

Un second regard Entretien avec Sophie Moscoso

Josette Féral

Number 52, 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26678ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Féral, J. (1989). Un second regard : entretien avec Sophie Moscoso. *Jeu*, (52), 23–30.

un second regard

entretien avec sophie moscoso

La compagnie a beaucoup changé au cours des années; combien de membres compte-t-elle à présent? combien de nationalités? et comment faites-vous pour fonctionner? Votre budget est-il suffisant?

Sophie Moscoso — Nous sommes actuellement soixante dans la troupe, de quelque vingt et une nationalités! Nous recevons de l'État une subvention de cinq millions de francs¹. Nous sommes donc une soixantaine de salariés, touchant un salaire égal: 7 500 frs par mois. Si vous ajoutez les charges sociales, le salaire mensuel de chacun coûte au Théâtre du Soleil 13 000 frs; calculez sur douze mois, multipliez par soixante! Plus évidemment les frais inhérents à la création d'un spectacle (décor, costumes...), l'entretien perpétuel que nécessite la Cartoucherie et le fait que nous prenons le temps qu'il faut pour répéter nos spectacles.

Nous répétons en général six mois, jouons près d'un an ou plus si l'on tient compte des tournées. En période d'exploitation d'un spectacle, nous fonctionnons à 50% sur nos recettes, ce qui est, je crois, assez rare. Il se trouve que nous traînons depuis longtemps une dette qui ne peut cesser d'augmenter étant donné les intérêts que nous devons payer. Compte tenu de tout cela, on peut dire que notre subvention, qui n'a pas changé depuis 1984 (elle avait été doublée en 1981 par le gouvernement socialiste), est insuffisante. Cette situation va nous obliger à nous arrêter quelques mois et donc à être au chômage avant de pouvoir travailler à un prochain projet.

La nature de notre travail de troupe nécessite un long temps de répétition, qui nous paraît indispensable: il faut le temps de la recherche, des découvertes, des apprentissages, des éclosions d'acteurs. Cette longue gestation est compensée par le fait que nous jouons longtemps, bien sûr, mais aussi par une organisation de travail qui fait que l'on n'exerce pas une seule fonction au Théâtre du Soleil: toute une série de tâches qui, ailleurs, nécessiterait la présence de tel ou tel spécialiste, est assumée par tous et chacun. On doit considérer cette réalité en fonction d'une éthique de troupe mais aussi par rapport à une certaine économie!

C'est un mode de fonctionnement, et pour qui se sent bien au Théâtre du Soleil, une évidence, une richesse; la responsabilité individuelle de l'outil qui appartient à tous.

La troupe oscille en général entre cinquante et soixante personnes. Elle est composée de l'équipe de bureau, dont l'administrateur, l'équipe qui s'occupe des relations avec le public et les

1. Un million de dollars. Il faut compter environ cinq francs pour un dollar canadien. N.d.l.r.

collectivités; de l'équipe technique: l'équipe du bois, de la lumière, l'équipe de la maçonnerie, l'équipe de couture (ils sont trois, qui créent et fabriquent les costumes), le musicien.

Qui est à lui seul un orchestre...

S. M. — Et puis il y a l'équipe de cuisine et... les comédiens. Là, pour *l'Indiade*, il y a trente et un comédiens sur le plateau.

Le groupe des comédiens s'est beaucoup renouvelé, notamment en 1981 : comme nous prévoyions produire le cycle Shakespeare, nous avons eu besoin d'engager de nouveaux comédiens. Une troupe, c'est comme une petite planète, un petit pays : certains estimant avoir fini d'y apprendre partent voyager ailleurs, d'autres viennent y planter leur tente et travailler à y accomplir des rêves à la fois individuels et communs. C'est le propre de la vie. Donc, un certain nombre de comédiens sont arrivés en 1981, dont la plupart sont encore là aujourd'hui, en 1988.

Nous avons fait la connaissance de certains au cours d'un stage qui a eu lieu pendant l'exploitation de *Mépbisto*, en 1977-1978. C'est le premier grand stage qui ait eu lieu et qui s'est prolongé sur une longue période, grâce à la fois à la disponibilité d'Ariane et à l'appétit des participants. Le travail s'effectuait autour de la commedia dell'arte, autour du masque. Pour les participants, ce stage ne signifiait absolument pas une entrée au Théâtre du Soleil — comme d'ailleurs tous les stages qui ont eu lieu depuis — mais des rencontres s'y sont effectuées.

Donc, pour les Shakespeare en 1981, on a fait une sorte de stage-audition qui s'est étendu sur une période d'un mois ou même plus, et c'est à ce moment-là que sont entrés dans la troupe Georges Bigot, Maurize Durozier, Clémentine Yelnik, Myriam Azencot... puis d'autres, au cours de l'aventure Shakespeare : Jean François Dusigne, Serge Poncelet, Andres Perez...

Pour simplifier, en vérité, c'est toujours à la fois une question de rencontre, de passion, de désir mutuel; le bon destin fait le reste.

En tout cas on n'entre pas au Théâtre du Soleil uniquement pour jouer un rôle ou participer à un spectacle mais pour construire, vivre une troupe, chercher le théâtre, apprendre et tâcher de le créer. Y vivre, suivant toutes les couleurs de la vie: l'obscur et le lumineux, les embûches, l'exaltation, le quotidien et l'exceptionnel...

Les comédiens qui sont entrés au Théâtre du Soleil à cette période «de renouvellement» en 1981, connaissaient la troupe et savaient ce qu'ils désiraient y trouver; ils se sont nourris de l'apprentissage de leurs aînés puis ont pris à bras-le-corps ce qui leur était offert et l'ont fait leur. Leur entrée dans la troupe a réaffirmé des règles de fonctionnement qui peut-être étaient assoupies, oubliées ou refusées.

Quand vous dites «réaffirmé», voulez-vous dire que cela a réorienté le Théâtre du Soleil?

S. M. — Ça l'a renouvelé. Je ne veux pas remonter trop loin en arrière, mais la création de *l'Âge d'or* avait été difficile; le film *Molière* avait permis une interruption. *Mépbisto* a été une sorte de rite de passage vers un retour à un texte, et c'est vrai que l'apprentissage par les Shakespeare en vue d'un spectacle contemporain a inauguré une nouvelle avancée de la troupe.

tel homme, tel comédien

Arrive-t-il que les comédiens ne restent au Théâtre du Soleil que pour un spectacle?

S. M. — On ne vient pas travailler juste pour un spectacle. On rentre dans la troupe, cela nécessite donc un engagement. Quand un comédien ou quelqu'un d'autre arrive au Théâtre du Soleil, ce n'est pas seulement pour accomplir son métier ou l'apprendre. C'est aussi pour construire la troupe. Donc, les qualités humaines sont aussi importantes que les qualités dites professionnelles. Si vous voulez, nous pensons comme Jovet: «Tel homme, tel comédien». En tout cas, le désir d'éthique est essentiel.

L'éthique du Soleil, c'est celle du théâtre en général. Cette leçon est très clairement ressortie du stage qu' Ariane Mnouchkine a donné cette année. Pour beaucoup, ce stage a été non seulement une leçon de théâtre mais aussi une leçon de vie.

1981 : *Richard II*.
L'aventure
Shakespeare amorce
une nouvelle étape
dans la pratique du
Théâtre du Soleil.
Photos : Vacluse-
Matin.



S. M. — Oui. Et ça s'est vérifié dans notre histoire, par des choses soit difficiles, soit exaltantes à vivre. Il y a un lien forcément très étroit entre la capacité de création et la capacité d'apprendre, de travailler avec les autres (ce qui est essentiel au théâtre), donc la capacité d'être curieux de l'autre, la capacité de s'ouvrir vers le public, celles d'imaginer et d'inventer, puisque être un acteur, c'est «jouer l'autre», c'est être en relation directe avec les qualités humaines. On ne peut pas mentir.

Et ces qualités varient... les gens évoluent.

S. M. — Leur expression varie, mais j'imagine que les qualités véritablement humaines doivent témoigner d'une étrange persistance! Et puis, le groupe du Théâtre du Soleil est très hétérogène. Il y a des gens très différents. Il y a un Chilien, une Argentine, des Brésiliens, une Espagnole, des Portugais, un Iranien, un Tunisien, des Algériens, deux Indiens, une Allemande, des Belges, un Guatémaltèque, un Arménien, un Turc, des Italiens, deux Cambodgiens et quelques Français! C'est très riche, parce que chacun apporte sa tradition, sa culture, la forme de son imagination. À travers cela, la mise en pratique et la recherche d'expression de sentiments communs à tous, universels comme on dit.

Ce sont des gens qui se sont retrouvés en France et qui sont venus au Théâtre du Soleil ou qui sont venus directement au Théâtre du Soleil?

S. M. — C'est très variable. Chacun a son aventure.

Est-ce qu'il y en a parmi eux qui auraient été «recrutés» au cours de vos voyages?

S. M. — Oui, Simon Abkarian qui est là depuis *Sibanouk* a été amené par Georges Bigot qui l'a connu après la tournée à Los Angeles. Après l'exploitation et les tournées des Shakespeare, le Théâtre du Soleil a été quatre mois au chômage, et Georges Bigot a dirigé un stage de masques là-bas. Simon Abkarian a travaillé avec lui. Et Georges a ramené Simon dans sa valise!! Ça, c'est un exemple. Niru, Asil ont été rencontrés au cours de voyages en Inde. Sinon, certains acteurs ont été connus au moment des stages. Liliana Andréone, par exemple, qui s'occupe des collectivités, est une réfugiée politique argentine, et elle a connu le Théâtre du Soleil lors du tournage du film *Molière* et puis peu à peu... Il y a des trajectoires très différentes. C'est une question de rencontres.

Une fois qu'on est entré au Théâtre du Soleil, on partage la vie de tout le monde?

S. M. — Cela dépend comment vous l'entendez! On partage beaucoup, ne serait-ce que par le temps qu'on y passe, souvent de treize à quatorze heures par jour. Ensuite par l'organisation du travail: le partage des tâches. On ne travaille pas seulement au Théâtre du Soleil, on y vit. Mais chacun a ce qu'on appelle une vie privée, une maison, des enfants...

Vous avez parlé tantôt des équipes. Vous avez quand même des équipes de base dans chacun des domaines. Parfois, une aide s'ajoute à l'équipe de base.

S. M. — Bien sûr, il le faut. En période de répétition, le temps se partage entre la répétition et les divers chantiers. En période d'exploitation, les tâches telles que l'accueil du public, le bar, la préparation des repas, le nettoyage de la salle, l'entretien des lieux sont réparties entre tous. Chaque matin, on fait une réunion de chantiers.

«ne travaillons pas sur nos acquis!»

Et lorsque le Théâtre du Soleil est en répétition, comment se passe une journée?

S. M. — D'abord, l'exactitude est de rigueur! On commence à neuf heures, le matin, au début, la journée dure jusqu'à dix-huit heures, très vite elle se prolonge plus tard. Après un café ensemble, on forme les équipes. Les comédiens vont à la salle de répétition et après un entraînement physique, ils choisissent les scènes qu'ils vont travailler, les personnages qu'ils veulent «essayer».

Sans distribution établie, chacun se déguise, se maquille, chaque groupe se retrouve, se «concocte», et on part à l'aventure, on explore... On ne travaille pas la pièce dans l'ordre. Cela ne vient que beaucoup plus tard.

Peu à peu, pas avant deux ou trois mois de répétition, des évidences de distribution apparaissent, la forme s'élabore, et parallèlement, entre Ariane, Guy-Claude François et l'équipe technique, le travail d'imagination du lieu, de l'espace se construit.

Est-ce que votre façon de travailler est semblable à ce qui se passe pendant les stages? Les acteurs essaient d'improviser, de proposer quelque chose, et le regard d'Ariane Mnouchkine saisit les «moments de théâtre» et elle aide l'acteur à cheminer à travers ses propres idées, à travers son imaginaire?

S. M. — Bien sûr. Mais les stages restent un travail d'atelier. L'objectif n'est pas le même. Celui de construire un spectacle, de raconter une histoire, d'incarner des scènes, oblige à aller plus loin. Une chose est sûre, c'est que dans les deux cas, ce que l'on cherche, c'est le théâtre! Lorsqu'on commence les répétitions, et cela dure un certain temps!, on ne sait plus rien. Ariane et les comédiens débutent totalement à nu, partent de zéro. Et on se dit: «Ne travaillons pas sur nos acquis!»

Tous les comédiens jouent tous les personnages?

S. M. — Effectivement, au début du travail, tout est ouvert; aucune distribution n'est faite. Chacun choisit les personnages qu'il a envie d'explorer et de découvrir, mais il est évident, par exemple, qu'un jeune stagiaire qui vient de rentrer dans la troupe ne va pas essayer Gândhi! Chacun travaille suivant le niveau d'apprentissage où il est, et un comédien ou un apprenti comédien qui sait qu'il n'est pas encore capable de faire découvrir les aspects d'un personnage ni de faire avancer une scène ne le fera pas.

Donc, les comédiens proposent quelque chose. Il y a d'autres comédiens qui sont dans la salle. Font-ils des commentaires?

S. M. — Commenter le jeu... Non. Comment vous dire? C'est comme au stage, le regard des autres est essentiel, s'il est positif, désireux, véritablement ouvert, si chacun est non pas en train de penser à ce qu'il va faire après, mais activement attentif au travail qui se fait sur le tapis.

Lorsqu'une minute de théâtre apparaît, c'est-à-dire une minute de vérité, de vie, dans une forme, tout le monde la voit, les bancs frémissent! Et c'est Ariane qui formule ce qui est arrivé, cette petite flamme, un coin d'âme d'un personnage, cette vérité d'un moment de scène qui a été esquissée. Elle guide, elle mène plus loin. Alors on avance dans la forêt. Ou alors quand cela ne marche pas, on essaie de comprendre pourquoi, quelle loi de théâtre on a oubliée, quel est l'essentiel qu'on ne voit pas; et on recommence.

D'une manière générale, on ne parle pas beaucoup en répétition; on parle après. Le travail se fait sur le plateau, c'est là qu'on doit chercher le théâtre, pas en bavardant ou en faisant des commentaires. En regardant, en désirant, en aidant l'autre, puis en réessayant, en se recassant la gueule...

on apprend beaucoup en regardant

Ce qu'on apprend, c'est que le regard travaille. Alors que d'habitude on s'installe dans le regard et on ne remarque rien. Ce que les stages apprennent, surtout celui d'Ariane Mnouchkine, c'est à cheminer en regardant, et pas seulement en faisant, alors que tout nous pousse à penser le contraire.

S. M. — En effet, on apprend beaucoup, en regardant, si on a appris à recevoir. Une des règles essentielles qu'on a découverte, notamment avec *l'Indiade*, et qu'Ariane rappelle très souvent aux comédiens pendant qu'ils jouent c'est: «Écoutez-vous *vraiment*, regardez-vous *vraiment*, répondez-vous *vraiment*.» Ce sont des choses apparemment aussi simples que ça. Et ça se travaille dans l'action plus que par le commentaire.

Donc, les comédiens travaillent sur une scène, et Ariane est toujours là pour les regarder... À un moment donné, je suppose qu'elle fait comme au stage, elle interrompt le travail qui ne va nulle part, ou dit que «ce n'est plus au point» ou encore que «l'acteur est sorti de son personnage».

S. M. — Ou: «Il n'y a pas le son minimum»!



«Le costume est beau quand il est vrai, quand il est juste par rapport à un personnage. Chaque détail est important, tout est important.»
La Nuit des Rois.

Photo : Vaucluse-Matin.

Il n'y a jamais de travail à la table ou de lecture globale d'une pièce?

S. M. — On lit une fois la pièce tous ensemble. On lit le texte pour l'entendre dans son intégralité, et c'est tout. Ce n'est pas par la «lecture» d'une scène ou son analyse intellectuelle que l'on peut la comprendre, mais par l'exploration des passions des personnages. C'est ainsi que des éclairs de scènes apparaissent, qui deviennent peu à peu de plus en plus nombreux. À la fin, tous les éléments de l'histoire s'articulent.

J'ai été frappée, dans le stage, par l'importance accordée aux costumes et aux déguisements...

S. M. — Bien sûr, puisque jouer, c'est se transformer. Le costume, c'est donc déjà le début du voyage. Comment voulez-vous avoir de l'imagination — le muscle essentiel de l'acteur! — si vous gardez le pantalon, les jeans que vous aviez dans le métro en arrivant?... Le Théâtre du Soleil a toujours travaillé avec les costumes.

Il y a des théâtres qui ont travaillé sans le costume, qui s'en sont défait, et sont allés chercher un autre genre de déguisement. Je suppose que ça ne va pas à l'encontre de ce que fait le Théâtre du Soleil? Par exemple, je pense à ce que faisait Grotowski pendant une certaine période, où l'acteur ne se déguisait pas, ne revêtait pas un costume physique, palpable, concret, mais se défaisait de tous les costumes quotidiens.

S. M. — Ça n'est pas contradictoire. Le costume dévoile le personnage et constitue le début de la recherche; il ne doit pas couvrir; il doit dévoiler. Il fait apparaître.

Ariane Mnouchkine parle de «beauté du costume». L'expression ne renvoie pas forcément à quelque chose d'esthétique, mais à quelque chose d'harmonieux.

S. M. — Je ne crois pas que ce soit une question d'harmonie. Je crois plutôt que c'est une question de vérité. C'est comme l'évidence du théâtre: il y a du théâtre ou il n'y en a pas. Un acteur entre, ou il n'entre pas. Le costume est beau quand il est vrai, quand il est juste par rapport à un personnage. Chaque détail est important, tout est important. Parmi les comédiens du Soleil, il y en a qui le savent plus ou moins bien. Il y en a qui sont tout à fait obsessionnels et précis dans leur vision, et d'autres plus brouillons. Là encore, le regard des uns sur les autres permet de progresser.

Quel est le rôle de l'improvisation au Théâtre du Soleil?

S. M. — Il y a deux façons d'employer le terme «improvisation». D'abord, dans le sens des «créations collectives», d'un théâtre où l'on n'avait pas de texte et où les petits groupes de comédiens créaient des scènes, inventaient alors leur texte. Il s'agit là d'improvisation totale, si vous voulez... Et puis, il y a le travail d'improvisation, qui est un travail de recherche. Dans ce cas, même si l'acteur a un texte, il accomplit un travail d'improvisation. C'est-à-dire qu'il improvise avec le texte. Le texte demande à être incarné, et c'est le travail d'improvisation des comédiens et le regard d'Ariane — non pas lecture mais appel à la vie, à l'incarnation — qui permettent au texte de s'accomplir en vie, en chair; sinon, il attend, reste inanimé.

L'improvisation constitue donc une loi fondamentale du théâtre.

S. M. — Oui, dans cette deuxième forme d'improvisation, il faut arriver à découvrir ce qui a provoqué les mots. Ne pas jouer les mots, parce que les mots existent tout seuls, mais découvrir

ce qui est à l'origine du texte. C'est la totale exploration et la découverte. Mais on ne peut pas tordre le texte, forcer, faire venir des choses qui n'y sont pas. Il vaut mieux ne pas parler «d'improvisation» dans ce cas-là. Je parlerais de la recherche des états, des passions, tout simplement. C'est l'essentiel.

Je crois que cette notion de «recherche des états» est plus juste que le terme d'improvisation parce que ce dernier est ambigu. Lorsque l'acteur reprend une scène, lorsqu'il la joue, là, tous les soirs, l'essentiel qu'il a à trouver dans le présent, chaque soir, c'est la vérité des états.

propos recueillis par **josette féral**