

# l'accoucheur accouché

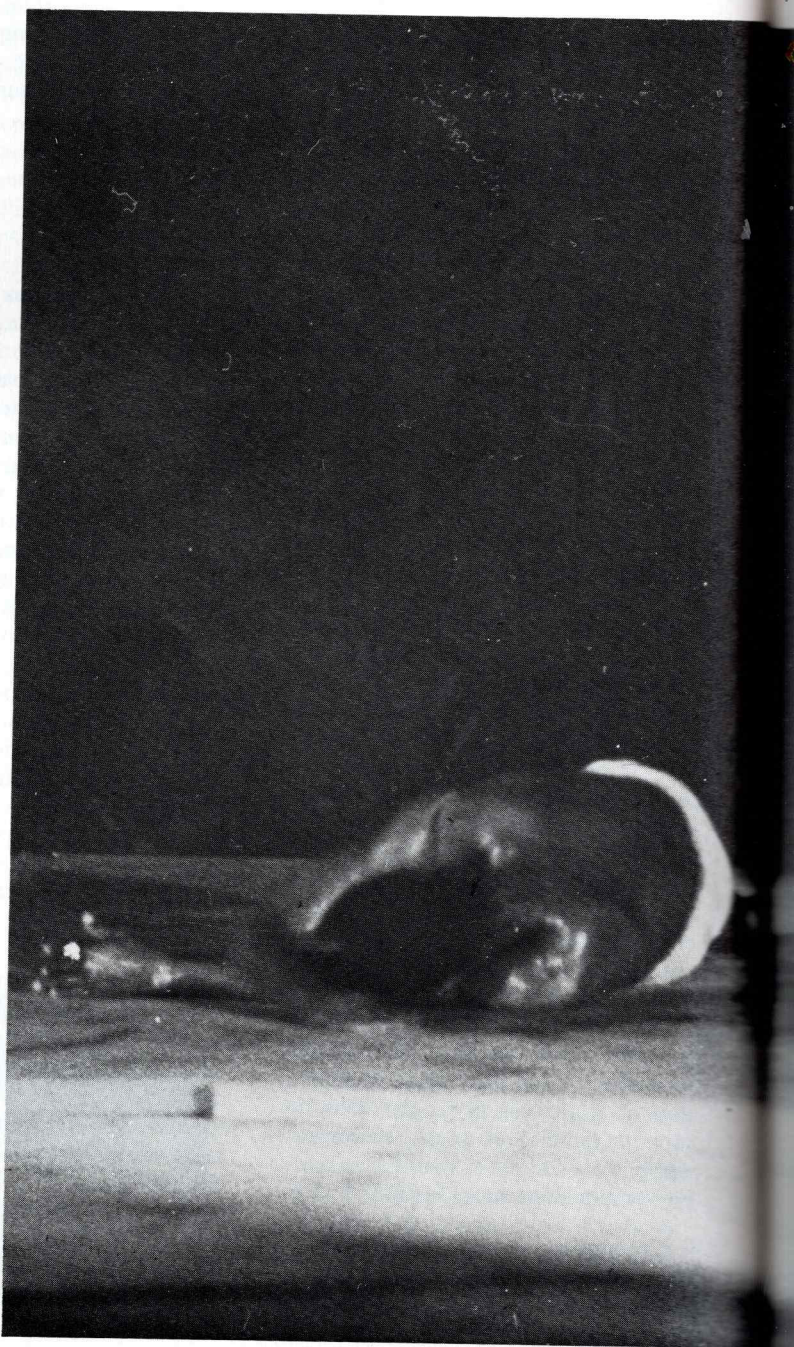
*entretien avec Pierre Orma*

L'expérience de six ans d'enseignement du théâtre en Afrique noire faite par un comédien et metteur en scène français nous a semblé avoir sa place dans une réflexion sur la rencontre entre cultures. Rencontre, en l'occurrence, non plus entre une production achevée et de simples « consommateurs » étrangers, mais entre des attitudes créatrices différentes. Pierre Orma, durant tout son professorat à l'Institut national des arts de Dakar, n'a jamais voulu être autre chose, à cet égard, qu'un chercheur. Avec toutes les difficultés, toutes les ambiguïtés liées à une décolonisation encore inachevée des mentalités. Décolonisation sans laquelle aucun dialogue véritable ne lui paraissait cependant possible.

Pierre Orma, après la guerre d'Algérie, a suivi une formation classique d'acteur au cours Simon, à Paris, puis est entré, après différentes expériences théâtrales, comme comédien au Centre dramatique de l'Est dirigé par Hubert Gignoux. Il y restera six ans, avant de créer sa propre compagnie, le Théâtre populaire des Yvelines, à Mantes puis à Versailles. Il s'y efforcera, dans des conditions souvent difficiles, d'amener de nouveaux publics au théâtre : ouvriers, villageois, jeunes de tous bords.

En 1973, il est parti comme coopérant à l'Institut national des arts de Dakar, où il sera chef du Département théâtre et animation culturelle, et professeur. Au Sénégal, il conduira également de nombreuses expériences théâtrales en brousse, en liaison avec le Centre d'étude des civilisations de Dakar. Il sera le premier à travailler à l'introduction des langues africaines au Conservatoire et montera avec ses élèves comédiens des spectacles en wolof et en français. Il joue dans « Ceddo », le film de Sembene Ousmane.

En 1980, il rentre dans son sud-ouest natal, y fonde la Compagnie de la Vache cruelle et s'engage complètement dans l'animation théâtrale du Périgord. Après « Holocustum » d'Ed. Manet, il prépare actuellement un spectacle destiné au monde rural périgourdin : « La Damnation de saint Guynafort », d'après Eugène Le Roy.



*« ... Il faut donner son cœur, sa chair, son sang, à cette foule impersonnelle et rageuse qui résiste toujours de prime abord et s'abandonne ensuite avec une grâce et une indulgence sans bornes. Ah, tous ces gens assis, attentifs, sont à eux tous celui qui vient voir enfin manger le dompteur... »*

Sarah Bernhardt

*Comment avez-vous été amené à diriger une troupe et à faire de la formation en matière de théâtre ?*

Il est important de savoir que je suis originaire du Sud-Ouest de la France, et que j'ai dû quitter ma région pour pouvoir faire du théâtre. Je me suis trouvé seul à Paris, et quelque peu désarmé, à 23 ans, et, avant de commencer à jouer, j'ai fait un peu tous les métiers, en particulier, j'ai travaillé en usine. Je suis resté plusieurs années à la Comédie de l'Est, que dirigeait à l'époque Hubert Gignoux, puis, j'ai monté le Théâtre populaire des Yvelines, à Mantes-la-Jolie. Le bilan de cette expérience est difficile à faire. Nous avons quelques maigres subventions qui nous permettaient tout juste de couvrir nos déficits, mais il nous était impossible d'améliorer nos spectacles, en achetant du matériel, ou en engageant de nouveaux comédiens. Nous avons cherché à toucher de nouveaux publics en travaillant sur la région, dans les cités-dortoirs de la Régie Renault, le Vexin, la Normandie, avec les foyers ruraux. A chaque fois que quelque chose démarrait et que nous posions le problème des subventions, on nous répondait que le travail était intéressant mais qu'il n'y avait pas d'argent. Lassés de cette marginalité de théâtre pauvre, et de servir d'alibi culturel à la municipalité de Mantes-la-Jolie, nous avons arrêté l'expérience en 1969, après avoir essayé de fonctionner en autogestion. Malgré tout, il faut signaler que quand nous sommes arrivés, le premier spectacle a réuni environ 20 personnes en cinq représentations, et que le dernier en a réuni 400 en une seule. Il s'était quand même passé quelque chose à Mantes-la-Jolie.

*Quel a été votre premier contact avec l'Afrique ?*

L'histoire d'un malentendu. Avant que la troupe ne se sépare, nous avions fait une tournée au Zaïre. Bien évidemment, c'était pour nous l'occasion de vivre ensemble quelque temps, et aussi de gagner un peu d'argent. Le plus intéressant est que nous avons donné treize représentations dans la cité de Kinshasa, contre l'avis de l'Ambassade de France, qui était persuadée qu'on allait nous ramener la gorge ouverte, alors que tout se passait très bien. Nous jouions *La Farce de maître Pathelin*, et, tout à fait par hasard, deux troupes africaines venaient de la monter, ce qui a permis des confrontations intéressantes entre les différentes versions. Nous jouions aussi *Gouri*, une création collective à partir d'un thème malgache, et c'est avec ce spectacle que s'est produit un malentendu très grave. Ce spectacle voulait démontrer que tous les moyens, même les pires étaient bons pour s'enrichir : le personnage principal, qui, quelques années auparavant avait été condamné à mort par les gens de son village, y revenait avec un masque d'or, signe et symbole de sa réussite. L'évidente richesse le faisait accueillir en héros par les gens, qui, auparavant, l'avaient chassé. Telle était la fable. Mais nos spectateurs zaïrois la comprenaient dans le sens inverse à notre projet. Le masque d'or devenait la morale positive de la fable. Pour nous, c'était la catastrophe. Après cela, il n'était pas possible de ne pas remettre en question l'expérience, et même si par bien des côtés, elle avait été passionnante, nous étions bien décidés à ne pas retourner en Afrique. En rentrant, j'avais écrit un rapport où je disais que pour arriver là-bas, à faire passer quelque chose, il fallait faire



peau noire. A présent, je ne suis plus du tout d'accord, au contraire, quand je suis allé à Dakar en 1973, mon problème a été de garder la peau blanche, de rester français, d'être bien moi-même.

*Qu'est-ce qui vous a poussé à repartir en Afrique, et à y rester cette fois six ans ?*

Après la mort du Théâtre populaire des Yvelines, le ministère de la Coopération m'a proposé un poste de professeur d'art dramatique au Conservatoire de Dakar. C'était une perspective nouvelle pour moi. Ce qui s'est passé là-bas

ments précédents faisaient que le style de jeu des comédiens n'était qu'une très mauvaise copie de ce qu'ils croyaient être celui de la Comédie française. Je ne porte pas un jugement de valeur sur eux, ils n'étaient pas responsables de cette situation, mais quand je suis arrivé on jouait à Dakar, Corneille, Racine, Molière, Courteline, un point c'est tout. Quand j'ai demandé pourquoi, les comédiens et les élèves m'ont dit eux-mêmes : « Il n'y a pas de bon théâtre africain. » J'ai donc commencé par les inonder de théâtre africain, bon ou mauvais. Il n'était pas question pour moi de bâtir un enseignement sur les auteurs classi-

La troisième année, la situation s'est stabilisée, et j'ai vraiment pu commencer à travailler. Il est bien évident que les deux premières années, étant à la recherche d'un mode d'enseignement, j'ai fait des erreurs ; je parlais, j'expliquais beaucoup trop, je voulais absolument que les gens sortent quelque chose d'eux-mêmes, et eux, bien souvent, ne comprenaient pas ce que je voulais.

*Pouvez-vous nous parler plus précisément de la pédagogie que vous aviez élaborée ?*

Sur le plan technique (vocal et corporel), je n'ai pas trop cherché à inventer par peur de déformer les élèves. Nous avons surtout fait un travail d'observation.

J'ai progressivement pris le parti de ne plus faire d'interventions critiques. Les élèves se critiquaient mutuellement, et je proposais des exercices à partir des problèmes qu'ils avaient soulevés. Ainsi, les questions techniques venaient en leur temps, quand les élèves étaient à même de les comprendre et de les résoudre. C'est après avoir fait tout ce travail préalable que venaient les problèmes d'interprétation. Je continue d'ailleurs à travailler ainsi. Je demandais également qu'ils définissent un thème de travail pour l'année.

Pendant les improvisations qui se faisaient en wolof, je restais hors du cercle, et, quand il y avait un problème, les élèves devaient faire la démarche de m'appeler, et de m'expliquer les choses en français. J'avais vraiment une position de technicien. Parallèlement à mon travail au Conservatoire, avec le Centre d'études des civilisations, nous avons lancé une « opération brousse » dans le cadre de la réactualisation du conte africain. Le contexte interdisait de jouer en français, le problème des langues nationales a immédiatement surgi.

Le but de l'opération était d'aller jouer dans les villages des contes dont la tradition était encore vivante. A la fin du spectacle, il est arrivé que les vieux se lèvent, et expliquent les différentes morales des contes : pour les enfants, les femmes, les hommes et toutes les tranches d'âge.

Parallèlement encore, les élèves-comédiens ont fait des enquêtes sur le travail, l'éducation, la vie des femmes à Dakar. Je crois que ce travail leur a permis de prendre conscience de la

*Il ne s'agit pas de cette cruauté que nous pouvons exercer les uns contre les autres en nous dépeçant mutuellement les corps... mais de celle beaucoup plus terrible et nécessaire que les choses peuvent exercer contre nous. Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela (...).*

Antonin Artaud

a été long et difficile, mais en six ans les choses ont évolué, et ma toute petite victoire est que, quand je suis parti, un petit coin d'Afrique était peut-être redevenu Afrique. A la différence de Mantes-la-Jolie, à Dakar, je n'ai pas eu de soucis matériels. Mon seul souci, les deux premières années, était qu'on me mette à la porte. Ce n'est pas que je craignais pour ma carrière, mais j'étais content d'être là, et je sentais qu'il y avait quelque chose à faire, même s'il m'est arrivé de penser que je n'y arriverais pas. Les débuts ont été difficiles, car j'étais contre tout. J'avais voulu monter un premier spectacle en wolof avec une troupe de la ville, et l'Ambassade m'avait refusé les crédits. J'ai refusé à mon tour de monter un spectacle au théâtre Sorano, montrant ainsi dès le départ que je ne rentrerais pas dans le jeu de l'institution. A Sorano, on a l'impression d'être à Nice, à Lyon ou à Lille, mais pas en Afrique. Mon propos n'était pas du tout de dresser les gens contre Sorano, mais d'inventer autre chose, et il ne me semblait pas possible que des Africains inventent un théâtre à eux, à partir d'une salle à l'italienne. La salle de travail que nous avions au Conservatoire était une salle du même type. J'ai tout fait débarrasser, et nous avons travaillé à même le sol. Les influences de cette architecture et des enseigne-

ques français, ce qui équivalait d'emblée à repousser Sorano, matériellement et idéologiquement.

*Comment vos élèves et vos collègues africains ont-ils accueilli cette prise de position ?*

J'ai été d'abord complètement rejeté par les élèves. On m'avait donné des classes de dernière année qui avaient précédemment travaillé selon des principes imitant ceux du cours Simon à Paris. J'ai été amené à leur faire des critiques qu'ils n'acceptaient pas, sur la pose de la voix, la manière de jouer.

Les autres professeurs pratiquaient un théâtre à la française, ils montaient Courteline ; je remettais leur enseignement en question. En bref, j'avais tout le monde contre moi. La deuxième année, on m'a quand même demandé d'être chef de la division, puis on a essayé de me faire partir en m'accusant de faire de la politique et non du théâtre. L'affaire était allée assez loin puisque j'ai été reçu par le conseiller du président Senghor. Puis, j'ai essayé de faire entrer certains comédiens africains que j'estimais, comme professeurs, afin de les aider à se former ; ma demande a été refusée alors j'ai démissionné, préférant rester simple professeur.



place que pouvait occuper le théâtre dans la ville. Mais l'essentiel de ma pédagogie a été de redonner confiance aux élèves, de leur faire découvrir qu'ils n'avaient pas besoin de gens venus d'ailleurs pour faire leur théâtre.

Nous avons donc monté des auteurs africains et fait de plus en plus de recherche à partir des contes. Nous allions voir le plus possible de manifestations traditionnelles et nous essayions d'y puiser une symbolique nouvelle, une gestuelle qui puissent être comprises par les Sénégalais.

Les comédiens ont retrouvé des racines, mais ils restaient bien entendu influencés par l'Occident. Il n'est pas possible d'être allé à l'école française, d'avoir passé son baccalauréat, de vivre à Dakar au milieu des grands immeubles et des voitures, de parler français enfin, et de faire un théâtre détaché de tout cela. D'autant que le comédien, tel que nous le concevons n'existait pas en Afrique. Le désir d'être vu est un occidentalisme ; mettre un masque au village, par exemple, ne relève pas du tout de la même démarche. Au début de notre travail, les élèves n'avaient pas du tout conscience d'être regardés. Il y aurait d'ailleurs à cet égard une invention scénographique et technique africaine à développer, et qui est forcément liée à un apport occidental.

En bref, j'ai tenté de garder une position de technicien, de ne pas toucher, ou le moins possible, à ce qui était **expression**, jusqu'à m'effacer par moments en tant que personne porteuse d'une subjectivité. Tout cela étant évidemment à resituer dans le contexte de ce qu'était l'enseignement d'une pratique théâtrale au Conservatoire, avec des gens qui avaient besoin de retrouver leur identité, et d'y puiser des capacités d'insertion. Quand, à mon arrivée, j'ai proposé de chercher de nouveaux modes d'expression dans leurs propres pratiques corporelles et non dans un calque des nôtres, les élèves m'ont accusé de vouloir « les ramener à la sauvagerie ». Ils voulaient retrouver leurs racines et en même temps ils en avaient peur. C'est toute la problématique de l'authenticité.

Comment, à partir de leurs racines, d'une tradition culturelle ancienne et menacée, trouver des capacités d'invention ? Il y avait à l'époque un architecte italien qui travaillait sur une démarche similaire (cela pour dire que ce problème ne concerne pas seulement l'art dramatique) ; il allait avec ses élèves dans les bidonvilles de Dakar regarder comment les gens s'organisaient, comment eux faisaient une ville, pour imaginer une cité africaine qui ne soit pas l'amas aberrant de constructions qu'on trouve aujourd'hui.

*Pouvez-vous évaluer ce travail au Conservatoire de Dakar en termes de « contact de cultures » ?*

Je crois que le contact de cultures est une phase ultérieure quand les gens ont trouvé leur identité du moment. C'est pourquoi l'un de mes projets est de monter ce que j'appelle un « spectacle domino ». A présent, après un ou deux ans de réflexion, j'ai envie de faire un spectacle avec des Noirs et des Blancs, non pas pour montrer que j'ai compris la différence entre les Noirs et les Blancs, mais par envie que les mêmes thèmes soient traités par les uns et les autres, selon leur propre vision.

Cela m'amène à dire quelques mots des tournées européennes en Afrique. J'ai rencontré dernièrement un animateur qui prétend monter des spectacles spécialement destinés aux Africains. Cela me fait frémir. Il ne voulait pas admettre que mes contes font rire les Voltaïques. Je dis que nous n'avons pas à faire du « théâtre adapté aux Africains ». Le premier respect que nous puissions avoir, est de considérer que les Africains sont capables d'apprécier notre théâtre, comme nous pouvons apprécier ce qu'ils font eux. Il faut aller là-bas avec nos spectacles tels qu'ils sont. Que les recherches ne soient pas accessibles à tous, ne me paraît pas un problème spécifique à l'Afrique.

*En termes de conclusion, quel bilan pouvez-vous tirer de ces six années ?*

En définitive je pense que c'est une expérience réussie, parce que je sais qu'il en reste des traces, ne serait-ce que par l'entrée au Conservatoire de la langue du pays. Maintenant c'est aux Africains d'assumer la suite. Des comédiens sénégalais avec lesquels j'ai gardé le contact s'y emploient.

Ils ne désirent plus entrer au théâtre Daniel Sorano, même si le manque de travail et l'absence d'autres troupes les y contraignent momentanément.

Il est certain également qu'après avoir passé six ans en Afrique je ne peux plus faire du théâtre comme j'en ai fait avant. Sans vouloir faire de phrases, je crois pouvoir dire que l'Afrique m'a plus apporté que je ne lui ai apporté. Je m'en rends compte tous les jours, j'ai beaucoup plus appris là-bas que je n'ai pu en apprendre aux Sénégalais.

*Propos recueillis par  
Armand DREYFUS  
et Anne-Sophie DESTRIKATS*