

Université d'Art et Design de Cluj-Napoca

RESUME

- THÈSE DE DOCTORAT -

**LE MASQUE DANS LE THÉÂTRE MODERNE EUROPÉEN
(DE LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XXÈ SIÈCLE). SIGNE ET SYMBOLE**

PhD: Carmencita Izac Brojboiu

Coordinateur: Prof Univ. Dr John Sbârciu

2012

Sommaire

Argument	5
Pourquoi le masque?.....	7
Introduction.....	11
Qu'est-ce que le théâtre, quel est son but?	12
Le masque - origines, histoire, évolution.....	13
Étymologie.....	13
Origines	15
Le masque - objet du “rituel théâtral”	16
Sources de l’art théâtral	18
L'art du spectacle dans l'ancien Egypte, Sumer et Babylone	20
Le masque dans le théâtre grec	21
La comédie grecque et les manifestations carnavalesques.....	23
Le masque dans la Rome antique	27
Le masque dans le théâtre médiéval - le théâtre des mystères.....	29
Commedia dell’arte.....	31
Le théâtre No japonais , 能	35
Les fonctions du masque.....	39
La fonction théâtrale.....	40
L'imaginaire et l'espace ouvert	41
La civilisation de l'image	43

Le rôle de l'image.....	44
La fonction esthétique-visuelle	46
La fonction symbolique	48
Le symbole	50
Une forme de délire volontaire: le théâtre	54
Persona.....	56
Masque-poupée-marionnette.....	60
La poupée et le masque théâtral	60
Le masque dans le théâtre moderne - la redécouverte et réinterprétation du masque au XX ^e siècle	68
Gordon Craig.....	68
Adolphe Appia.....	72
Vsevolod Meyerhold	74
Jacques Copeau	79
Jacques Lecoq.....	85
Giorgio Strehler - Piccolo Teatro di Milano	93
Ariane Mnouchkine –Teatre de Soleil	97
Tadeusz Kantor	108
Jerzy Grotowski	118
Peter Brook	122
Le masque au début du XXI siècle.....	127
Robert Wilson.....	127
Andreas Kriegenburg.....	131
Oskaras Koršunovas	133
Romeo Castellucci.....	136

Le masque en scénographie - expériences personnels	140
Conclusions.....	239
Bibliographie.....	243
Liste des illustrations.....	247

Mots-clé : Masque, théâtre, scénographie, objet, rituel, spectacle, art du spectacle, couleur, décor, acteur, mise en scène, culture européenne, histoire de l'art, histoire du théâtre, esthétique, visuel, théâtre grec, fêtes dionisiennes, théâtre dans la Rome antique, théâtre médiéval, théâtre des mystères, Commedia del arte, théâtre japonais, imaginaire, imagination, image, espace théâtral, métaphore, signe, symbole, persona, poupée, marionnette, Gordon Craig, Adolphe Appia, Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau, Jacques Lecoq, Giorgio Strehler, Ariane Mnouchkine, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Robert Wilson

Argument

Ce travail a comme objet le masque et son rôle dans le théâtre moderne européen du XX^e siècle ; il se propose une mise en évidence de certaines tendances et lignes directrices où le masque est utilisé en tant que signe et symbole irremplaçable.

Comme objet rituel, et ensuite théâtral, le masque a une très ancienne histoire et une évolution spectaculaire.

Après une courte présentation des premières attestations historiographiques du masque comme objet ayant une fonction rituelle, je me suis concentrée surtout sur les divers moments

fondamentaux pour la présence du masque en plusieurs contextes culturels durant l'histoire de l'Europe, et sur la manière dont le masque a été redécouvert et réinterprété sans cesse.

Avant tout, il était nécessaire d'examiner en passant les diverses définitions données au théâtre, au long de son histoire. Chaque fois, dans ce travail théorique et interprétatif sur le phénomène théâtral en tant que genre culturel, on a tenu compte des fonctions culturelles et sociales du théâtre, des ses possibilités concrètes de se matérialiser selon ses finalités, mais aussi des influences que le phénomène théâtral a eues sur les diverses communautés et sociétés humaines où les individus y étaient impliqués, soit en tant que spectateurs, soit en tant qu'acteurs.

Après ce passage en revue, j'ai sélectionné exclusivement ces éléments qui pourraient contribuer à l'élaboration d'un discours sur la théâtralité comme phénomène, et surtout ceux d'entre eux qui se concentraient sur la présence du masque. En même temps, il est évident que toute tentative de définir le masque comme objet du spectacle suppose nécessairement une définition du théâtre comme phénomène culturel et social : et je pense surtout à ceux moments de son histoire quand le masque a supporté des évolutions et utilisations notables qui ont transformé et même révolutionné l'art théâtral. Par conséquent, j'ai commencé par examiner certaines dimensions qui a le masque comme objet rituel en plusieurs cultures, pour développer ensuite la question de la réinvention du masque comme objet du spectacle théâtral : le théâtre de l'Antiquité grecque et romaine, le théâtre des mystères médiévaux, Commedia dell'arte, le théâtre No.

Le rôle théâtral du masque est le sujet d'une étude détaillée, qui dégage plusieurs types de fonctions du masque, parmi lesquels deux des plus intéressantes sont, j'apprécie, la fonction esthétique-visuelle et celle symbolique. L'analyse de ces fonctions a été remodelée chaque fois en considérant le rôle de l'image et de l'imaginaire en diverses étapes et moments des cultures européennes.

Cette démarche préliminaire a offert les points d'appui nécessaires pour la problématique centrale de ma recherche, c'est-à-dire le thème du masque dans l'évolution du théâtre du XX^e siècle, des diverses interprétations et significations dont a été investi cet objet du spectacle – le masque.

A cause de l'évolution particulièrement dynamique et diverse connue par le théâtre au XX^e siècle, j'ai opéré une sélection de ces moments de l'histoire du spectacle théâtral qui, marqués

par la présence du masque comme image-concept dans la construction des images spectaculaires, ont mené à une reconceptualisation des principes du spectacle. L'analyse des créations réalisées par des personnalités de l'art théâtral du XX^e siècle (comme E.G. Craig, Mayerhold, Copeau, Lecoq, Ariane Mnouchkine, Giorgio Strehler, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski etc.) a mis en lumière l'effort de réinvention du masque et, implicitement, la logique spectaculaire-théâtrale qui a caractérisé l'art du spectacle pendant toute cette séquence historique.

Le masque a continué à marquer sa présence notable dans le champ symbolique du spectacle théâtral du XX^e siècle, ce qui est illustré dans ma recherche par l'analyse de quelques créations du théâtre roumain de la fin du XX^e et début du XXI^e siècle, où les masques ont des partitions importantes. Ici les exemples proviennent surtout des spectacles dont j'ai signé la scénographie, et pour lesquels j'ai imaginé et conçu des masques qui s'accordent avec le propos dramaturgique et avec celui du metteur en scène, en recherchant des formes d'expression les plus diverses, inédites et originales, et à la fois, les plus suggestives et les plus cohérentes avec la dynamique des évolutions culturelles et sociales du présent.

Les conclusions de cette recherche ont comme source principale mon propre travail de scénographe et ses repères formateurs, le milieu vraiment révélateur pour les créations d'une génération entière d'artistes scénographes, les producteurs par excellence de l'image spectaculaire, voire de celle théâtrale.

Pourquoi le masque ?

En principal, le masque a été investi d'une valeur spectaculaire théâtrale par son introduction dans le spectacle de théâtre de l'Antiquité. Dans ce cadre a été élaborée et fixée une certaine „mesure” de la présence du masque dans le spectacle de théâtre, et c'est aussi le théâtre antique celui qui a constitué la référence principale pour les prochaines orientations dans l'évolution du masque théâtral.

Depuis l'Antiquité et jusqu'aujourd'hui, les visages du „masque”, ses proportions, l'espace où il est intégré, et (non pas en dernière instance) son symbolisme ont changé avec chaque étape historique traversée par les cultures européennes. Dans le théâtre moderne, il est utilisé en formes

extrêmement diverses, avec des significations très variées, qui reflètent la diversité de l'évolution de cette dimension du spectacle théâtral.

Dès mes premiers spectacles de théâtre (le début a été au Théâtre des marionnettes), j'ai découvert cet „objet” si puissant comme signe et comme symbole visuel. Ensuite, pendant toute mon évolution artistique, soit que le spectacle auquel je travaillais était un spectacle de théâtre, soit de danse, soit de théâtre-danse ou d'opéra, j'ai utilisé des masques dans des innombrables situations, en représentant chaque fois un différent état, symbole, signification, métaphore. Ce qui m'a intéressé en particulier: la manière dont un objet comme celui-ci, apparemment un simple objet, peut changer d'une façon tout à fait notable la signification d'une scène ou d'une situation dramatique, tout comme l'image visuelle d'un spectacle peut être renversée en onirique, grotesque, absurde ou autres états par l'introduction du masque.

Il y a, en principal, deux catégories de sources qui soutiennent ma démarche: premièrement, les sources bibliographiques, représentées par des textes théoriques diverses et par des images qui ont comme objet le problème du masque comme objet culturel (soit rituel, soit scénique théâtral); un deuxième type de source est représenté par mon expérience de scénographe, consommée pendant mes collaborations avec des metteurs en scènes ayant des visions très diverses, mais aussi par l'expérimentation de mes propres solutions trouvées pendant le travail avec l'image, comme produit de la matière et de la lumière.

La recherche objectivée dans cette thèse s'est déployée pendant plus de trois ans, quand j'ai essayé à me documenter tant par la consultation et l'examen des livres professionnels sur le théâtre, la plastique, la théorie et l'histoire de l'art et du théâtre, des livres de philosophie et esthétique ayant une connexion avec le thème du masque, que par des visionnages de spectacles de théâtre produits en Roumanie ou à l'étranger.

J'ai eu aussi l'occasion de faire des visites documentaires aux diverses expositions internationales qui traitaient aussi du thème du masque (par exemple l'exposition “Craig et la marionnette”, une coproduction réalisée par plusieurs associations de culture et d'art parmi lesquelles la Bibliothèque Nationale de France, exposition ouverte au Musée Jean Vilar d'Avignon, l'été 2009; l'exposition de scénographie britannique „Make Space”, organisée à Halifax par la Société de Scénographie Britannique en 1996; l'exposition permanente du théâtre

Alexandrinsky de St. Petersburg; l'exposition organisée par le Musée du Théâtre Russe de St. Petersburg; l'Exposition de l'Acteur de Budapest; l'exposition de costumes et masques du spectacle *Mascarade* de V. Meyerhold, ouverte à la Maison Mémoire Ana Ahmatova, juin 2009 à St. Petersburg; la Biennale de Venise de 2009.

Une autre source de documentation et de recherche ont été les nombreux spectacles visionnés en format numérique ou vidéo et appartenant aux archives théâtrales.

De plus, et non pas en dernière instance, cette recherche s'appuie sur mon expérience directe de scénographe de théâtre, et de deux décennies de création personnelle. En multiples occasions j'ai expérimenté et utilisé diverses formes et types de masques dans des spectacles de théâtre, théâtre-danse et théâtre de marionnettes.

Je me propose, en ce travail, d'esquisser une trajectoire de l'évolution du masque en diverses formes théâtrales contemporaines, partant des informations qui m'ont été accessibles.

Introduction

Les masques peuvent prendre des formes différentes et représenter des personnages différents, mais tous les masques ont la capacité de mettre en évidence la profondeur de l'essence humaine. En renvoyant les textes au-delà de la vie quotidienne, le masque filtre les essences et élimine les anecdotes (Jacques Lecocq).

Le masque est cet artifice qui déclare ouvertement : théâtre. S'approcher du monde des masques réclame s'approcher de ses origines. Suppose la compréhension des racines et des branches de ce qui signifie « être » et « prétendre » ; suppose la connaissance de l'âme humaine et un plongement envers le mystère de la divinité et de la mort.

Le masque suppose une renonciation à la prédominance du moi artistique, du narcissisme d'être reflété dans les spectateurs qui te reconnaissent et applaudissent. Un masque dénote. Il ne cache pas, mais il découvre. Il démasque, et ne masque pas. Porter un masque suppose remplacer le corps et le visage. Suppose l'acte d'entrer dans un jeu qui se déploie en dehors de la vie quotidienne. Le masque suppose la purification de l'expression et le renoncement au surplus anecdotique.

Le masque est celui qui révèle et qui nécessite une telle science, un tel art. Selon Lecoq, « Interpréter par le masque n'est pas une science exacte, mais un art exacte. »

Les traditions spirituelles développées au long de l'histoire de l'humanité ont eu toujours besoin de développer leurs propres formes spécifiques, car rien n'est plus désastreux qu'une spiritualité vague ou abstraite.

Dans ce travail ont été traités des sujets qui pourraient apporter des encadrements supplémentaires du masque théâtral en divers thèmes. D'abord, naturellement, on cherche une définition du théâtre et de son but, et ensuite on présente **l'étymologie et les origines du masque** (pp 13-15). Personne ne sait où et quand a décidé pour la première fois un être humain de prendre un objet pour se couvrir le visage. Mais n'importe où ou quand ce serait passé, l'effet du masque sur celui qui le portait et sur son public doit avoir été immédiat et puissant. Les masques et les déguisements ont une longue omniprésence dans la société humaine. Selon l'anthropologue Harry Shapiro, „Le masque est un des plus anciens éléments de notre culture présente. Son utilisation était connue à une époque si éloignée comme le Paléolithique Inférieur, peut-être même 50 000 ans avant nous”. (Eldredge, 1996)¹

Au moment où les masques ont fait leur apparition au théâtre, elles ont su nous impressionner en faisant les choses sortir du rêve, la fantaisie devenir réalité, un spectacle fantastique devant nos regards dévorés fébrilement, et notre esprit consommé par des pensées et sentiments.

Le masque – objet du rituel théâtral (p.16-20) Arthur Kutscher, un des plus connus chercheurs du phénomène théâtral, avance dans son livre *Die Elemente des Theatres* que toute histoire de

¹ *Eldredge, S. A. (1996). Mask improvisation for actor training & performance: the compelling image (Vol. ISBN 9780810113657). Northwestern University Press.*

l'art du spectacle devrait commencer par le moment où l'homme a découvert l'expressivité de son corps, sa capacité d'imiter ceux qui l'entouraient. La fonction initiale rituelle et magique du masque s'est transformé avec le temps en une fonction purement symbolique, en restant pourtant spécifique à l'acte théâtral même après sa transformation en un art séculier, identifiable dans le théâtre grec, japonais, sri lankais, tibétain etc.

Connaître le rôle joué par le masque dans la commune primitive, dans les spectacles ministériels et dans le théâtre No japonais nous aide à comprendre les significations du théâtre grec, plus complexe qu'un élément accessoire un qu'un amplificateur de la voix. Le saut de l'évocation d'un personnage imaginaire et sa représentation dans les danses des chasseurs, ou dans les danses totémiques, ou dans les cérémonies d'enterrement, à son „impersonation” en une forme d'art ludique et coïncide avec le passage de la société qui serait propre à une civilisation élémentaire aux formes supérieures d'organisation et de culture.

Dans la manière d'organiser l'art du spectacle, tout comme dans l'attention dont elle a part chez le public, on peut observer des traits culturels et sociaux de son monde et de son époque, parce que le théâtre, a plus que les autres genres artistiques, la capacité d'indiquer la mentalité des gens. C'est un art des débats immédiats, mais qui a aussi des liaisons avec des sources culturelles plus anciennes, un art de la communauté, qui ramasse tous les membres de la société, et, en plus, un art de synthèse qui s'affirme grâce au développement de tous les autres arts.

Le théâtre est un moyen de connaître les réalités objectives, de former des consciences, mais aussi un moyen d'amusement et de jouissance, son caractère ludique s'appuyant plus que celui d'autres arts sur le besoin de „jeu”, de refuge dans l'imagination, sur le besoin qui ont les hommes de retourner aux „jeux” de l'enfance.

Les trois fonctions de l'art théâtral – cognitive, éducative et divertissante – ne se trouvent pas en un rapport parfaitement équilibré, sinon en un rapport de relativité, où les dominantes varient selon l'époque et selon les structures sociales. Elles ont paru avec les premières manifestations dramatiques et se sont développées en connexion directe avec le rôle et l'importance du phénomène du spectacle pour la société, en se consolidant surtout après la séparation de l'art théâtral des cérémonies religieuses et sa transformation en un art séculier.

Petit à petit, j'ai essayé de tracer la trajectoire du masque au long de l'histoire du théâtre universel, du **théâtre ancien grec** (p.21), quand la plus stimulant pour le développement des éléments dramatiques était la fête dionysiaque, s'appuyant sur la communication émotionnelle, par la connaissance par l'intuition, et les processions aux masques de satyres et sylènes. A la fin du VI^e siècle, Athènes était la patrie reconnue du théâtre. A la différence du théâtre grec, né au milieu des cérémonies et rituels festifs, développé comme un art de la cité, le **théâtre latin** (p. 27) s'est affirmé dès le début comme un art séculier, ayant un caractère ludique prononcé et empruntant vigoureusement dans tous les domaines de l'expérience grecque. Sur le territoire d'Italie s'est développé un genre original, les „hilaro-tragédies” et, aussi, le spectacle de mimes. Si l'hilaro-tragédie a développé surtout le burlesque, le mime a cultivé assidûment l'observation attentive de la vie et l'imitation du naturel avec esprit, rationnement et minutieusité. A la différence du spectacle grec, où les éléments visuels et auditifs surdimensionnés, renforcés par la danse et la musique, avaient des significations dûes surtout à l'écartement du naturel et de l'organique, dans le mime la vie était reprojétée en formules synthétiques, mais identiques avec la réalité extérieure.

Institution artistique ou plutôt sociale, le **théâtre** a joué un rôle très important pendant le **Moyen Age** (p. 29), comme source de connaissance pour les gens, surtout les habitants des villes. L'homme médiéval avait surtout la tendance d'apprécier les arts visuels, en particulier les arts du mouvement, et voulait voir et écouter. L'anthropomorphisation a atteint le monde médiéval dans son entier.

Le millénaire compris entre la chute de l'Empire Romain occidental et la chute de l'Empire Romain oriental a été l'époque des plus importantes transformations produites dans l'histoire de l'Europe. En ouvrant des voies en tout ce qui signifie redécouverte des sources antiques et création d'un nouveau art et d'une nouvelle culture, l'Italie est devenue aux yeux du monde entier de la Renaissance une référence et un modèle. Le théâtre italien moderne naît au milieu de cet unique et irrépétable bouillonnement, en important de l'histoire des traditions, des profondeurs de l'âme populaire des catégories-type, et du présent un besoin inassouvi pour la

beauté. Ses moyens de s'affirmer sont multiples, une connexion rétablie en permanence entre le palais et la cité, entre le temple et la taverne.²

Toute la vie intellectuelle et artistique de notre continent porte la marque de l'influence italienne. Dans le monde du spectacle, comme dans les autres arts, une attention toujours plus grande se manifeste pour le finissage des détails et pour la qualité professionnelle. Au XVI^e siècle on assiste à une vraie guerre pour l'élimination de l'amateur présent sur la scène et pour l'imposition du professionnel, et aussi pour la définition des éléments spécifiques. Isolés ou organisés en troupes, les acteurs professionnels traversent les villes d'Italie au milieu du siècle, en imposant un nouvel concept du théâtre. Ils prennent pleins de fierté le titre de professionnels, et leur théâtre prend le nom de **Commedia dell'arte** (p.31).

Les masques de la Commedia dell'arte ont pénétré profondément dans la contemporanéité, en pourvoyant ainsi des appréciations plus fermes des événements et des phénomènes. L'essentialisation catégorielle du héros de la Commedia dell'arte se manifeste dans le comportement et le costume tout autant que dans le masque. La Commedia dell'arte a imposé l'art de l'acteur professionnel. Le théâtre moderne est né en Italie.³

Les origines du **théâtre japonais** (p. 35) se trouvent dans les nombreuses danses rituelles développées au milieu du I^{er} siècle et dans les influences du théâtre chinois. Le spectacle **No** est un spectacle très complexe, paru grâce à un mouvement de synergie des trois éléments composants également importants: le texte, la musique et la danse. Dans un sens plus général, on croyait que les masques métamorphosaient leur porteur en entités surnaturelles ou déités, et que lui donnaient des puissances spirituelles et physiques insoupçonnables.

Probablement, on a fait recours au masque, comme dans d'autres contextes, afin de dissimuler la vulnérabilité de l'acteur, qui peut facilement se faire trahir par ses propres sentiments, soumis comme il est à l'imprévisible, et afin d'essayer de créer une sorte de sur-acteur.

² **Pandolfi, V.** *Istoria teatrului universal, vol. I - IV.* București: Ed. Meridiane.

³ **Berlogea, I. (1981).** *Istoria teatrului universal .* Bucuresti: Editura didactica si pedagogica.

Dans le chapitre dédié aux **fonctions du masque** (p. 39), dans le sous-chapitre sur la **fonction théâtrale du masque** (p. 40), j'envoie à quelques notions essentielles (imaginaire et image) pour décrire et comprendre le rôle du masque comme objet théâtral.

Le théâtre, qui mérite encore plus que les autres arts le titre de 'spectacle', est une création destinée pleinement au regard collectif. Son grand avantage est qu'il représente, signifie, grâce aux éléments provenant de la vie réelle, que, sur la scène, l'idéal est transmis à travers le réel dans le propre sens du mot (il est joué par les hommes), ainsi que la spiritualité n'a pas qu'un vêtement, sinon aussi un visage matériel. Aidée par des moyens techniques, la capacité représentative, la force d'association spirituelle et de reconstruction visuelle de l'homme sont considérablement augmentées. Aucune des formes artistiques ou des moyens de communication ne peut remplacer ce qui est propre au théâtre seul: construire l'image avec les éléments de la vie même, l'illusion que la représentation est elle-même une forme de la vie.

Un chapitre à part traite de **la fonction esthétique-visuelle du masque** (p 46), et fait appel aux idées de diverses spécialistes comme Jacques Lecoq, Declan Donnellan, pour passer ensuite au chapitre destiné à **la fonction symbolique du masque** (p. 48) et au **symbolisme du théâtre**⁴ (p. 50). On peut affirmer que, en général, le théâtre est un symbole de la manifestation, dont le caractère illusoire est exprimé autant possible. Ce symbolisme peut être représenté tant du point de vue de l'acteur que de celui du théâtre même. L'acteur est un symbole du Soi, de la « personne intérieure » qui se manifeste en une succession indéterminée d'états et modalités qui peuvent être considérés comme autant de rôles ; il faut aussi souligner l'importance de l'utilisation du masque dès l'Antiquité, en tant qu'expression exacte de ce symbolisme.

Sous le masque, l'acteur reste lui-même, au-delà de tous ses rôles. Comme si la « personne intérieure » resterait « inaffectée » par toutes ces manifestations qui lui sont propres ; au contraire, en cessant d'utiliser le masque, l'acteur est obligé de changer sa physionomie. Dans tous les cas, pourtant, l'acteur reste un autre que ce qu'il paraît être, de même que la « personne intérieure » est distincte de la multitude de ses états et manifestations.

⁴ *René Guénon, The Symbolism of Theatre*

En passant à une autre perspective, on pourrait dire que le théâtre est une image du monde : tant le théâtre que le monde sont des « représentations » exactes. Le monde lui-même, puisqu'il existe seulement comme conséquence et expression du Principe de l'au-delà dont il dépend essentiellement et dans tous les aspects, peut être regardé comme une manière de symboliser l'ordre principal ... dans sa propre façon. Le théâtre n'est pas nécessairement limité à une fonction de représentation du monde humain, il peut, à la fois, représenter les mondes supérieurs ou les mondes inférieurs.

« ...celui qui comprend un symbole, il ne s'ouvre pas seulement devant le monde objectif, mais il arrive à sortir de son état individuel et s'approcher d'une compréhension universelle. »⁵

Le symbole a une nature d'image, et c'est la raison pour laquelle il est intuitif et immédiatement perceptible. Il ouvre la voie vers l'infini, vers l'impénétrable, est inconnaissable et représente surtout l'universel, la totalité.

Une forme de délire volontaire: le théâtre⁶ (p. 54)

L'imaginaire devient réel. Les psychologues ne se sont jamais occupés de ces problèmes. Mais depuis deux mille ans, dans tous les pays du monde, en diverses formes, se déploie une autre forme de *réification*. C'est-à-dire il y a des personnes qui passent de l'état de fantômes en un état corporel. Or, cette forme de délire n'a pas trop intéressé les savants, du point de vue psychologique. Il s'agit du théâtre. Le théâtre est une salle divisée en deux. Dans la première partie, un certain nombre de personnes assises n'ont rien à faire autre que regarder, dans la seconde, autres personnes, qui ne sont pas tranquilles comme le public, mais actifs, si actifs qu'ils s'appellent acteurs. Ce qui est étrange c'est que tout ce font les acteurs le font en présence du public, et lorsque le public s'en va, ils s'en vont aussi, et tout ce qu'ils font, donc, le font afin qu'ils soient regardés par le public. Voici un autre niveau de la pyramide du réel, auquel les psychologues n'avaient pas pensé, celle du *délire volontaire*. Entre la partie d'en haut et celle

⁵ C. Brâncuși, apud Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX, Meridiane, București, 1968, p. 66*

⁶ Enrico Fulchignoni, *Civilizația imaginii, Revista Secolul 20, nr. 267-268-269 / 1983*

d'en bas de la salle, il y a une différence de niveau psychique qui est comparable, d'un certain point de vue, avec la dénivellation hydraulique : toute l'énergie vient du haut vers le bas, comme dans un bassin hydroélectrique. Assis dans un fauteuil, on ne fait rien ou presque rien : on attend que les acteurs nous provoquent les pleures ou le rire. Pour utiliser encore l'analogie avec la centrale hydroélectrique, c'est comme si l'émotion provoquée par les acteurs serait le courant électrique qui allume les yeux des spectateurs. Et, parce qu'elle éclaire le regard du spectateur, celui qui est en haut, dans l'espace psychique de la scène, apparaît comme plus vrai, plus solide, mieux structuré que les autres gens qu'on rencontre dans la vie de tous les jours. C'est la raison pour laquelle Ortega y Gasset a formulé un jour cette phrase géiale, que le théâtre, avant d'être de la littérature, est un *commerce d'énergie au plein 'malentendu'*. Un délir auquel on consent librement, contraire à celui qui a piégé Don Quichotte.

Dans un autre chapitre, je traite de la notion de **persona** (p.56) ; le terme provient du latin et signifie masque de théâtre ; Jung l'a introduit dans ses analyses psychologiques, pour désigner le masque qui affichent les gens quand veulent « jouer un rôle dans la société ». *Persona* permet donc à l'individu de se cacher derrière une image idéalisée et de confectionner le rôle désiré, selon les circonstances. Le problème c'est que ce masque ne représente nullement l'authentique personnalité de l'individu, mais que c'est une projection de ce qu'il aurait désiré être et qu'il ne l'est pas. Les textes de Nietzsche témoignent eux aussi d'une préoccupation constante pour le problème du masque. Il paraît que Nietzsche avait l'intention d'écrire un livre qui lui aurait dû être dédié.

Il y a aussi, dans ma thèse, un sous-chapitre dédié à la relation **masque-poupée-marionnette** (p. 60).

Après tous ces chapitres où j'ai essayé de tracer un parcours historico-culturel du masque, surtout du masque du théâtre, j'arrive au thème du **masque dans le théâtre moderne, la redécouverte et interprétation du masque au XX^e siècle** (p. 68). La multitude des orientations enregistrées dans la dramaturgie de notre siècle, mais aussi dans la sphère de la théorie du théâtre ; l'amplitude d'un répertoire très hétérogène du point de vue du style ; les exigences si diverses d'un public de plus en plus nombreux ; la brillante évolution de l'art de la mise en scène ; l'influence exercée sur le théâtre par la technique cinématographique, etc. – ont été autant des raisons qui ont assuré à l'art contemporain du spectacle une grande diversité.

Gordon Craig (p.68) est la personnalité qui a essayé de révolutionner les tendances réaliste-naturalistes du début du XX^e siècle. La marionnette joue un rôle crucial dans la réflexion de Edward Gordon Craig sur le renouvellement du théâtre. Dans son oeuvre *The Mask* de 1905, il commence à façonner le concept de „sur-marionnette”. Pour Craig, l’acteur doit apprendre tout en observant la marionnette. „Uber-Marionnette” de Craig était une marionnette habitée, un *body-puppet* qui mesurait un mètre quarante-deux centimètres.

Le XX^e siècle s’affirme par l’apparition de certains illustres créateurs de théâtre, metteurs en scène, scénographes, acteurs, qui reformulent et récréent l’art théâtral. Parmi eux on pourrait compter **Adolphe Appia** (p. 72).

Figure dominante pendant deux décennies dans la vie théâtrale soviétique, Meyerhold (p. 76) cherche à appliquer des principes nettement anti-naturalistes: stylisation du jeu des acteurs, simplification agressive du décor, utilisation des jeux abstraits de lumières – tous des principes motivés théoriquement, expliqués et développés dans son livre *Du théâtre* (1913). Il est notable que ses productions ont examiné et utilisé des techniques de théâtre encore plus modernes, s’appuyant sur des styles d’interprétation irréalistes et très physiques, comme le mime et la Commedia dell’arte. Il a exploré ces méthodes pendant toute sa vie, et, finalement, il a créé une nouvelle approche de l’interprétation, basée sur un entraînement physique et des mouvements acrobatiques, dénommée Biomécanique.

Jacques Copeau (p.79) s’est voulu le réformateur du théâtre en sa profondeur. En 1915, il rencontre Gordon Craig et Appia; comme résultat de cette rencontre, il crée les bases d’une nouvelle école de théâtre à Paris, „Le Vieux Colombier”, d’après le fameux dispositif architectural dessiné par le metteur en scène et éclairagiste Louis Jouvet. Il a créé des masques utilisés dans les jeux de mime, l’influence immédiate de Copeau étant celle d’avoir aidé au développement du mime, un élément très puissant dans le théâtre français, dès les années ’30. **Jean – Louis Barrault**, qui partageait les idées de Copeau sur un « théâtre sacré », et **Marcel Marceau**, ont été les plus célèbres mimes du XX^e siècle, et des continuateurs de Copeau.

Jacques Lecoq (p.85) est considéré un des plus influents professeurs de l’art physique de l’interprétation. Son travail avec les masques a eu une influence considérable sur son approche de l’interprétation, parce qu’il était très intéressé par la manière simple et directe par laquelle les

masques pouvaient amplifier l'aspect physique d'un acteur et par l'idée qu'ils pouvaient être utilisés pour communiquer avec des spectateurs appartenant aux catégories très diverses. L'observation et l'analyse des masques, des mouvements, du langage corporel et des gestes a eu un impact extraordinaire pour le développement du théâtre contemporain, et son travail a fait connaître plusieurs genres : le clown, le bouffon, la Commedia dell'arte, la tragédie et le mélodrame. En travaillant ensemble pour des nombreux dessins et prototypes, afin d'arriver à l'expression finale d'un masque d'atelier, Lecoq et Sartori ont créé des masques si parfaitement harmonisés avec leur fonction, qu'ils paraissaient des véritables instruments. Le travail de Sartori a acquis une reconnaissance publique lorsque Lecoq l'a introduit au metteur en scène Giorgio Strehler, et tous les trois ont travaillé ensemble pour la fameuse production de *Arlequin valet de deux maîtres*. Sartori s'est appuyé sur les masques de la Commedia dell'arte, sur la compréhension du mouvement et l'utilisation du masque et du style, en explorant en particulier une série de masques ; Lecoq, Sartori et Strehler ont inventé la forme. **Giorgio Strehler** (pg. 93) a été celui qui a créé, lui seul, en Italie, le rôle du metteur en scène théâtral (*Theatre director* ou *regista* ont été inventés seulement en 1929). Strehler a toujours été préoccupé par l'impact visuel de ses productions.

Ariane Mnouchkine (p.97) est un des plus remarquables metteurs en scène du monde entier. 1964 est l'année quand elle a fondé le théâtre « Soleil ». Bien que très influencée par Copeau, Brecht, Artaud et Meyerhold, elle est connue pour sa manière très efficace d'utiliser les techniques dramatiques du Japon et de l'Inde. Mnouchkine encourage ses acteurs et ses spectateurs à regarder la scène comme étant un lieu sacré. Ses spectacles incluent toujours le rite d'habillement et de maquillage des acteurs, exposé aux spectateurs. « J'ai une faiblesse pour les masques balinais et japonais. Pour les balinais à cause de tout ce qui est farce chez eux, et parce que'ils sont si musicaux, si loquaces, si marrants ; pour les japonais parce qu'ils sont les plus beaux, les plus tragiques, les plus humains et les plus divins. A mon avis, ils ont surpassé les masques de la Commedia dell'arte, un peu trop abstraits. »⁷

Tadeusz Kantor (p.108), peintre, scénographe, scénariste et metteur en scène théâtral, allait créer dans les années '60 un genre de théâtre expérimental où le macabre et le grotesque

⁷ „**ARIANE MNOUCHKINE**- *Arta prezentului* ; Convorbiri cu Fabienne Pascaud ,Fundatia Culturală „Camil Petrescu „,Revista Teatrul azi (supliment) , București ,2010,Pg. 132-133

prenaient la place au romantisme et idéalisme, et où le principe de l'art réduit à zéro, formulé par Kantor en son manifeste *Théâtre zéro* de 1963, allait occuper la place centrale. Comme la plupart des artistes d'avant-garde, Kantor a défié les règles de l'art traditionnel dans tous les types artistiques qu'il pratiquait : peinture, happening, scénographie, travail de metteur en scène. Son spectacle *La classe morte* était un spectacle sur des objets, l'Autre (les Autres) créé (créés) et détruit (détruits) par le regard du Soi, où il a disposé ses acteurs – ou, plus précisément, les « figures de cire », d'une étrangeté frappante – comme s'ils étaient morts.

Chez **Jerzy Grotowski** (p. 118), le fondateur du *Théâtre pauvre*, l'acteur doit composer lui-même sa masque organique par ses muscles faciaux, et chaque personnage maintient la même grimace tout au long de la pièce. Si le corps bouge selon les circonstances, le masque reste fixe comme une expression de désespoir, de souffrance et d'indifférence. L'acteur se multiplie en une sorte de créature hybride, qui agit d'une manière polyphonique hors son rôle.

Le XX^e siècle a connu une redécouverte et un relancement social du théâtre. A la liste ci-dessus, on doit nécessairement ajouter, en lui accordant une place d'honneur, le grand metteur en scène **Peter Brook** (p. 122). Pour lui, l'image illustre un de ses plus chers symboles. En effet, l'image atteste l'attraction qu'il ressent pour le *théâtre sacré*. Entre celui-ci et le théâtre brut il n'a pas fait aucun choix, mais il les a unifiés d'une manière immédiate dans son théâtre. C'est dans ce théâtre qu'on doit chercher sa 'vérité', grâce à une inépuisable dialectique théâtrale, qui trouve son équivalent, dans la sphère des arts plastiques, dans la Colonne de l'infini de Constantin Brancusi.

J'ai introduit aussi dans ma thèse un court chapitre qui traite de quelques hypostases des masques présents dans diverses créations du début du XX^e siècle (p. 127), en sélectionnant mes exemples des spectacles réalisés par les metteurs en scène Robert Wilson, Andreas Kriegenburg, Oscaras Korsunovas, Romeo Castellucci. Outre cela, j'ai fait une présentation de ma propre manière de traiter le masque dans mon travail personnel de scénographe (p. 140).

Conclusions

La multitude des directions connues par la dramaturgie du XX^e siècle, mais aussi par la sphère de la théorie théâtrale, l'amplitude d'un répertoire très hétérogène du point de vue du style ; les exigences si diverses d'un public de plus en plus nombreux ; la brillante évolution de l'art de la mise en scène ; l'influence exercée sur le théâtre par la technique cinématographique, etc. – ont été autant de raisons qui ont assuré à l'art contemporain du spectacle une grande diversité. Dans le champ des conceptions scénographiques, par exemple, ont eu une influence notable tant les nouveaux courants de la peinture du XX^e siècle – du futurisme jusqu'à l'abstractionnisme ou le pop-art -, que, évidemment, certains progrès techniques.

Dans le théâtre moderne, la scénographie devient un art beaucoup plus « flexible », et, selon les diverses modalités de la mise en scène, on « joue » plus avec les distances et les proportions. L'espace de jeu surpasse la scène italienne devenue classique pour devenir modulaire et variable, et arrive aux récentes installations *site-specific*. Un autre élément important pour la transformation plastique de l'image théâtrale est l'éclairage, le *light design* étant devenu un art scénique qui peut atteindre un grand raffinement. Une définition très inspirée par la vérité qu'elle exprime est la définition donnée par le célèbre scénographe et créateur de théâtre Josef Svoboda : « Ma pire crainte est celle de ne pas me transformer en un simple 'décorateur'. Ce qui m'irrite le plus sont des termes comme 'constructeur de décorations' ou 'décorateur', parce qu'ils se réfèrent aux images bi-dimensionnelles, de décoration superficielle, qui est exactement ce que je refuse. Le théâtre existe, en principal, seulement comme spectacle ; les esquisses merveilleuses et les interprétations ne signifient pas grand-chose en elles-mêmes: elles peuvent être très impressionnantes, mais on peut dessiner tout ce qui nous fait plaisir sur un simple morceau de papier, ce qui est important c'est l'actualisation, leur animation dans le spectacle. La vraie

scénographie est ce qui arrive quand le rideau se lève et il n'est plus possible de les juger autrement. »

Tous ces éléments nouveaux contribuent à la force de l'image théâtrale. En ce contexte, avec le costume, le masque devient un facteur doué de nouvelles valences sémantiques et d'expression plastique.

Par son aspect, symbole et signification, le masque est un « **objet-être** », séparé du monde réel. Le masque vit sa vie tumultueuse, dans son monde la loi n'a plus de normes, le sublime devient grotesque, l'impossible devient possible. Le porteur du masque perd son identité et entre dans un rôle qui le libère de tensions, devient libre, libéré de règles et des lois, et ses actions « renversent » le monde, en créant, à la fois, un autre monde.

Le masque constitue un très puissant signe théâtral, utilisé souvent dans le théâtre contemporain pour introduire le mystère, le divin, l'inquiétude, le grotesque, l'inconnu, pour « dire » ce que les mots ne peuvent pas dire. Sa présence produit d'un coup un sentiment particulier chez le spectateur.

Dans la société contemporaine, le masque lutte pour acquérir la reconnaissance que lui est due. Très peu, ou peut-être aucun des dramaturges contemporains, n'ont exploré la puissance et la versatilité du masque comme élément central de la game d'accessoires pour la scène.

Des dramaturges comme Bertolt Brecht et Eugene O'Neill ont utilisé le masque comme signe d'aliénation dans certaines de leurs pièces, *La Bonne Ame de Se Tschouan* (1941) et *Le grand dieu Brown* (1926), mais suffit-elle cette mention aux deux dramaturges décédés, pour conserver cette form d'art si généreux, connu sous le nom du Masque ? La réponse peut être trouvée au sein des mystérieux cercles artistiques des dramaturges modernistes. Pour ces gens, le Masque ne perdra jamais son charme et sa rélevance. Bien qu'il soit improbable que le Masque continue à captiver son public pour trois siècles encore (à la différence de la comédie), la valeur éducative et de divertissement et son caractère imposant resteront un instrument principal disponible pour les acteurs, metteurs en scène et artistes de tous les genres. La préservation du Masque n'est pas seulement un processus qui mérite tout effort, mais est aussi une chose essentielle. Les effets d'une société où le Masque manque et qui est, par conséquent, incapable d'interpréter et transmettre des sentiments de bonheur, désespoir, courage et peur, sont demesurées. La question

ne porte pas sur ce que le Masque peut offrir à la société du début du XX^e siècle, sinon sur ce que cette société du début du XX^e siècle pourrait offrir si elle n'avait pas le Masque.

« La puissance intrinsèque du Masque est celle d'un instrument pour la mise en ordre du monde, qui a la capacité de transformer et d'instituer des identités. Grâce à ce processus ambigu, le Masque extrait son aptitude historique de résister aux changements de ses références symboliques, pour arriver, aujourd'hui, à une forme qui puisse se faire reconnaître.⁸ En dernière instance, les masques sont une partie essentielle du passé, du présent et du futur de notre société. Bien qu'insuffisamment appréciés et valorisés par la société moderne, ils restent tout aussi mystérieux et profonds dans le contexte des diverses instances culturelles, pédagogiques, historiques et théâtrales. Il est certain que, au sein du cercle artistique dont il fait partie, le Masque ne périra jamais. Le masque est un instrument terrible et mystérieux. Il m'a toujours provoqué – et il me provoque aujourd'hui encore – un sentiment de crainte. Avec le Masque, on se trouve au seuil du mystère théâtral, dont les démons réapparaissent avec leurs visages statiques et inflexibles qui représentent le fondement même du théâtre.

Au XX^e siècle et au début du XXI^e, les arts du spectacles ont trouvé sans cesse des formes nouvelles d'objectivation, et, d'ailleurs, les moyens visuels auxquels ils font recours sont aussi de plus en plus divers, réinventés et redécouverts.

Soit qu'il s'agisse du théâtre, de l'opéra, de la danse, des spectacles de rue, des spectacles pour les enfants, les artistes cherchent continuellement des nouvelles formes d'expression ; et on ne doit pas oublier non plus l'influence des médias, qui ont marqué très intensément la réalisation des spectacles modernes.

La dynamique des transformations et des nouvelles tendances dans les arts du spectacle est étonnante, les formes d'expression étant très variées et surprenantes. Le masque est, lui aussi, un élément qui se reinvente et redécouvre, en acquérant ainsi des symboles et fonctions nouvelles.

A la question : le monde ou le théâtre ? ne nous limitons pas à proclamer la priorité du premier, mais accordons nous ce qu'il mérite au deuxième aussi, et non seulement en tant qu'art, mais aussi en tant que vie !

⁸ *masks: the art of expression edit. john mack/pub. british museum 1994 isbn 0-7141-2507-5/*

La civilisation contemporaine sollicite intensément non pas seulement une participation affective, mais aussi une de l'imagination, ce qui explique l'apparition spontanée de quelques formes de spectacle inédites.

« L'essence du théâtre est la rencontre. Celui qui établit un acte d'autorévélation est celui qui établit un contact avec soi-même. Ce qui suppose une confrontation extrême, sincère, disciplinée, précise et totale – et non pas seulement une confrontation avec ses propres pensées, mais aussi une confrontation qui implique son être en entier, de ses instincts et son inconscient jusqu'à son plus lucide état. » Jerzy Grotowski.

« Le masque est une des grandes créations des hommes, celle qui reste derrière la plus belle forme du théâtre et de la danse dans beaucoup de civilisations » Erhard Stiefel.