Sauf qu'en plus au théâtre, on est ensemble. L'acteur est rassembleur.

(pause)

BAMAKO

J'observe sur les murs et les étagères les sculptures et les objets rassemblés. Philippe parle peu de ses statues. Des sacrifices ont été pratiqués au-dessus de deux d'entre elles. Des morceaux de terre, ou des fragments d'animaux sont visibles. Un jour, un boy a voulu les nettoyer, pour les rendre bien propres. Il a fallu recoller des parcelles. Tous les africains n'ont pas la même appréhension des rituels.

Philippe montre un fer rouillé, assez insignifiant. C'est la clé d'un village, semblable à ces tiges de métal courbées du pays dogon qui permettent de soulever la chevillette des portes sculptées. Après la présentation d'un spectacle, et les discussions, le chef de village lui a dit :

« Maintenant que tu connais le village, je veux que tu y reviennes aussi souvent que ton désir, et voilà la clé pour y entrer. »

« Bien sûr, c'est complètement allégorique, dit Philippe. Mais je tiens beaucoup à cette clé. Ce n'est pas un bel objet. C'est un symbole de l'accueil et de mon intégration. »

* *
*

Parenthèse : une filiation africaine

Philippe Dauchez raconte : parmi les nombreux visiteurs qui sont venus le rencontrer dans sa maison du Mali, il y eut un jour Peter Brook, qui effectuait des recherches sur Tierno Bokar, cheikh de la confrérie soufi Tidjaniya, appelé le « Sage de Bandiagara », qui vécut au début du XX^e siècle au Mali, en pays Dogon. À la suite de ces travaux, Brook a présenté en mai 2005 à la Comédie de Genève une nouvelle création théâtrale intitulée *Tierno Bokar*, texte de Marie Hélène Estienne d'après le livre d'Amadou Hampaté Bâ *Vie et enseignement de Tierno Bokar, le sage de Bandiagara*.

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Cet épisode n'est ni fortuit ni anodin. Dauchez est proche en esprit de Tierno Bokar et de son fils spirituel. Le disciple Hampaté Bâ disait de son maître : « Il était lui-même d'une parfaite simplicité et étranger à toute pédanterie ou suffisance. Sachant considérer les choses de la vie avec humour, il aimait enseigner en amusant et nous répétait souvent, comme une mise en garde : toujours trop sérieux n'est pas très sérieux. »

Philippe a pratiqué sans le dire le « décentrement mental » cher à Hampaté Bâ et à son ami Théodore Monod, qui consiste à adopter le point de vue de l'autre pour le mieux connaître et respecter. Révolté par les intolérances, les injustices, il n'a pu qu'être touché par les ponts jetés entre les cultures et les religions. Il a connu Hampaté Bâ à Bamako, avant sa disparition en 1991. Il reste en relation avec l'une de ses femmes, voisine dans son quartier de Missira. On trouve une filiation où l'on va voir des similitudes de conduite de vie.

Première étape : Hampaté Bâ. Extraits de sa *Lettre à la jeunesse*, écrite en 1985 :

« Celui qui vous parle... ne prétend pas être un maître en quoi que ce soit. Avant tout, il s'est voulu un éternel chercheur, un éternel élève, et aujourd'hui encore sa soif d'apprendre est aussi vive qu'aux premiers jours. »

« Pour croître, un arbre a besoin de fortes et puissantes racines. Ainsi enracinés en vous-mêmes, vous pouvez sans crainte et sans dommage vous ouvrir vers l'extérieur, à la fois pour donner et pour recevoir. Pour ce vaste travail, deux outils vous sont indispensables : tout d'abord, l'approfondissement et la préservation de vos langues maternelles, véhicules irremplaçables de nos cultures spécifiques ; ensuite, la parfaite connaissance de la langue héritée de la colonisation (pour nous la langue française), tout aussi irremplaçable, non seulement pour permettre aux différentes ethnies africaines de communiquer entre elles, mais aussi pour nous ouvrir sur l'extérieur et nous permettre de dialoguer avec les cultures du monde entier. »

BAMAKO

« Si vous avez la chance d'avoir un plat de riz, ne le mangez pas tout seul. »

« Il n'y a pas de petit effort. Tout effort compte, et on ne sait jamais, au départ de quelle action apparemment modeste, sortira l'événement qui changera la face des choses. Le roi des arbres de la savane, le puissant et majestueux baobab, sort d'une graine qui, au départ, n'est pas plus grosse qu'un tout petit grain de café. »

Deuxième étape, voici le maître Tierno Bokar.

Extraits de son enseignement :

« Faites votre travail, non pour l'espoir du gain, mais pour faire toujours de votre mieux ce que vous avez à faire. »

« L'imitation aveugle des autres ne nous fait pas devenir eux, mais nous fait nous oublier nous-mêmes. Comme dit le proverbe : le morceau de bois a beau flotter sur l'eau, il ne devient pas caïman. »

« Je ne m'enthousiasme que pour la lutte qui a pour objet de vaincre en nous nos propres défauts. Cette lutte n'a rien à voir, hélas, avec la guerre que se font les fils d'Adam au nom d'un dieu qu'ils déclarent aimer beaucoup, mais qu'ils aiment mal, puisqu'ils détruisent une partie de son œuvre. »

Troisième étape, plusieurs siècles plus tôt, voici la Charte du Mandé, déclaration solennelle faite à la fin de l'année 1222, le jour de l'intronisation de Soundjata Keita, fondateur de l'empire du Mali. La tradition orale l'a véhiculée jusqu'à nous. On ne s'éloigne pas du sujet : un livre calligraphié vient d'être publié avec le texte de cette déclaration. Les paroles y sont rassemblées par Jean-Louis Sagot Duvaux et Youssouf Tata Cissé, ethnologue, professeur à la Sorbonne, ami malien de Philippe.

Extraits :

« Les enfants de Sanènè et Kontron déclarent :

Toute vie humaine est une vie.

Il est vrai qu'une vie apparaît à l'existence
avant une autre vie,

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

mais une vie n'est pas plus "ancienne",
plus respectable qu'une autre vie,
de même qu'une vie ne vaut pas mieux
qu'une autre vie.

Les enfants de Sanènè et Kontron déclarent:
toute vie étant une vie,
tout tort causé à une vie exige réparation...

Les enfants de Sanènè et Kontron déclarent:
la faim n'est pas une bonne chose,
l'esclavage non plus n'est pas une bonne chose;

.....
L'essence de l'esclavage
est éteinte ce jour
"d'un mur à l'autre"
du Mandé;
les razzias sont bannies à
compter de ce jour au Mandé,

.....
Tel est le serment du Mandé
à l'adresse des oreilles du monde tout entier. »

Philippe suit des maîtres, d'autres le suivent à leur tour.
« L'homme qui marche derrière un éléphant n'a rien à redouter
de la rosée » dit Massa Makan Diabaté.

* *
*

Il faut partir en ville. La discussion nous a fait oublier que
Philippe doit préparer concrètement la prochaine tournée en
France de la troupe Psy. Nous nous rendons dans une entreprise
de transport dirigée par un ami de Philippe, gérée par un comp-
table ancien élève. L'un et l'autre nous accueilleront avec cha-
leur, même si le genre du chef d'entreprise n'est pas spécialement

BAMAKO

de sourire. En moins de cinq minutes, ils trouveront dans des coffres vert fané et des enveloppes à peine pliées les billets nécessaires : trois millions de francs CFA, contre un ou deux chèques de somme équivalente. J'ai participé au comptage des liasses. Philippe paiera l'avion pour toute la troupe en liquide, contrepartie d'un tarif spécial consenti après palabre par la compagnie aérienne. Une pleine sacoche d'argent qu'on portera dans les bureaux de la compagnie où Philippe connaît la secrétaire et la chef de bureau. Pour tenir avec de petits budgets, l'art théâtral nécessite de connaître beaucoup de monde, et quelques arrangements.

Dans la voiture, au retour, Philippe m'explique qu'un contrat passé avec une ONG parisienne pour une tournée dans des banlieues ou des hôpitaux, où sont des Africains, permet à chacune des troupes de son association de vivre plusieurs mois.

Un autre jour

Impressions de Bamako

Lorsqu'on remonte de l'autre côté du fleuve, dans la direction de Ségou, la route et la piste se confondent. Une partie de la largeur, au milieu, est revêtue d'asphalte, grain fin en bon état. De chaque côté, la piste de latérite rouge sert tout autant aux arrêts des camions, des *sotramas*, des bâchés, avec les balluchons empilés, qu'à la circulation normale. Chaque zigzag pour se garer, doubler ou éviter un obstacle soulève des nuées de poussière. C'est pourtant la fin de l'hivernage. En période sèche, ce doit être pire. La couleur de la latérite s'épand sur le goudron, submerge les carrosseries, les façades, les formes et contours. La route centrale devient filet gris sombre ou rougeâtre, au milieu d'un espace de western, comprenant les cabanes et maisons, de la case en tôle au presque-palace tarabiscoté, pas une construction identique à une autre ; les piliers de béton de toutes sortes, avec les armatures rouillées de constructions arrêtés, des fantômes de véhicules sur les bas-côtés, des silhouettes flottantes

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

aux lourdes charges sur la tête, hommes et femmes toujours en marche, bien plus nombreux que les voitures. La phosphorescence du soir souligne les nuages de poussière rouge suspendus autour de points lumineux isolés, jaunâtres. On croirait d'intenses brumisateurs de latérite. Dans ce halo momentané, le soleil disparaît d'un coup, seules les stations essence flambant neuves, avec leurs cadrans lumineux, leurs néons, leur ostentation, subsistent et s'illuminent. L'environnement total, fixe ou mobile, animé ou inerte vit dans l'imprécision, pénombre et poussière mêlées, abolition des couleurs vives sur les boubous.

Sur la route de Kuluba, à un moment, nous dominons le fleuve et une partie de la ville. Ce n'est pas la première fois que Philippe nous fait passer là, vers le soir justement. Il me signale que Kuluba veut dire « grande montagne », ce qui est parfaitement exagéré pour une colline de 100 ou 200 mètres. Mais on domine le fleuve, ses méandres et ses îles, le Niger majestueux qui pénètre et nourrit Bamako. On ne voit qu'une partie de la ville. Elle est noyée dans la verdure de fin d'hivernage. Le fleuve immense dans ses détours s'irise lui aussi aux couleurs du soir, ce qui fait invariablement dire à Philippe: « C'est beau, tu ne trouves pas ? Je donnerais beaucoup pour cette contemplation. » Il y revient souvent. Nous sommes pourtant sur une route de sortie de ville, bruyante comme tous les axes de Bamako.

Dans le quartier de Kuluba, nous allons voir des amis; nous rentrerons dans une maison entourée de vérandas obscures, accolée aux habitations des voisins, presque sans fenêtres, couverte de riches tapis au sol et aux murs. Nous y serons enfermés à boire de l'eau fraîche, dans une timbale d'impeccable inox, sans aucune possibilité de vision extérieure, accueillis avec congratulations. Ainsi vivent beaucoup d'Africains de classe moyenne à Bamako. Je comprends qu'il n'y ait pas de fenêtres, pour s'isoler de la chaleur, de la poussière, de la promiscuité, qui de toute façon existe, puisque l'on a prévu dès l'entrée une sorte de couloir couvert, tunnel avant les pièces à vivre ou à dormir, meublé de bancs sur le côté pour accueillir chaque heure de

BAMAKO

chaque jour tout visiteur inattendu qui ne manquera pas de s'installer, mais ne bénéficiera pas du salon ouaté, ventilé, isolé du monde, comme une cave tapissée, riche de meubles et de dorures. Habitué à voir l'extérieur, à recevoir la lumière venant des fenêtres, je ne sais pas si je pourrais vivre ainsi. Il en est de même pour presque tout en Afrique. Comment Philippe fait-il pour être à la frontière entre les deux mondes, toujours Européen mais intégré comme nul autre en Afrique.

Philippe :

« Je ne t'ai pas raconté. J'ai même été chasseur. C'était au début de ma vie au Mali, avec un copain. Moi, je ne voulais pas chasser. Il a insisté. Un jour on est partis avec sa jeep dans la région de Fana, à mi-chemin entre ici et Ségou. Fana est un extraordinaire village, beaucoup de coton, la proximité du fleuve. À cet endroit se trouve l'île aux oiseaux. Des milliers d'oiseaux s'y réfugiaient toutes les nuits, faisaient caca sur les branches. L'île est complètement blanche, un univers de feuilles et de fientes fantastique et poétique. C'est un décor. Elle était inaccessible, mais parfois on traversait en pirogue. Il nous arrivait de tirer en l'air, pour la vision d'un envol magnifique. Sur la berge, des phacochères venaient boire. On dormait pas loin dans la voiture. Un matin, un troupeau entier nous a croisés. Trois ou quatre gros et des tas de petits, des mères qui couraient avec leurs bébés. On est partis d'un coup à travers la savane, la vitre avant rabattue. Un gros phacochère s'est détaché, courant trente mètres devant nous. François conduisait la voiture et criait : "Il faut l'avoir celui-là. Prends le fusil et tire dessus !" Et moi, je ne voyais que le derrière du phacochère. Je ne pouvais pas tirer ainsi. François me disait : "Si, si, dans le cul !" Je ne pouvais toujours pas. À un moment, l'animal a tourné, il était de profil, j'ai tiré, presque au hasard. Le phacochère a explosé. Je l'ai tué. C'est très étrange, comme si j'avais vaincu une chose dangereuse, comme si j'avais dompté le mal. »

Quand on tue un phacochère, il faut tout de suite le pendre à un arbre, le dépecer, vider les viscères, les intestins, car cette

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

viande se conserve très mal à la chaleur et peut pourrir. Est-ce à cause de cela qu'elle est rejetée par la religion musulmane ? Le phacochère ressemble au sanglier. De toute façon, il faut rentrer rapidement pour le mettre au frigidaire. Les Africains donnent facilement le foie aux enfants, car on affirme qu'il aide à grandir. Les gens disent d'ailleurs des choses contradictoires. La viande aurait des vertus. Ou bien elle peut donner le ver solitaire.

Un jour, un très gros phacochère s'est retourné contre nous. a défoncé les roues avant de la voiture et s'est barré. Sinon, François était reconnu comme chasseur. Sur une piste, il me montrait des traces : « Tu vois, ces traces sont celles d'un léopard ! » Ça m'impressionnait. Il y avait aussi des lions. Ils vivaient dans cette région parce qu'ils mangeaient des antilopes qui passaient par là car il y avait de l'herbe. Et puis, je crois que c'est en 1987, il y a eu une grande sécheresse, les prairies sauvages ont disparu, les antilopes aussi.

Les trois jours suivants

Kotéba et troupes de Tract

Le festival du conte

Pendant trois jours, je vais à la rencontre des troupes issues des initiatives de Dauchez. Dès son arrivée il a en effet contribué à la naissance de nombreux projets avec de multiples formes de l'art de l'acteur. L'un des premiers est le festival du conte. Adama Traoré raconte que ce festival est né chez son professeur et maître.

C'était un après-midi de causerie dans la maison du quartier du fleuve. Parmi les participants, il y avait Massa Makan Diabaté, ami de Philippe. Cet écrivain malien, né en 1938 au cœur du pays Mandé, appartenait à une ancienne famille de griots. Il eut à la fois l'éducation traditionnelle donnée aux jeunes griots dès l'âge de sept ans, et une formation universitaire de haut niveau, en histoire, sociologie et science politique. Un

BAMAKO

auteur au carrefour de l'oral et de l'écrit, « un Proust malien avec la trilogie qu'il a écrite sur Kita, sa ville natale, affirme Adama. Voilà un homme qui a continué à faire le travail des griots avec sa plume ». Certains textes de Massa ont été dédiés à Philippe Dauchez.

Dans le salon de ce dernier, le griot a proposé à l'assemblée le titre de Komaba, qui est l'anagramme de Bamako et veut dire la grande parole de Bamako. Ainsi est né le festival du conte Komaba. La première édition eut lieu en 1986, deux ans avant la mort de l'écrivain. Beaucoup de grands conteurs africains, caribéens, européens, ont participé. Quelques années plus tard, le ministère de la Culture s'est approprié le festival qui vint alors à péricliter. « Les frelons ont chassé les abeilles ! » Le décès prématuré de Massa Makan a été durement vécu : Philippe a vu souvent partir ses amis. A-t-il médité le dire de Kélé Monson Diabaté ? « Il n'est pas juste que le fruit vert tombe avant le fruit mûr. » A-t-il forgé auprès du même une philosophie teintée de fatalisme : « Les hommes passent. Les hommes se succèdent. Depuis toujours. Dieu l'a voulu ainsi. »

Détour par la radio et la télévision, avec Françoise Ligier, journaliste à Radio France International, qui connut Philippe dès les années soixante à Paris, et le retrouva à Bamako. Voilà encore auprès de Philippe une belle personne dont le destin est étonnant. Journaliste naviguant entre la France et le Mali, elle se retrouva dans le cercle amical autour d'Alpha Konaré avant qu'il ne devienne président du Mali. Elle fut pendant plusieurs années appelée à la Présidence, sur la colline, comme conseillère et chargée de communication. Elle n'oublie pas de rappeler combien à l'époque Philippe était proche d'Alpha, « bien plus que moi qui ne venais que de temps en temps à Bamako ». Elle se remémore les débats sur l'histoire et la société. Alpha Konaré était historien et, dans l'opposition, avait fondé *Jamana*, une revue qui traitait de tous les sujets, et avait lancé une des premières radios privées. Leurs repas et soirées amicales devaient être animés ; des projets radiophoniques furent inventés.

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Françoise Ligier se souvient avec gourmandise de plusieurs aventures audiovisuelles avec Philippe. Une pièce en particulier: *Bonjour tonton*, histoire d'une jeune fille confiée à un ami de son père pour faire ses études à Bamako. L'ami en question profite d'elle tant et si bien que cette dernière est renvoyée de la famille comme putain. Finalement, tout s'arrange, la petite fille est réhabilitée. Chaque fois qu'elle entrait dans la chambre de l'homme, elle disait: bonjour tonton. Cette réplique revient à la fin de la pièce, mettant le doute sur le fait que cette relation incestueuse continue ou pas.

Françoise Ligier se souvient de la force de cette pièce par rapport à la réalité des familles du Mali, de la drôlerie extrême du texte, des capacités d'improvisation des acteurs dans le studio. La réalisation à la radio se fit dans la joie la plus complète. Les acteurs choisis par Philippe étant suffisamment aguerris pour improviser avec aisance en français. Ce fut le début d'émissions régulières, mais très vite les comédiens ne tinrent pas la distance. Reste la cassette de *Bonjour tonton*, et le souvenir dans les têtes.

Françoise: J'avais aussi adapté pour la télévision le seul roman humoristique d'Amadou Hampaté Bâ: *l'Étrange Destin de Wangrin*. C'était très drôle. Un héros bandit qui faisait tourner en bourrique tous les agents de la colonisation et qui finissait avec une femme blanche qui elle-même le dominait. Philippe a monté ce texte, il a été présenté à la télévision. Nous aurions aimé poursuivre. La trilogie de Massa Makan Diabaté ferait du beau théâtre télévisuel, en prise avec la réalité d'ici, puisque tout se passe à Kita, et que les gens s'y reconnaissent.

Le kotéba traditionnel

On raconte qu'un jour, un village avait eu de si belles récoltes que le chef décida d'organiser une grande fête. Au cours de la journée et de la nuit, le chef du village apprit tant de choses, tant de petites histoires impliquant ses voisins, sa parenté, qu'il décida de recommencer chaque année. Ainsi serait né le kotéba.

BAMAKO

Dans les années quatre-vingt existait à l'INA une troupe de kotéba. Elle se maintenait assez proche de la tradition des villages. Cette forme de théâtre total existe dans plusieurs pays d'Afrique noire. En pays Bamanan, ou Bambara, kotéba signifie « grand escargot », le mot vient des cercles concentriques dessinés par les danseurs qui tournent dans les deux sens autour des musiciens percussionnistes. À l'origine, les villageois se réunissaient à la tombée de la nuit, à la fin des récoltes, pour une grande fête où se mêlaient musique, danse, théâtre.

Une première partie était consacrée à la danse. Tous ceux qui le souhaitaient participaient jusqu'à épuisement des danseurs. Venait ensuite la partie théâtrale. Les jeunes, par classes d'âge, menaient le jeu. Les villageois assistaient à des saynètes burlesques, des farces ou des satires fondées sur l'observation des habitants. Les acteurs pratiquaient l'improvisation ; des personnages-types étaient brossés : le paysan fainéant, le marabout charlatan, le commerçant voleur, le coq du village séducteur des femmes... Les acteurs ne désignaient jamais les personnes, pouvaient tout dire, à condition de ne pas humilier. Le rire était omniprésent. En définitive, les sketches soulignaient des dysfonctionnements de la communauté, avec une incitation à se reconnaître et se corriger.

Philippe découvrait en même temps ce kotéba issu d'un art traditionnel, et les difficultés du théâtre national du Mali, seul théâtre professionnel. Celui-ci, à l'instar d'autres pays proches, créé selon le modèle français, fonctionnait mal. Certes, les acteurs étaient payés, fonctionnaires, mais si peu qu'il ne restait rien pour créer. Le théâtre national pouvait laisser filer un an, voire plus sans proposer au public le moindre spectacle. Le gouvernement passait parfois commande pour des célébrations.

Kotéba ou théâtre utile

L'idée vint donc, toujours avec les discussions de la maison du quartier du fleuve, d'orienter le kotéba vers une « nouvelle pédagogie utilitaire » et de demander à des organisations non

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

gouvernementales de passer commande sur des sujets humanitaires ou environnementaux. Un triple objectif: donner du travail aux jeunes acteurs sortant de l'INA, donc professionnaliser; faire un théâtre d'intervention, de rue et de village, gratuit, divertissant, drôle, pour tous; traiter de thèmes humanitaires directement utiles à la société malienne du moment.

Il était difficile, voire dangereux, sous la présidence de Moussa Traoré, de créer et faire vivre des associations. Philippe fabriqua donc avec quelques amis TRACT, Troupes de recherches, d'animations et de communications théâtrales, regroupées dans une association loi de 1901 dont le siège fut fixé à Paris. Le projet débuta en 1982. Des responsables de l'Unicef ont été les premiers à demander un spectacle traitant de la lutte contre le sida. Médecins du monde, France libertés, les services culturels des ambassades d'Allemagne, de France ou des Pays-Bas passèrent commande de créations. Depuis plus de vingt ans, les troupes de TRACT-MALI ont présenté plus de quatre-vingts spectacles, plusieurs milliers de représentations, sur des sujets allant du droit des femmes à la déforestation, de l'excision à la gestion des caisses mutuelles villageoises, de l'alphabétisation à la dédramatisation des états de certains patients de l'hôpital psychiatrique du Point G, sur une colline de Bamako. D'autres lieux sont devenus phares pour ce théâtre d'intervention: la prison des femmes, la prison de Bollé, le centre d'écoute de Caritas pour les enfants des rues, certains quartiers parmi les plus populaires. Les spectacles sont présentés en plusieurs langues: bambara, peul, dogon, beaucoup plus rarement français. Comme dans le kotéba traditionnel, il s'agit d'entraîner les spectateurs dans un théâtre participatif.

Sur toutes ces années, le plus fidèle à l'esprit du théâtre d'intervention est certainement Adama Bagayoko, directeur de la troupe Psy, homme de terrain qui sait être à l'occasion théoricien. Des publications comme *Le Temps*, en Suisse, ou *Le Monde Diplomatique*, ont fait état de ses réflexions. La plupart des anciens élèves repérés sont passés par les troupes de TRACT. Il

BAMAKO

y eut jusqu'à huit équipes, composées de sept à huit personnes, dirigées par un metteur en scène et un gestionnaire. On dénombra des équipes de marionnettes, de danse, de théâtre radiophonique, une équipe de sourds-muets, une autre en langue dogon. Quelques troupes ont disparu, plusieurs ont pris leur autonomie, telles les Niogolons ou la troupe Don de Karim Togola, fondée sur la danse et installée dans le quartier très pauvre de Sabalibougou.

Au début, quelques anciens élèves fondèrent un café-théâtre, en marge de TRACT, avec des principes proches. Adama Traoré et ses amis répétaient presque nuit et jour dans le jardin de Philippe. Cette petite troupe imagina un projet régulier. Elle créait un spectacle par semaine, c'était un exercice passionnant. Chaque samedi, il y avait représentation au centre culturel français, il commençait à y avoir une audience. Un petit restaurateur proposait aux gens de manger sur place. Il y avait des abonnés, la troupe leur parlait des faits divers les plus récents, c'était un mélange de cabaret et de théâtre traditionnel. Chemin faisant, ils mettaient en pratique des réflexions que Philippe leur avait apportées : « Tout en réfléchissant à vos traditions, pensez à comparer les formes de théâtre que vous connaissez ; votre grande spontanéité permet une parole volumineuse et libre, attention au risque de logorrhée ; pensez aux spectateurs, pour qu'ils puissent vous comprendre et suivre, donc prenez des cobayes pour tester. » Philippe lui-même se prêtait au jeu, rappelant tout de même qu'il avait une culture théâtrale différente d'autres spectateurs qu'il fallait toucher.

Les Niogolons

Les Niogolons sont une des premières troupes de TRACT. Sortis en 1986 de l'INA, ils se considèrent comme la première troupe au Mali à n'avoir pas intégré la fonction publique. Philippe leur enseignait qu'un comédien peut vivre de son art sans être fonctionnaire. Ils ont appliqué le principe et pris leur autonomie par rapport à l'association mère, se sont organisés en

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

groupement d'intérêt économique (GIE). Ils ont fait toutes les déclarations, payent les taxes, 26 % sur les contrats, ce qui est lourd. Mais se trouvant ainsi en règle, ils peuvent discuter avec tous les ministères. Ils sont habilités à recevoir de l'argent de l'État qui leur passe commande. Ils sont les seuls dans ce cas, étant donné les risques pris. Formés en équipe fixe de six comédiens, quatre hommes et deux femmes, ils sont liés à leur groupement. Ainsi organisés, ils vivent de leur métier depuis plus de quinze ans.

Même s'ils fabriquent aujourd'hui des courts-métrages pour la radio ou la télévision, des spots de trois à quatre minutes avant le journal télévisé, ils n'ont pas oublié la déontologie et les thèmes du théâtre utile. « Se moquer et critiquer au théâtre, mais donner la bonne solution aussi. » Ils ont ainsi traité de l'assainissement, une commande de la direction nationale du même nom. Ils viennent de fournir au Comité national de lutte contre la bilharziose un spot pour la radio qui traite de cette maladie parasitaire grave pour les enfants. Le spot doit être diffusé partout à travers le pays dans les radios libres, inséré dans les programmes musicaux.

« On entend la voix des Niogolons partout dans le pays », disent-ils en riant.

Cela ne les empêche pas de réaliser des spectacles dont les textes sont écrits par des auteurs. Ils ont adapté un texte d'Érik Orsenna, et un roman sénégalais d'Aminata Sow Fall consacré à l'univers des mendiants.

Ils n'oublient jamais de convier Philippe Dauchez aux dernières répétitions d'un nouveau spectacle. C'est une question d'honneur, disent-ils, leur amitié le commande. Ils ont d'ailleurs fait tant de tournées à travers le pays avec leur professeur-coordonateur de TRACT qu'ils ont des souvenirs à la pelle.

Une fois, en décembre, les Niogolons partaient avec Philippe en tournée à Koulikoro, à cent quarante kilomètres de Bamako. À cette époque, il peut faire frais au Mali. Philippe n'avait pas de couverture. Les comédiens ne s'en souciaient pas : les blancs

BAMAKO

sont sûrement habitués au froid, donc l'air frisquet du Mali ne peut les gêner ! Ils couchèrent ensemble dans une maisonnette rustique qui n'avait presque pas de porte. Tard dans la nuit, Philippe eut froid. Il partit sans bruit ouvrir la malle, s'empara de tous les costumes de la troupe, se recoucha sous cette abondance de tissus. Le matin, devant l'étonnement des comédiens : « J'ai passé toute la nuit à vous attendre, mais aucun autre comédien n'est venu sur scène me rejoindre ! » Philippe ne perdait jamais son humour.

Beaucoup d'interlocuteurs en Afrique trouvent que l'humour de Philippe est africain. Françoise Ligier explique que « la parenté à plaisanterie » est une manière d'entrer en relation avec l'autre, de dépassionner les conflits. Le Mali est un creuset de langues et de peuples. On se moque de son voisin, le bamanan du Dogon, les soninké des Bozo, on peut dire à l'autre n'importe quoi, l'insulter, aucune importance dans le cadre de la parenté à plaisanterie. On le peut parce qu'on est cousins. « Mon chauffeur, qui est peul, en profite d'ailleurs largement avec moi », dit Françoise. C'est une manière de gommer les différences en plaisantant. On dit même qu'une guerre entre le Burkina et le Mali a été stoppée grâce à la parenté à plaisanterie, avec les griots.

Philippe dit parfois : « Attention, je suis Magassouba, un peu sorcier de la tribu, donc dangereux ! » En fait, Nassira est Magassouba par son père, Keita, noblesse Malinké, par sa mère. On l'écoute et on rit. Et les Niogolons d'ajouter : « Tu vois, quand Philippe vient nous voir en train de manger, et qu'il dit avec un certain ton : "Alors, les jeunes, ça va ?" On rit. Il "farce" avec nous. Mais on comprend qu'il veut nous dire par là qu'un comédien ne doit pas se laisser grossir bêtement comme cela. En fait, il plaisante, mais il y a du sérieux dessous. Pour nous, c'est vraiment malien ! »

Le groupe Psy

L'histoire du groupe Psy dirigé par Adama Bagayoko en collaboration avec les psychiatres est certainement la plus complexe

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

du point de vue des intrications entre l'artistique, le social et le psychiatrique. C'est aussi la troupe dont Philippe se sent le plus proche. Les visiteurs qu'il a emmenés sur la colline du Point G, à quelques kilomètres de Bamako, se comptent par dizaines.

Philippe, le 13 mars 2003 : « Demain je retourne au Point G pour cet inlassable kotéba socio-thérapeutique et d'après Adama, en ce moment, il y a des malades passionnants. J'ai hâte de voir et de m'émerveiller encore de la puissance de communication que peuvent avoir les comédiens en face de tous ces gens en mal d'eux-mêmes ou en mal des autres. »

En 1982, à la demande du médecin psychiatre du Point G Jean-Pierre Coudray, Philippe et les comédiens-musiciens ont commencé à utiliser le kotéba pour dédramatiser des états de santé.

Jean-Pierre Coudray, puis le professeur Baba Koumaré, finirent par passer commande régulièrement, considérant le kotéba comme les autres soins.

L'aventure fut assombrie par le départ puis le décès de Jean-Pierre Coudray en 1994. Philippe découvrit seulement en 2003 par une lettre de son ami Jean-Pierre Ronfard du Québec que Coudray avait très intimement connu Marie Cardinal en Algérie, avant que Ronfard et Dauchez n'aient joué avec elle dans la troupe du CRAD. Décidément, le monde est petit ! Quel dommage de n'avoir jamais parlé d'Algérie avec Jean-Pierre Coudray pendant leur collaboration à Bamako !

Pierre-Étienne Heymann, comédien et metteur en scène, a décrit dans un article du *Monde Diplomatique* une « représentation » au point G :

« La séance débute, comme tout spectacle de kotéba, par des danses et des chants orchestrés par les musiciens ; de nombreux spectateurs entrent dans la fête. Cette phase initiale se rapproche du *warming-up* (échauffement) de Moreno. Puis Adama Bagayoko, le chef de troupe, désigne comme *muso kun tigi* (présidente de séance) la malade choisie. Deux comédiens

BAMAKO

improvisent alors une farce : un aveugle mendie, guidé par une jeune fille (spectacle familial à Bamako), et, à la fin de la journée, la guide tente de lui voler l'argent de la quête.

Éclats de rire.

L'assistance rit beaucoup. L'attention du public ayant été ainsi captée, Adama Bagayoko lance l'improvisation essentielle de la séance sur le thème d'un mariage imposé à une jeune fille par ses parents. Un garçon de salle de l'hôpital se joint aux comédiens pour jouer l'histoire. La malade, qui intervient souvent dans le jeu en tant que *muso kun tigi*, s'empare tout d'un coup du rôle de la mère qui veut marier sa fille contre sa volonté : elle s'identifie ainsi à sa propre mère. Adama met fin au jeu dès qu'il craint que la malade ne dérive vers la transe. La séance est terminée. Mais, en pleine réunion d'évaluation, surgit la véritable mère. Adama lui demande d'amener son gendre le vendredi suivant pour une séance de "kotéba intime", c'est-à-dire sans regards étrangers et en présence d'un psychologue de l'hôpital, à finalité plus directement thérapeutique. La troupe Psy s'inspire parfois pour ses spectacles de l'histoire de malades rencontrés au Point G, comme la pièce *Un bon foyer*, dont l'héroïne finit par sombrer dans la folie après deux mariages (imposés) ratés.

À double tranchant. »

Après beaucoup d'années de recherche, y compris en prenant contact avec des guérisseurs travaillant au service psychiatrique, Philippe explique que médecins et artistes en arrivent à une utilisation du kotéba à trois dimensions :

- la dimension récréative : distraire un peu les malades, montrer qu'on s'intéresse à eux ;
- la dédramatisation : pouvoir dire au malade que ce qu'il a n'est pas très grave, le faire rire de ses propres souffrances. Un effet thérapeutique ;
- Enfin certains anciens malades viennent participer au jeu, faire « leur numéro » ; il semble que cela les aide à retrouver ou maintenir un semblant d'équilibre. Un petit village s'est créé à

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

côté du point G, où d'anciens malades se sont installés pour rester en communauté.

« On peut faire une comparaison, ajoute Philippe Dauchez, avec ces fêtes des *Possédés* qui régulièrement se rassemblent pour conjurer leurs diables. »

Et dans un colloque sur le théâtre africain en 1988 :

« Ce théâtre-là est-il un art ? Peu importe. Ce qui est certain, c'est qu'il peut permettre d'une façon particulièrement efficace de dire ce que l'on pense, d'une façon plaisante, que c'est un moyen d'expression dont nul n'est exclu, et c'est ce qui sauvera ce théâtre d'un didactisme pesant. »

Adama Traoré, bien qu'orienté aujourd'hui sur d'autres formes, m'a dit un jour :

« C'est clair, ce théâtre utile, sur le fond, ne peut pas être original, car il y a un message social à donner. Mais sur la forme, tu peux parfaitement arriver à faire un travail de création. »

La troupe Sô

La troupe « Sô », appelée parfois troupe « Dogon », créée en février 1991, est restée dans le giron de TRACT-MALI. Sous la direction de « Monsieur Kassogué », professeur d'art dramatique, comédien et conteur, la troupe ne fait pas que du théâtre de développement. Elle a eu l'occasion de participer à différents festivals, au Mali, au Burkina Faso et en France. Ses sept comédiens parlent plusieurs dialectes : dogon, peul, bambara, et la langue française. Il y avait auparavant une fille. Elle s'est mariée, a donc quitté la troupe. « Le problème des filles : quand elles "gagnent" un mari, elles nous abandonnent », dit Dogolou Dolo. Les sept garçons jouent tous les rôles de femmes comme dans le kotéba traditionnel. Ils sont assez fiers de bluffer les spectateurs en interprétant les rôles féminins. Après le spectacle, les gens parfois demandent où est la fille. Réponse : « Voilà, la femme ou la fille que vous avez vue, c'est un garçon ! » Certains n'y croient pas.

Dogolou Dolo et Boukary Nantoumé racontent volontiers l'une des aventures récentes concernant l'hygiène de l'eau.

BAMAKO

« *Diwoï-Dila* (eaux et eau) est une pièce théâtrale en un tableau où se mêlent dialogue, danse, chant et mime. Cette diversité d'expériences artistiques mêlée au plaisir de les partager donne au spectacle force et originalité. Ce théâtre ballet est une satire allégorique où l'eau souterraine, héroïne de la pièce, peint toutes les attitudes négatives de ses usagers. Quant à l'eau de surface, elle se voit délaissée par les populations rurales qui, désormais, ne veulent d'elle que pour quelques travaux tels que le jardinage, la maçonnerie. »

Le spectacle a été financé par la fondation Danièle Mitterrand. Il y eut d'importantes tournées, plus de trente représentations dans la seule région de Mopti, un secteur justement où la fondation avait contribué au creusement de puits. Le problème posé concernait l'entretien de ces ouvrages. Les gens venaient y abreuver leurs animaux, les femmes lavaient le linge autour, on laissait l'épuisette à terre après usage, tout cela salissait l'eau et la rendait proche de l'eau de mare.

Le choix de la troupe a été de mettre en scène avec acteurs, tissus et branchages deux génies. Se déroule alors une discussion avec rebondissements entre le génie de l'eau du puits et le génie de l'eau de mare. Chacun doit convaincre par la parole, on se demande qui va gagner la bataille de la parole. Le procédé n'est pas éloigné des joutes verbales du Moyen Âge. L'échange ne manque pas de poésie, de dramatisation. Si la mare se désole d'être délaissée, on rappelle son histoire, faisant cohabiter l'ancien et le nouveau. Le spectacle finit avec la victoire de l'eau souterraine et la fête au village.

L'essaimage

Certains groupes se sont éloignés de TRACT. Des divergences, d'ordre économique ou déontologique ont parfois creusé un fossé entre Philippe et d'anciens élèves devenus chefs de troupes. Philippe maintient avec force ses choix concernant l'acte gratuit que doit représenter le théâtre. Il n'oublie pas qu'à Yaoundé, vingt ans auparavant, des appétits ont mis à mal les

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

équipes de théâtre, les structures et leurs moyens. Le théâtre, au sens le plus noble, doit demeurer un don, il n'est plus dans son essence s'il sert à s'enrichir.

J'ai cru voir des retombées du patient travail de Philippe Dauchez jusque dans des équipes auprès desquelles il n'a pas travaillé. J'assistais chaque soir de septembre à la biennale artistique et culturelle, manifestation fédératrice des artistes amateurs de toutes les régions, pour la première fois reprise depuis sa suppression sous la dictature de Moussa Traoré. Dans des formes contraintes, parmi beaucoup de spectacles bavards, mal ficelés, avec des techniques de jeu de micros ou de scénographies beaucoup trop approximatives, j'ai vu plusieurs représentations avec des intentions dramatiques précises, des assemblages de sons et de lumières, de théâtre et de danse, construits, des émotions et du rire dosés. Connaissant certains des animateurs occasionnels de ces groupes, il apparaissait effectif que la passion et les méthodes de Philippe Dauchez avaient dépassé le cercle des troupes issues de TRACT. Son influence paraît profonde, beaucoup d'interlocuteurs le confirment.

« Je veux être le *dourouni* du théâtre », disait-il en plaisantant à un journaliste. Les *dourounis* sont les mini-bus brinquebalants omniprésents au Mali, le moyen de transport le plus populaire.

La boucle est-elle bouclée ?

Au fil des années, certains textes des troupes de TRACT sont devenus traditionnels. À l'instigation de Philippe, les troupes ont ajouté aux représentations des objets-témoins qu'ils laissent aux chefs de village, aux associations de femmes, aux représentants des spectateurs, pour que la présence du message soit pérenne. Pour certains spectacles, il s'agissait de cassettes audio. La surprise des comédiens fut grande un an plus tard d'entendre des habitants d'un village clamer par cœur des scènes entières qu'ils avaient donc écoutées et gardées. La dernière initiative de Philippe Dauchez consiste à fabriquer, avec des photographes ou des dessinateurs, un roman photo ou une bande dessinée qui

BAMAKO

retrace le sketch présenté. À l'objectif de perpétuer la présence du spectacle et de ses attendus, s'ajoute celui de fournir en lecture des ouvrages liés à des thèmes qui concernent les gens. Philippe pense particulièrement aux femmes qui décident de s'alphabétiser et qui ne disposent pas de livres adaptés pour faire fructifier leur apprentissage et en saisir concrètement l'intérêt.

Dans presque tous les villages, il existe des petites associations, les *tons*. Elles regroupent des jeunes qui composeront l'équipe de kotéba, afin de tourner en dérision les différents événements du village, avec naturellement des personnages stéréotypés que tout le monde connaît et dont on ne se lasse pas de rire.

En mars 2002, TRACT a organisé pour la deuxième fois un festival de kotéba de brousse. Plusieurs villages se sont rassemblés pendant trois jours, ils ont joué. Les troupes de TRACT se sont jointes à eux. Façon de voir si les professionnels restaient proches de ce théâtre à « l'état naturel ». En France, il arrive que des professionnels organisent des tournois amateurs ou conseillent des groupes. Mais il est étonnant de voir que, pour ce qui concerne le kotéba, la « leçon » est inversée : ce sont les kotébas villageois qui apportent matière pédagogique, qui donnent à voir aux professionnels la source de leur art. Passionnant !

Peut-être le 22 septembre

Philippe et Nassira au bord du Niger

J'ai le souhait de retourner sur le terrain au bord du fleuve, à Kalaban, du nom du village voisin. J'ai attendu une semaine avant de savoir si on pourrait y aller. Car l'hivernage ne permet pas toujours de passer la boue des pistes. Et puis en Afrique, on ne sait jamais. Impossible de prévoir selon nos habitudes.

Finalement on y va. C'est bientôt la fin de mon séjour. Passé le dernier village et son marché capharnaüm, on croise des femmes lourdement chargées, des hommes en carrioles sur une

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

large piste rouge entourée d'une végétation luxuriante qui mène à la ferme. Un paysage de carte postale. Mais les terrains se vendent. La vie va changer ici. Les autorités vont goudronner. Le site deviendra une banlieue de Bamako, pour Maliens aisés. Crainte du changement.

Tous les amis, familles, comédiens, artistes, sont venus un jour à Kalaban. Tous les comédiens connaissent. Adama Traoré y a vécu une période difficile de sa vie sociale : retiré avant le coup d'état de 1991. L'arrêt des *sotramas* sur la piste s'appelle « les deux cocotiers ». Ils sont plantés droit sur le terrain de la ferme, à droite. De l'autre côté, on traverse une ou deux propriétés, avec concessions : on pénètre sur le terrain au bord du fleuve.

La propriété et ses cases, au bord du Niger, la ferme et son terrain en bordure de piste, une autre parcelle entre les deux qu'ils ont à peine défrichée, sont à Philippe et Nassira. Il n'y a pas de titre de propriété. C'est un accord oral, coutumier, avec le chef de village. Philippe avait seulement payé au prédécesseur. Le terrain appartient à celui qui le cultive. « Tu t'occupes du terrain, donc c'est à toi. »

Histoire du boa et du tuyau. Philippe raconte : « Un jour j'arrivais avec le 4x4, tu sais, mon véhicule blanc que m'a laissé un chef de mission au moment de son départ, un don pour les activités théâtrales. J'arrive sur le chemin. Ça cahote dans les flaques. Devant moi, entre les herbes, je vois un tuyau qui traverse le chemin. Zut, le gardien a oublié de ranger le matériel d'arrosage. C'est un dispositif avec moteur à essence, qui permet de pomper l'eau du fleuve. Je roule lentement pour sauter le tuyau. Passé dix mètres, dans mon rétroviseur, je vois le tuyau bouger, et une tête se redresser dans les herbes. Un magnifique boa furieux d'avoir été dérangé par mes pneus. Je ne me suis pas arrêté pour m'excuser ! »

Visite guidée par Philippe au milieu de ses arbres, des chiens, des cases. Je pense aux tableaux orientalistes du XIX^e siècle. Près d'une centaine d'arbres, avec une organisation du terrain partagée. Il y a la grande case carrée, inondée pendant les mois

BAMAKO

pluvieux, les deux petites cases rondes aux toits de paille, un village d'Afrique en miniature. Au bord du fleuve, sous les arbres, on voit passer des pirogues lourdement chargées, puis il y a les îles, et tout au bout, sur l'autre rive, des quartiers périphériques de Bamako. Auparavant, un hippopotame et ses petits venaient se prélasser dans l'eau peu profonde. « Il y a moins d'animaux, dit Philippe. Il faut bien manger ! »

Sur cette parcelle, Philippe a presque tout planté. Le citronnier qu'il a greffé lui-même, qui donne des fruits déjà gros comme le poing, et vont encore doubler. Je le baptise « citronnier Dauchez ». Les pamplemoussiers, aux fruits si gros qu'on dirait des pomelos, les baobabs, l'« oranger grand-mère », ainsi nommé par la famille car la grand-mère l'a planté. Les pommes cannelles appelées aussi anones, des fruits charnus, sucrés et parfumés. Les calebassiers venus d'Amérique tropicale, l'anacardier qui donne les noix de cajou. Neuf variétés de manguiers dont les fruits viennent à maturité progressivement, pour une récolte étalée sur plusieurs mois. C'est encore Philippe qui a conçu cet étalement du mûrissement des mangues, violettes ou jaunes, longues ou non.

Orangers, citrons verts et citrons d'Espagne, pommiers d'Égypte, mandariniers et clémentiniers, caramboliers avec de petites grappes roses ; les oranges zébrées, justement comme la peau de l'animal, mais en couleurs, un vert profond et un jaune paille. Pour toutes ces variétés, Philippe a fait un plan d'aménagement et de taille.

La mare aux poissons, en fait un marigot, bras mort d'une rivière, presque au bord du fleuve, devant la maison du gardien. Philippe : « Il y a beaucoup de poissons. Je voulais faire une digue vers le fleuve pour fermer après les pluies. Comme ça je n'aurais qu'à me pencher pour le poisson ! »

La haie un peu sauvage d'eucalyptus sur un bord du terrain. Pas vraiment dissuasive. Elle délimite à peine. On rencontre des voisins. Philippe ne m'avait jamais dit qu'il connaissait par cœur les salutations en bamanan :

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

- *I n'i sogoma* (Bonjour, pour le matin)
- *I ka kéné?*
- *Toro té.* (Et la famille ça va? et les enfants?)
- *Toro té.* (Et les parents, ça va? etc.)

Il en rajoute, jusque dans l'humour. C'est tout à fait bambara.

Les femmes préparent le repas devant la ferme, pas tout à fait sous les cocotiers. Il vaut mieux prévoir la chute éventuelle d'un fruit ou d'une palme. Un coup de vent dans les palmes génère un bruit de frottement presque effrayant. Des nids d'oiseaux sont accrochés là-haut. Ils sont d'une ingéniosité remarquable. Des nacelles suspendues aux palmes avec fond relevé et sécurisé pour les oisillons. Ils sont très haut dans les arbres. Un cocotier peut avoir le tronc qui diminue progressivement à 3 mètres de haut, pour ré-augmenter ensuite beaucoup à 5 mètres. Cela dépend de sa croissance. Inattendu.

Dans cet environnement, Nassira raconte des anecdotes; elle explique car elle sait que je n'enregistre pas. Cela pourtant avait mal commencé il y a quelques jours: «Philippe, il ne faut pas tout dire à Pierre. Il y a des choses qu'il ne faut pas dire.» Comme une crainte que je vole la parole pour l'enfermer dans le magnéto ou l'emprisonner dans les lettres d'un livre. Elle est pourtant curieuse de savoir ce que tout ça deviendra. Et je me souviens de mes questions dans la maison de Missira, quartier de Bamako. À propos des grandes bassines, des récipients, des callebasses, tout en haut du rayonnage, elle s'est récriée. «Çà, c'est mes affaires. C'est ma vie privée. Je ne peux pas te dire. Chacun sa vie.» Je n'ai pas pu en savoir plus. Sans appel. Étrange. Et une autre fois, toujours dans sa maison de Bamako: «C'est Philippe qui peut dire. Il sait tout sur lui. Je ne sais pas ce que tu veux me demander. (j'avais pourtant énoncé mes questions). Je vais réfléchir. Quand les gens viennent pour mes tissus, j'accepte les photos, mais jamais la vidéo. Car je ne sais pas à quoi cela va servir!»

Les blancs posent trop de questions.

BAMAKO

Aujourd'hui, Nassira parle de tous les gens invités à la ferme, du ras-le-bol des réceptions à quarante. « Peut-être on te dit que je n'aime pas les gens. Mais c'est trop. Parfois trente ou quarante personnes. Des gens croyaient que tous se cotisaient. Mais non ! C'est Philippe qui payait. C'est trop ! Après cinquante ans, je ne peux plus. Toutes les femmes de la famille travaillaient avec moi. C'est trop ! »... En fait, je sais bien qu'elle a beaucoup accueilli.

Nassira me parle de Bakary, parce que je le connais : « Tu sais, c'est comme notre fils. C'est mieux même. Quand il téléphone, je plaisante : "Tu es loin ? Je sais bien que tu n'est pas loin, puisque tu téléphones. Alors, arrive, si tu veux !" Tu vois. C'est mieux que notre fils. »

Philippe et Nassira ont accueilli ici tous les Niogolons. Mais plus souvent à la maison de Bamako. Nassira : « Ils couchaient tous dans la chambre. On faisait les repas. C'était avant que la troupe ne parte en tournée en France. »

La première rencontre entre Claude Rollin, le premier mari de Nassira, et Philippe a eu lieu à la ferme. À l'époque, la pièce de devant n'avait pas été construite.

Philippe en a commencé pour moi le récit dans notre promenade au bord du fleuve. Il le poursuit sous les palmes. Nassira écoute.

« Dès mon arrivée à Bamako, des amis m'avaient dit qu'il fallait rencontrer absolument un certain Claude Rollin. Il vit au Mali depuis plus de vingt ans, plus Malien que les habitants. Je l'ai rencontré ici, à Kalabanbugu, dans cette ferme. Il vivait avec sa compagne qui s'appelait Nassira et leurs trois jeunes enfants. Il était professeur d'audiovisuel à l'INA. Mais c'était aussi un inventeur. Il avait acheté un chapiteau pour des spectacles, il débrouillait toutes les situations. Il m'apprit la patience pour vivre ici. Notre amitié devint fraternelle. »

Parenthèse avec Nathalie qui m'avait raconté : « Il y a un petit mystère avec Claude Rollin. Il a été très difficile à trouver. À mon avis, il commençait déjà à être malade ; et puis, il y avait

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

des grèves à l'INA cette année-là. On a fini par trouver cet homme-là, et a commencé une amitié profonde entre mon père et Claude. J'avais l'impression que ça avait été comme cela quand il parlait de Ronfard, de Camus! Quelque chose de magique.»

Philippe: «Je discutais souvent avec Claude. Il était de bon conseil y compris pour mes choix pédagogiques. Il avait renoncé à toute exigence cartésienne et pensait qu'au Mali il fallait tout tenter pour faire “durer” les bonnes idées. C'était l'époque où je découvrais l'originalité du kotéba.

Un jour où je ne l'avais pas vu à l'INA, je l'ai retrouvé chez lui dans un état de santé très grave. Il ne voulait se faire soigner que par les guérisseurs. J'ai réussi malgré tout à l'emmener à l'hôpital de Bamako. Un ami médecin, m'a dit qu'il n'y avait qu'une solution: le soigner en France, que c'était une question de vie ou de mort.»

Nathalie: «La maladie de Claude: un cancer généralisé. Je passais de temps en temps chez Nassira. Elle éventait son mari qui devenait de jour en jour plus squelettique. Il faisait très chaud. Elle passait sa journée à faire cela, pour que les mouches ne se posent pas sur lui.»

Philippe: «Claude refusait de partir. “Qui va s'occuper de mes enfants?” Je lui ai promis que je prendrais soin d'eux jusqu'à son retour. Il a accepté de partir. Quelques semaines plus tard, Alpha vint m'annoncer que Claude était mort. J'ai dû aller le dire à sa compagne Nassira qui m'a demandé par tradition d'en parler d'abord à sa mère. Voilà. Après ce terrible décès, j'ai voulu tenir ma promesse, et m'occuper des enfants de Nassira et Claude. Je me suis donc retrouvé avec six enfants du jour au lendemain: trois plus trois.»

Sophie et Isabelle étaient en France, elles commençaient des études. Après des périodes difficiles, Sophie devint infirmière, pour les personnes en fin de vie. L'humanitaire, le cœur sur la main. Elle écrivit un mémoire sur les SDF. Isabelle partit au

BAMAKO

Québec, avant de devenir professeur d'anglais. Nathalie restait avec Philippe. Elle avait sa moto pour aller à l'école. Chaque matin, Philippe s'organisait pour conduire Aminata à la sienne, Joël et Sylvie dans la leur. Il filait ensuite à l'Institut.

Jusqu'à aujourd'hui, Philippe a toujours accompagné ses six enfants sans jamais renoncer. Et puis un jour, Philippe et Nassira sont tombés dans les bras l'un de l'autre. À force de vivre seul, et de s'occuper des enfants ! « Je ne sais pas vivre seul. » Est-ce l'envoûtement du wusulan, un parfum traditionnel et artisanal du Mali, qui a fait l'objet d'un charmant livre écrit par Ba Konaré Adame, femme d'Alpha, amie ? Les femmes maliennes savent doser les mélanges de cette fragrance sahélienne.

À la ferme sous les cocotiers, après le repas. Les tourterelles sont énervantes ; elles disent toujours la même chose. Et les moutons alors. La citronnelle pousse derrière la maison. « Tu peux en emporter à Paris, ça embaume. »

Je songe que Philippe et Nassira font vivre plusieurs dizaines de personnes : les fonds privés pour le théâtre utile, la retraite de Philippe, la ferme et son fermier, qui lui-même héberge... le terrain au bord du fleuve et son gardien, l'artisanat...

Une dispute d'une violence impressionnante éclate sous nos yeux à la ferme. Une petite fille de huit ans transporte de l'eau, le gardien veut la conserver comme esclave. Nassira intervient, comme un chef de village. Elle veut obtenir le retour de l'enfant chez ses parents. Elle en impose vraiment. La discussion dure. Colère de Philippe sur les tendances esclavagistes domestiques. Bien plus tard, Nassira rira de cette attitude de chef qu'elle a prise. Philippe n'aurait jamais vécu aussi longtemps en Afrique sans Nassira. Elle lui explique les mille sens de certains mots bambaras. « Elle me protège », dira-t-il même.

Après le retour de Kalaban, avant que la nuit n'arrive, Philippe aide Nassira à l'apprentissage de l'écriture et de la lecture. Livre et cahier sont de classe élémentaire, un peu anciens, des grosses et des petites lettres, des dessins. Ouvert à la page du

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

futur simple. La lecture est lente, comme aux soirées d'hiver. Ils se sont installés sur la table du perron. Contre le mur du fond est posé un tableau noir, qui a servi au professeur africain de Nassira, avant que Philippe ne prenne le relais. Au début, Nassira ne voulait pas avoir Philippe comme témoin. Dans un coin de la table trône la machine à coudre électrique, outil permanent de l'assistant de Nassira pour faire les ourlets des nappes avant le passage au tampon pressé sur la cire chaude. La cour du fond, son grand arbre et son papayer, son chaudron, sont dans le noir.

Un autre jour, alors que je lisais installé sur le perron, Nassira s'est assise de l'autre côté de la porte, avec un livre. Un moment elle m'a dit: « Tu vois, maintenant, je lis, je vois que ça sert. J'apprends mieux. »

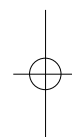
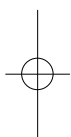
Le jour du retour

Je ne sais qui a décidé, de Nassira ou de Philippe, de faire laver la voiture. La poussière s'était incrustée partout. Au moment de partir pour l'aéroport, j'ai découvert que la 504 était « débarbouillée ». Les laveurs font à grande eau des shampoings profonds sur les tissus des sièges qui demeurent longtemps mouillés comme des éponges. Philippe et Nassira m'ont tous deux accompagné. Lorsque je suis sorti de la voiture, j'étais passablement trempé. J'ai gardé l'humidité pendant le voyage.

À l'embarquement, c'est un peu la pagaille. Après un séjour aussi riche, même pas le temps d'une intimité. Philippe et Nassira me saluent derrière la vitre. Le cadre est impersonnel, un peu sinistre. Comme si j'étais déjà parti. Dans la voiture, Nassira a parlé d'un enfant qu'elle est allée voir à l'hôpital. Mal soigné, il est mort. Elle a expliqué le malheur de sa famille, la révolte rentrée face au système et à la pauvreté. Quel théâtre faire dans ce désarroi ? Pour Philippe, l'humanitaire a-t-il supplanté le théâtre ? Il faut avoir du courage pour tenir les deux bouts dans

BAMAKO

une réalité sociale aussi dure. Le pays est l'un des plus pauvres. Kotéba et théâtre utile continuent pourtant. L'avion décolle. Il fait nuit.



Postface

Isabelle et l'auteur imaginent un retour sur scène

Il y a quelques années, Isabelle Dauchez a eu envie d'écrire pour son père, sa mère et sa sœur. La force de la famille, des caractères, avec ses bonheurs et ses malheurs, ses conflits et fascinations. Elle n'a jamais abouti le projet, le songe est trop parfait pour se concrétiser, mais le signe est présent. Toute sa vie, Philippe s'est mis en scène dans des réunions amicales ou de famille. Il s'agissait à chaque fois de raconter un peu de ses aventures et de son travail au Mali. Seulement, sans texte écrit, fixé, la tradition orale exclusivement éphémère ne suffit pas à donner corps et qualité aux récits improvisés. Cela ressemble fort aux débats de vingt ans de théâtre d'intervention en Afrique.

Le retour sur scène de Philippe Dauchez est-il seulement un rêve issu de l'imagination de sa deuxième fille Isabelle et de l'auteur lorsqu'ils partagèrent un après-midi ensoleillé dans Paris en 2004 ? Y aura-t-il un jour un auteur et un metteur en scène qui s'associeront au comédien pour que les contes qui ont traversé sa vie prennent corps sur scène. La sincérité de l'acteur

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

comme avant, dans une maturité ? On dit que le baobab donne tout, de la feuille à l'écorce. Dans la science nommée dendrochronologie, on date les arbres par les cercles sur la tranche de leur tronc. Au musée de Bamako, où il y a évidemment à chaque carrefour des amis de Philippe Dauchez, ceux-ci ont écrit sur une notice que le baobab ne se laisse pas faire. Impossible de dater cet arbre mythique par la dendrochronologie. Pour nous, impossible de savoir la suite de l'itinéraire.

Les suppositions sont des rêves. La vie poursuit son cours.

Bibliographie

1. Ouvrages de référence

Sous la direction de Robert Abirached : *la Décentralisation théâtrale*, Tome II, *les Années Malraux (1959-1968)*; Tome III : *le Temps des incertitudes (1969-1981)*.

Albert Camus, *le Premier Homme*, Gallimard, 1994.

Le Corbusier, *la Charte d'Athènes, Congrès international d'architecture moderne, 1933-1942*, Le Seuil, Paris, 1971.

Jean Dasté, *Jean Dasté qui êtes-vous ?*, La manufacture, Lyon, 1987.

Mohamed Dib, *Feu, beau feu*, La différence, 2001.

Amadou Hampâté-Bâ, *Vie et enseignement de Tierno Bokar*, Seuil, Points sagesse, 1980.

Lieve Joris, *Mali blues*, Actes Sud, 1999.

Ba Konaré Adame, *les Parfums du Mali dans le sillage du wusulan*, Éditions Cauris, 2003.

Franck Lepage, *les Stages de réalisation (1945-1995)*, INJEP, Institut national d'éducation populaire, n° 25, 1996.

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Éric de Rosny, *les Yeux de ma chèvre, sur les pas des maîtres de la nuit en pays Douala*, « Terre humaine », Plon, 1981.

Olivier Todd, *Albert Camus, une vie*, Gallimard, 1996.

la Charte du Mandé, traduit par Youssouf Tata Cissé et Jean-Louis Sagot-Duvaurox, Les cahiers du Calligraphe.

2. Pièces de théâtre citées dans le livre

Jean Anouilh, *Léocadia*, Table ronde, 1996.

Aristophane, *les Oiseaux**, traduction V.H. Debidour, Gallimard Poche, 1967.

Bertold Brecht, *le Cercle de craie caucasien*, Arche, 1989.

Bertold Brecht, *Maître Puntila et son valet Matti*, Arche, 1993.

Dostoïevski – Camus, *les Possédés, le Manteau d'Arlequin*, Gallimard.

Albert Camus, *Caligula*, Folio n° 64.

Aimé Césaire, *Une tempête**, collection « Points », Seuil, 1969.

Paul Claudel, *le Partage de midi**, Gallimard, 2000.

Gabriel Cousin, *le Drame du Fukuryu Maru*, Gallimard, 1996.

Thomas Dekker, *Fête chez le cordonnier*, Belles Lettres, 1955.

Margareta Garpe et Suzanne Osten, *Parlons-nous d'amour** (adaptation Philippe Dauchez).

Armand Gatti, *l'Homme seul*, Le Seuil, 1969.

Gérard Gélas, *Opéra-Tion*, Éditions Stock, collection « Théâtre Ouvert », 1970.

Eugène Ionesco, *Le roi se meurt**.

* Spectacles mis en scène par Dauchez.

BIBLIOGRAPHIE

Molière, *Œuvres, l'intégrale*, Seuil, 1962 ; en particulier : *Amphitryon*, *le Médecin volant*, *l'Avare**, *Monsieur de Pourceaugnac**, *les Fourberies de Scapin**.

Slawomir Mrozek, *En pleine mer**, Noir sur Blanc, 1992.

Roger Nimier, *D'Artagnan amoureux ou cinq ans avant**, Gallimard, 1989.

René de Obaldia, *Poivre de Cayenne**, Grasset, 2001.

Plaute, *le Charançon* (traduction de Jean-Pierre Ronfard).

Jacques Prévert, *Cortège*, Gallimard, 1998.

William Shakespeare, *la Tempête*, Gallimard, 1997.

René Soulat, *le Zouave d'Eupatoria**.

Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, L'Arche, Théâtre populaire n° 10, 1956.

Lope de Vega, *le Chevalier d'Olmedo*, Flammarion 2003.

Kateb Yacine, *Mohamed prends ta valise*, 1971.

Zola, *Germinal**, La pléiade, 1961.

Anonymes :

la Farce du pâté et de la tarte.

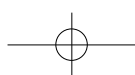
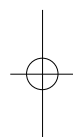
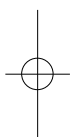
le Pauvre Caragole, farce espagnole.

le Pauvre Jean, Farce du XV^e siècle.

*El Ibn el Madjoul** (Fils de personne).

Les créations de Yaoundé et Bamako (environ 15).

Bonjour tonton, pièce radiophonique*.



Remerciements

Ceux qui ont aidé

Zoé Dembélé, centre culturel français, Bamako

Nicole Seurat, directrice du centre culturel français de Bamako

Lydie, bibliothécaire du CCF

Laurence Padrazzi, transcription des entretiens

Ceux qui ont été interviewés

Adama Bagayoko, directeur de troupe et comédien, troupe Psy

Yvonne Beaud, metteur en scène

Georges Buisson, directeur du Palais Jacques Cœur à Bourges

Yvette et Henri Cordreaux, comédienne et metteur en scène

Janine et Jacques Debary, comédiens

Dogolou Dolo, comédien, troupe Sô

Malik Dramé, comédien, troupe des Niogolons

Georges Garby, directeur d'établissement culturel

Françoise Ligier, journaliste

Boukary Nantoumé, comédien, troupe Sô

DAUCHEZ L'AFRICAIN, MAÎTRE ET COMÉDIEN

Edwige N'Tongon, comédienne, Yaoundé

Jean-Pierre Ronfard, directeur du Théâtre expérimental de Montréal

Bakary Sangaré, comédien

Teneman Sanogo, comédien, troupe des Niogolons

Salim Sylla, comédien, troupe des Niogolons

Adama Traoré, chef de troupe et directeur du Festival des réalités de Bamako

Pierre Vial, comédien

La famille et l'intimité

Marcelle Barreau (Myrtille)

Isabelle Dauchez

Nathalie Dauchez

Sophie Dauchez

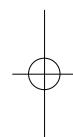
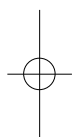
Maman

Nassira Magassouba

Des remerciements tout particuliers à Nicole Bodin pour les nombreuses soirées qu'elle a consacrées à la relecture et au débat sur cet ouvrage.

Table des matières

En guise de préface, <i>Philippe Dauchez</i>	9
Préambule	11
1. Le bateau pour Alger	13
2. Alger Tlemcen	27
3. Monsieur Camus	65
4. Lascaux	95
5. Au service de la décentralisation théâtrale	105
6. <i>Les Oiseaux</i> , théâtre, architecture et utopie	119
7. Décentralisation théâtrale et désillusions	149
8. Théâtre et rituel au Cameroun	173
9. Bamako	201
Postface	249
Bibliographie	251
Remerciements	255



ÉDITIONS **Charles Léopold Mayer**

La collection des « Dossiers pour un débat »

déjà parus :

DD 3. **Inventions, innovations, transferts** : des chercheurs mènent l'enquête, coordonné par Monique Peyrière, 1989.

DD 5. **Coopérants, volontaires et avatars du modèle missionnaire**, coordonné par François Greslou, 1991.

DD 6. **Les chemins de la paix** : dix défis pour passer de la guerre à la paix et à la démocratie en Éthiopie. L'apport de l'expérience d'autres pays, 1991.

DD 12. **Le paysan, l'expert et la nature**, Pierre de Zutter, 1992.

DD 15. **La réhabilitation des quartiers dégradés** : leçons de l'expérience internationale, 1992.

DD 17. **Le capital au risque de la solidarité** : une épargne collective pour la création d'entreprises employant des jeunes et des chômeurs de longue durée, coordonné par Michel Borel, Pascal Percq, Bertrand Verfaillie et Régis Verley, 1993.

DD 20. **Stratégies énergétiques pour un développement durable**, Benjamin Dessus, 1993.

DD 21. **La conversion des industries d'armement**, ou comment réaliser la prophétie de l'épée et de la charrue, Richard Pétris, 1993.

DD 22. **L'argent, la puissance et l'amour** : réflexions sur quelques valeurs occidentales, François Fourquet, 1993.

DD 25. **Des paysans qui ont osé** : histoire des mutations de l'agriculture dans une France en modernisation – la révolution silencieuse des années 1950, 1993.

DD 28. **L'agriculture paysanne** : des pratiques aux enjeux de société, 1994.

DD 30. **Biodiversité, le fruit convoité** ; l'accès aux ressources génétiques végétales : un enjeu de développement, 1994.

DD 31. **La chance des quartiers**, récits et témoignages d'acteurs du changement social en milieu urbain, présentés par Yves Pedrazzini, Pierre Rossel et Michel Bassand, 1994.

DD 34. **Cultures entre elles : dynamique ou dynamite ?** Vivre en paix dans un monde de diversité, sous la direction de Édith Sizoo et Thierry Verhelst, 1994 (2^e édition 2002).

DD 35. **Des histoires, des savoirs, des hommes : l'expérience est un capital** ; réflexion sur la capitalisation d'expérience, Pierre de Zutter, 1994.

DD 38. **Citadelles de sucre** ; l'utilisation industrielle de la canne à sucre au Brésil et en Inde ; réflexion sur les difficultés des politiques publiques de valorisation de la biomasse, Pierre Audinet, 1994.

DD 42. **L'État inachevé** ; les racines de la violence : le cas de la Colombie, Fernán Gonzalez et Fabio Zambrano, traduit et adapté par Pierre-Yves Guihéneuf, 1995.

DD 43. **Savoirs populaires et développement rural** ; quand des communautés d'agriculteurs et des monastères bouddhistes proposent une alternative aux modèles productivistes : l'expérience de Third en Thaïlande, sous la direction de Seri Phongphit, 1995.

DD 44. **La conquête de l'eau**; du recueil à l'usage: comment les sociétés s'approprient l'eau et la partagent, synthèse réalisée par Jean-Paul Gandin, 1995.

DD 45. **Démocratie, passions et frontières**: réinventer l'échelle du politique, Patrick Viveret, 1995

DD 46. **Regarde comment tu me regardes** (techniques d'animation sociale en vidéo), Yves Langlois, 1995.

DD 48. **Cigales**: des clubs locaux d'épargnants solidaires pour investir autrement, Pascale Dominique Russo et Régis Verley, 1995.

DD 49. **Former pour transformer** (méthodologie d'une démarche de développement multidisciplinaire en Équateur), Anne-Marie Masse-Raimbault et Pierre-Yves Guihéneuf, 1996.

DD 51. **De la santé animale au développement de l'homme**: leçons de l'expérience de Vétérinaires sans frontières, Jo Dasnière et Michel Bouy, 1996.

DD 52. **Cultiver l'Europe**: éléments de réflexion sur l'avenir de la politique agricole en Europe, Groupe de Bruges, coordonné par Pierre-Yves Guihéneuf, 1996.

DD 53. **Entre le marché et les besoins des hommes**; agriculture et sécurité alimentaire mondiale: quelques éléments sur les débats actuels, Pierre-Yves Guihéneuf et Edgard Pisani, 1996.

DD 54. **Quand l'argent relie les hommes**: l'expérience de la NEF (Nouvelle économie fraternelle) Sophie Pillods, 1996.

DD 56. **Multimédia et communication à usage humain**; vers une maîtrise sociale des autoroutes de l'information (matériaux pour un débat), coordonné par Alain Ihis, 1996.

DD 57. **Des machines pour les autres**; entre le Nord et le Sud: le mouvement des technologies appropriées, Michèle Odey-Finzi, Thierry Bérot-Inard, 1996.

DD 59. **Non-violence: éthique et politique** (MAN, Mouvement pour une alternative non violente), 1996.

DD 62. **Habitat créatif: éloge des faiseurs de ville**; habitants et architectes d'Amérique latine et d'Europe, textes présentés par Y. Pedrazzini, J.-C. Bolay et M. Bassand, 1996.

DD 63. **Algérie: tisser la paix**: huit défis pour demain; Mémoire de la rencontre « Algérie demain » à Montpellier, 1996.

DD 67. **Quand l'Afrique posera ses conditions**; négocier la coopération internationale: le cas de la Vallée du fleuve Sénégal, mémoires des journées d'étude de mars 1994 organisées par la Cimade, 1996.

DD 68. **À la recherche du citoyen perdu**: un combat politique contre la pauvreté et pour la dignité des relations Nord-Sud, Dix ans de campagne de l'association Survie, 1997.

DD 69. **Le bonheur est dans le pré...**: plaidoyer pour une agriculture solidaire, économe et productive, Jean-Alain Rhessy, 1996.

DD 70. **Une pédagogie de l'eau**: quand des jeunes des deux rives de la Méditerranée se rencontrent pour apprendre autrement, Marie-Joséphine Grojean, 1997.

DD 72. **Le défi alimentaire mondial**: des enjeux marchands à la gestion du bien public, Jean-Marie Brun, 1996.

DD 73. **L'usufruit de la terre**: courants spirituels et culturels face aux défis de la sauvegarde de la planète, coordonné par Jean-Pierre Ribaut et Marie-José Del Rey, 1997.

DD 74. **Organisations paysannes et indigènes en Amérique latine**: mutations et recompositions vers le troisième millénaire, Ethel del Pozo, 1997.

DD 76. **Les médias face à la drogue**: un débat organisé par l'Observatoire géopolitique des drogues, 1997.

DD 77. **L'honneur des pauvres**: valeurs et stratégies des populations dominées à l'heure de la mondialisation, Noël Cannat, 1997.

DD 79. **Paroles d'urgence**; de l'intervention-catastrophe à la prévention et au développement: l'expérience d'Action d'urgence internationale, Tom Roberts, 1997.

DD 80. **Le temps choisi**: un nouvel art de vivre pour partager le travail autrement, François Plassard, 1997.

DD 81. **La faim cachée**: une réflexion critique sur l'aide alimentaire en France, Christophe Rymarsky, Marie-Cécile Thirion, 1997.

DD 82. **Quand les habitants gèrent vraiment leur ville**; le budget participatif: l'expérience de Porto Alegre au Brésil, Tarso Genro, Ubiratan de Souza, 1998.

DD 84. **Vers une écologie industrielle**: comment mettre en pratique le développement durable dans une société hyperindustrielle, Suren Erkman, 1998.

DD 85. **La plume partagée**; des ateliers d'écriture pour adultes: expériences vécues, François Fairon, 1998.

DD 86. **Désenclaver l'école**; initiatives éducatives pour un monde responsable et solidaire, sous la direction de Christophe Derenne, Anne-Françoise Gailly, Jacques Liesenborghs, 1998.

DD 88. **Campagnes en mouvement: un siècle d'organisations paysannes en France**, coordonné par Médard Lebot et Denis Pesche, 1998.

DD 89. **Préserver les sols, source de vie**; proposition d'une «Convention sur l'utilisation durable des sols», projet Tutzing «Écologie du temps», 1998.

DD 90. **Après les feux de paille**; politiques de sécurité alimentaire dans les pays du Sud et mondialisation, Joseph Rocher, 1998.

DD 91. **Le piège transgénique**; les mécanismes de décision concernant les organismes génétiquement modifiés sont-ils adaptés et démocratiques?, Arnaud Trollé, 1998.

DD 92. **Des sols et des hommes**; récits authentiques de gestion de la ressource sol, Rabah Lahmar, 1998.

DD 93. **Des goûts et des valeurs**; ce qui préoccupe les habitants de la planète, enquête sur l'unité et la diversité culturelle, Georges Levesque, 1999.

DD 94. **Les défis de la petite entreprise en Afrique**; pour une politique globale d'appui à l'initiative économique: des professionnels africains proposent, Catherine Chaze et Félicité Traoré, 2000.

DD 95. **Pratiques de médiation**; écoles, quartiers, familles, justice: une voie pour gérer les conflits, Non-Violence Actualité, 2000.

DD 96. **Pour un commerce équitable**; expériences et propositions pour un renouvellement des pratiques commerciales entre les pays du Nord et ceux du Sud, Ritimo, Solagral, 1998.

DD 97. **L'eau et la vie**; enjeux, perspectives et visions interculturelles, Marie-France Caïs, Marie-José Del Rey et Jean-Pierre Ribaut, 1999.

DD 98. **Banquiers du futur**; les nouveaux instruments financiers de l'économie sociale en Europe, Benoît Granger/Inaise, 1998.

DD 99. **Insertion et droit à l'identité**; l'expérience d'accompagnement des chômeurs par l'association ALICE, Pascale Dominique Russo, 2000.

DD 100. **Une ville par tous**; nouveaux savoirs et nouveaux métiers urbains; l'expérience de Fortaleza au Brésil, Robert Cabanes, 2000.

DD 101. **Chine et Occident: une relation à réinventer**; parcours historique et leçons de quelques rencontres récentes dans le cadre de l'Alliance pour un monde responsable et solidaire, Yu Shuo, avec la collaboration de Sabine Jourdain, Christoph Eberhard et Sylvie Gracia (photographies de Alain Kernévez), 2000.

DD 102. **Solidarités nouvelles face au chômage**; tisser des liens pour trouver un emploi: récit d'une expérience citoyenne, Sophie Pillods, 1999.

DD 104. **Ce que les mots ne disent pas**; quelques pistes pour réduire les malentendus interculturels: la singulière expérience des traductions de la Plate-forme de l'Alliance pour un monde responsable et solidaire, Édith Sizoo, 2000.

DD 105. **Savoirs du Sud: connaissances scientifiques et pratiques sociales: ce que nous devons aux pays du Sud**, coordonné par le Réseau Réciprocité des Relations Nord-Sud, 1999.

DD 106. **Oser créer: créer des entreprises pour créer des emplois**, Benoît Granger/Synergies, 2000.

DD 107. **Se former à l'interculturel**; expériences et propositions, Odile Albert/CDTM, 2000.

DD 108. **Sciences et démocratie: le couple impossible?**; le rôle de la recherche dans les sociétés capitalistes depuis la Seconde Guerre mondiale: réflexion sur la maîtrise des savoirs, Jacques Mirenowicz, 2000.

DD 109. **Conquérir le travail, libérer le temps**; dépasser les frontières pour réussir les 35 heures, Bernard Husson/CIEDEL, 2000.

DD 110. **Banques et cohésion sociale**; pour un financement de l'économie à l'échelle humaine: la faillite des banques, les réponses des citoyens, Inaise, 2000.

DD 111. **L'arbre et la forêt: du symbolisme culturel... à l'agonie programmée?**, Élisabeth Bourguinat et Jean-Pierre Ribaut, 2000.

DD 112. **Le dialogue des savoirs**; les réseaux associatifs, outils de croisements entre la science et la vie, Georges Thill, avec la collaboration de Alfred Brochard, 2001.

DD 113. **Financer l'agriculture**; quels systèmes bancaires pour quelles agricultures?, André Neveu, 2001.

DD 114. **Agricultures d'Europe: la voie suisse**, REDD avec la collaboration de Bertrand Verfaillie, 2001.

DD 115. **Le droit autrement**; nouvelles pratiques juridiques et pistes pour adapter le droit aux réalités locales contemporaines, Pascale Vincent, Olivier Longin/Ciedel, 2001.

DD 116. **Sols et sociétés**; regards pluriculturels, Rabah Lahmar et Jean-Pierre Ribaut, 2001

DD 117. **Réseaux humains, réseaux électroniques**; de nouveaux espaces pour l'action collective, dossier coordonné par Valérie Peugeot, Vecam, 2001.

DD 118. **Gouverner les villes avec leurs habitants**; de Caracas à Dakar: dix ans d'expériences pour favoriser le dialogue démocratique dans la cité, Catherine Foret, 2001.

DD 119. **Quelle paix pour le nouveau siècle ?**, Maison des citoyens du monde/Bernard Vrignon et Agnès Chek, 2001

DD 120. **De la galère à l'entreprise**; pour de nouvelles formes de financement solidaire: l'expérience de France Active, Claude Alphandéry, 2002.

DD 121. **Finances solidaires**; guide à l'usage des collectivités territoriales, Finansol/Éficea, dossier coordonné par E. Antonioli, P. Grosso, J. Fournial et C. Rollinde, 2002.

DD 122. **Quand l'entreprise apprend à vivre**; une expérience inspirée du compagnonnage dans un réseau d'entreprises alternatives et solidaires, Béatrice Barras, Marc Bourgeois, Élisabeth Bourguinat et Michel Lulek, avec la collaboration de Christophe Beau et Étienne Frommelt, 2002.

DD 123. **Commerce international et développement durable**; voix africaines et plurielles, CITSD, dossier coordonné par Ricardo Meléndez et Christophe Bellmann, 2002.

DD 124. **Les citoyens peuvent-ils changer l'économie?**, collectif « Engagements citoyens dans l'économie »; actes du colloque tenu à Paris le 24 mars 2002, 2003.

DD 125. **Voyager autrement**; vers un tourisme responsable et solidaire, coordonné par Boris Martin, 2003.

DD essai 126. **Mission possible**; penser l'avenir de la planète, Pierre Calame, réédition 2003.

DD 127. **Apprivoiser le temps**; approche plurielle sur le temps et le développement durable, Fondation pour les générations futures, Joël Van Cauter et Nicolas de Rauglaudre, 2003.

DD essai 128. **La Licorne et le Dragon**; les malentendus dans la recherche de l'universel, sous la direction de Yue Daiyun et Alain Le Pichon, avec les contributions d'Umberto Eco, Tang Yijie, Alain Rey, Jacques Le Goff, Wang Meng..., 2003.

DD 129. **Lettre ouverte à ceux qui veulent rendre leur argent intelligent et solidaire**, Jean-Paul Vigier, 2003.

DD 130 essai. **Par-delà le féminisme**, Édith Sizoo, 2003.

DD 131 essai. **Dans les courées de Calcutta; un développement à l'indienne**, Gaston Dayanand, préface de Noël Cannat, 2003.

DD 132. **Des animaux pour quoi faire?** Approches interculturelles, interreligieuses, interdisciplinaires, Élisabeth Bourguinat et Jean-Pierre Ribaut, 2003.

DD 133 essai. **Politiques de santé et attentes des patients**; vers un dialogue constructif, Bruno Dujardin, 2003.

DD 134. **Approches spirituelles de l'écologie**, coordonné par Frédéric Pigué, 2004.

DD 135 essai. **L'aide publique au développement, un outil à réinventer**, Guillaume Olivier, avec la contribution de Saïdou Sidibé, 2004.

DD 136. **Itinéraires vers le 21^e siècle**; récits de témoins engagés lors de l'Assemblée mondiale de citoyens, Lille 2001, textes de F. Fairon, photos de F. Noy, 2003.

DD 137 essai. **Vers une écologie industrielle**; comment mettre en pratique le développement durable dans une société hyper-industrialisée, Suren Erkman, 2004.

DD 138 essai. **La maison-monde : Libres leçons de Braudel**, François-Xavier Verschave, 2005.

DD 139 collectif. **Les ONG dans la tempête mondiale**; nouveaux débats, nouveaux chantiers pour un monde solidaire, sous la direction de Coordination SUD, 2004.

DD 140 collectif. **L'idiot du village mondial**; Les citoyens de la planète face à l'explosion des outils de communication: subir ou maîtriser, sous la direction de Michel Sauquet, coédition Luc Pire (Belgique), 2004.

DD 141. **Pratiques d'éducation non violente**; nouveaux apprentissages pour mettre la violence hors-jeu, sous la direction de Bernadette Bayada et Guy Boubault, 2004.

DD 142 collectif. **La santé mondiale, entre racket et bien public**, Association Biens publics à l'échelle mondiale, coordonné par François-Xavier Verschave, 2004.

DD 143 collectif. **La consommation assassine**; comment le mode de vie des uns ruine celui des autres, pistes pour une consommation responsable, *State of the World 2004* du Worldwatch Institute, traduit de l'anglais (États-Unis) et adapté par Mohamed Larbi Bouguerra, 2005.

DD 144 essai. **Le tiers-monde n'est pas dans l'impasse**, Pierre Judet, 2005.

DD 145. **Le capital mémoire**; identifier, analyser et valoriser un capital d'expériences, Sylvie Robert, 2005.

DD 146. **Volontaires en ONG: l'aventure ambiguë**, Amina Yala, 2005.

DD 147 essai. **Transport maritime: danger public et bien mondial**, François Lille, Raphaël Baumler, 2005.

DD 148 collectif. **Les télécommunications, entre bien public et marchandise**, BPEM et CSDPTT, 2005.

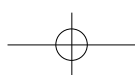
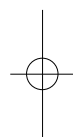
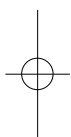
DD 149 essai. **L'appétit du futur**, Jacques de Courson, 2005.

DD 150 essai. **Après l'Amérique, un monde nouveau**; les défis et les institutions de la Communauté mondiale, Olivier Giscard d'Estaing, 2005.

DD 151 collectif. **100 propositions du Forum social mondial**, 2006.

La Fondation Charles Léopold Mayer pour le progrès de l'Homme (www.fph.ch) est une fondation indépendante de droit suisse créée en 1982. Les revenus annuels du patrimoine légué par son fondateur Charles Léopold Mayer sont mobilisés pour contribuer à l'émergence d'une communauté mondiale et au développement de nouvelles pratiques citoyennes susceptibles de répondre aux grands défis de ce début de siècle. Trois de ces défis sont plus particulièrement au cœur des actions qu'elle mène et soutient avec des partenaires du monde entier : celui de *systèmes de gouvernance* à repenser et à réformer, du niveau local au niveau mondial ; celui d'une *éthique* toujours à construire, qui concerne non seulement les droits mais aussi les responsabilités des êtres humains et s'applique à tous les milieux (scientifiques, économiques, académiques, médiatiques...) ; enfin celui d'une *nouvelle vision de l'économie*, visant au renouvellement des modes de production, de consommation et d'échange. Les modes d'action de la Fondation sont diversifiés : *promouvoir des idées et des propositions* (par l'édition, la mise en débat d'une charte des Responsabilités humaines, l'alimentation de sites ressources Internet, l'organisation de rencontres internationales, etc.) ; appuyer l'émergence d'*alliances citoyennes internationales* (alliances d'habitants, d'organisations rurales, d'ONG, de juristes, de chercheurs...) ; enfin promouvoir des *méthodes d'échange, de réflexion collective* et de structuration de l'information.

Les Éditions Charles Léopold Mayer (www.eclm.fr) sont constituées depuis 1995 sous la forme d'une association à but non lucratif (loi 1901). Elles éditent des livres de témoignages, d'analyse et de propositions sur les nouvelles démarches et les nouvelles actions citoyennes qui se développent aujourd'hui tant au niveau local qu'à celui d'une société mondialisée en quête d'alternatives et d'idées. Le soutien de la Fondation Charles Léopold Mayer leur permet de tenter de jouer un rôle pionnier dans des domaines encore peu connus mais susceptibles de le devenir, comme ce fut le cas, il y a une dizaine d'années, lorsque les Éditions ont entrepris de publier sur le commerce équitable, la gestion municipale participative, l'économie solidaire, les réseaux paysans au Sud, etc. Environ 500 ouvrages ont été publiés depuis la création des éditions, essais, « dossiers pour un débat », « cahiers de propositions », etc., dont la moitié sont encore au catalogue aujourd'hui. Ils sont distribués en librairie, en vente par correspondance ou sur place rue Saint-Sabin. En outre, ils ont pour vocation d'être téléchargeables. Certains livres, enfin, sont coédités avec des éditeurs francophones des pays du Sud, dans le cadre de *l'Alliance des éditeurs indépendants pour une autre mondialisation* (www.alliance-editeurs.fr) dont les Éditions Charles Léopold Mayer sont membre.



Vous pouvez vous procurer les ouvrages des Éditions Charles Léopold Mayer,
ainsi que les autres publications ou copublications de la
Fondation Charles Léopold Mayer pour le progrès de l'Homme (FPH)
en librairie ou à défaut aux :

Éditions-Diffusion Charles Léopold Mayer

38 rue Saint-Sabin

75011 PARIS (France)

Tél./Fax : 01 48 06 48 86

Mél : diffusion@fph.fr

Site Internet : www.eclm.fr

Accueil : du mardi au vendredi : 9h30-12h30 – 14h30-17h30

Le catalogue propose environ 300 titres sur les thèmes suivants :

Économie, Solidarité, Emploi

Gouvernance

Relations sciences et société

Agricultures et organisations paysannes

Dialogue interculturel

Communication citoyenne

Construction de la paix

Écologie, environnement

Prospective, valeurs, mondialisation

Histoires de vie

Méthodologies pour l'action

Pour obtenir le catalogue des éditions et coproductions Charles Léopold Mayer,
envoyez vos coordonnées à :

Éditions-Diffusion Charles Léopold Mayer

38 rue Saint-Sabin

75011 PARIS (France)



Veillez me faire parvenir le catalogue des éditions et coproductions
Charles Léopold Mayer.

Nom Prénom.....

Société

Adresse

.....

Code postal Ville

Pays

