De la *matière-japon* au masque *neutre*, et retour

Didier Doumergue

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/leportique/3615>

DOI : 10.4000/leportique.3615

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2019

Pagination : 261-277

ISBN : 978-2-916332-40-6

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Didier Doumergue, « De la *matière-japon* au masque *neutre*, et retour », *Le Portique* [En ligne], 43-44 | 2019, document 19, mis en ligne le 10 février 2020, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/3615> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.3615>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2021.

Tous droits réservés

De la *matière-japon* au masque *neutre*, et retour

Didier Doumergue

- ¹ Il y a une origine japonaise certaine, généalogique, du masque *neutre*. De l'avoir travaillé, sous la direction de Jacques Lecoq, dans son *École internationale mime mouvement théâtre*, au début des années quatre-vingt, constitue une de mes premières connexions avec la *matière-japon*. Quarante ans après, j'explore cet envoûtement premier. La proximité du masque *neutre* et du Japon se situe, en outre, dans ce qu'il autorise à rêver de ce monde inouï. Le discours auquel donne lieu le masque *neutre* est parfois tout aussi impressionniste (et quasi mystique) que ceux qui concernent la *matière-japon*. Aussi c'est cet écueil que je voudrai éviter. Pour ce faire j'opte pour un résonnement en spirale qui me semble plus à même d'approcher cet objet de pensée complexe, en multipliant les connexions, en ouvrant une espèce de chantier de réflexion.

Généalogie

- ² Jacques Lecoq a été initié au jeu du masque par Jean Dasté lors de son passage dans sa compagnie¹. Dasté, élève des débuts de l'École du Vieux-Colombier, et époux de Marie-Hélène, fille de Copeau, transmet à Lecoq l'esprit, les méthodes, les aspirations pédagogiques du Vieux-Colombier, et notamment l'intérêt nouveau pour le masque.

D. Doumergue, page du journal de travail école Lecoq 3 novembre 1980 -masque neutre féminin-

- 3 Au Vieux-Colombier étaient développées les techniques du corps spécifiques aux comédiens. Dans les séances d'atelier, afin d'amplifier la gestique en l'isolant de la mimique, on utilisa d'abord un bas qu'on enfile, puis un carré de tissu couvrant le visage, le « voile » (auquel le mime Etienne Decroux, élève de l'École, restera fidèle sa vie durant), enfin le masque. Les cours d'histoire prodigués à l'École portaient sur différents formes de théâtre, ressuscitaient les plus anciennes – la tragédie grecque, le théâtre Nô, la *commedia dell'arte*, la pantomime, et désignaient les plus récentes, le jeu du clown, par exemple. Ces cinq traditions recelaient des savoir-faire devenus singuliers et rares, notamment celui du jeu masqué, tombé en déshérence en Europe. L'influence sur le jeu de cet attribut théâtral par excellence s'était perdue. En ce début du XX^e siècle seul le masque de Nô était encore joué professionnellement (exclusivement par des artistes japonais) et bénéficiait d'une notoriété, encore que très faible, (à la différence des autres masques asiatiques complètement ignorés et des masques africains réinventés d'un point de vue esthétique et coupés tant de leur fonction rituelle que de leur lien avec le spectacle et la danse²). Quant aux masques américains, Claude Lévi-Strauss raconte dans *La voie des masques* ses tentatives infructueuses d'intéresser l'État français à en acquérir une collection, au début des années cinquante.
- 4 Olivier Goetz retrace très précisément le développement du Japonisme à la française depuis le milieu du XIX^e siècle, en notant que « Le théâtre joue un rôle particulier dans cette propagation culturelle »³. Si Jacques Copeau appuie sa réforme théâtrale sur un examen critique du théâtre de son époque, il adhère pourtant à une autre mode contemporaine qu'est l'engouement pour le Japon. O. Goetz précise, plus loin : « Que le théâtre japonais ait joué un rôle séminal dans la modernisation du langage théâtral, à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle, semble désormais une évidence ».
- 5 Dès 1923 Suzanne Bing, faisant fonction de directrice de l'École du Vieux-Colombier, partage l'intérêt de Copeau pour le théâtre japonais. Elle se met à étudier le Nô et de nombreux ouvrages d'auteurs européens japonisants. Elle est en contact épistolaire avec Arthur Waley qui a traduit dès 1921 des écrits théoriques de Zéami datant du XVI^e

(redécouverts en 1909⁴), et le nô *Kantan*⁵ qu'elle se décide à adapter en français. En 1924, elle inscrit ce nô au programme des spectacles montés par les élèves. Copeau en redit l'importance en janvier 1931 : « pour résumer l'effort [de l'école] et montrer les résultats de plusieurs années, on avait entrepris l'étude d'un nô japonais. Pourquoi d'un nô ? Parce que cette forme est la plus stricte que nous connaissions et demande de l'interprète une formation technique exceptionnelle (...) ce nô, tel qu'il m'apparut à la répétition finale, par la profondeur de l'entente scénique, la mesure, le style, la qualité de l'émotion, reste pour moi l'un des joyaux, l'une des richesses secrètes de la production du Vieux-Colombier. Que la louange en revienne à qui elle est due : à Suzanne Bing d'abord, qui avait tout mis en œuvre, et aux jeunes élèves dont le cœur docile l'avait suivie »⁶.

- 6 Pour cette représentation les élèves-comédiens utilisaient peut-être des masques expressifs de leur fabrication comme ils l'avaient fait dans le chœur des démons de *Saül* d'André Gide en 1922, mais certainement pas de répliques de masques de Nô. À la même période, en atelier, les élèves s'entraînent au jeu du masque, inexpressif celui-là, appelé masque *noble*, que conçoit, pour l'école, le sculpteur Albert Marque.
- 7 Raphaëlle Doyon s'essaie à retrouver le lien direct entre le masque de Nô et le masque *noble* : « Dans ses notes de 1923, sur les masques nô, Suzanne Bing cite l'étude d'Ernest Fenollosa qui mentionne le port du masque de la jeune fille [masque de Nô] par une dame de cour dans *Le Fardeau d'amour*. Albert Marque, connu pour sa poupée de porcelaine est par ailleurs artiste à la manufacture de Sèvres fondée par le père de Samuel Bing célèbre marchand d'objets d'art japonais. Samuel Bing importe parmi des centaines d'objets, des masques japonais. Celui de la jeune fille, dont plusieurs études convergent à penser qu'il influence le masque noble de l'école du Vieux-Colombier, figure dans ses collections. »⁷
- 8 Au-delà de ce faisceau d'indices, R. Doyon reconnaît dans le Nô l'inspiration du jeu masqué enseigné à l'école : « Quelle qu'ait été la trajectoire de création du masque inexpressif, il possède les attributs du Nô : transposer la réalité dans des gestes codifiés, incorporer l'imaginaire, créer un répertoire de jeu physique de l'acteur, travailler *la disponibilité d'une présence avant que d'être un rôle*. » Cette formule de Suzanne Bing indique clairement que l'influence du Nô se manifestait principalement dans l'entraînement du comédien et non dans la mise en scène proprement dite⁸. La présentation de *Kantan* couronne les trois années d'existence de l'École du Vieux-Colombier. Elle est à la fois un aboutissement et l'indication de la voie à suivre. Deux jours à peine après cette représentation Copeau ferme théâtre et école, poursuivant ses travaux en Bourgogne, ce qui désigne cette première rencontre du théâtre en France avec l'art du Nô comme décisive dans la cristallisation des recherches innovantes de Copeau.
- 9 Le 30 mars 1947 a lieu la première de *Ce que murmure la Sumida*, un autre nô traduit de l'anglais par Suzanne Bing. Marie-Hélène Dasté en règle la mise en scène pour la compagnie formée avec Jean Dasté. Jacques Lecoq y fait partie du chœur et crée la *phrase du passeur* pour la séquence de la barque, proposée ensuite à des générations d'élèves de son école. La transmission du jeu masqué, référé, entre autres, au Nô, vient de s'effectuer, qui marquera le travail de Jacques Lecoq sur le masque *neutre*.
- 10 Lecoq rejoint Padoue dès 1948⁹. C'est durant son séjour italien que le masque noble issu du Vieux-Colombier, utilisé par Dasté, devient le masque *neutre*, sculpté à nouveaux frais par l'artiste sculpteur padouan, Amleto Sartori¹⁰. Celui-ci redécouvre ensuite les

méthodes de fabrication des masques de cuir dont il ne reste que quelques exemplaires authentiques, datant du XVIII^e siècle (à la bibliothèque de l'Opéra de Paris ou au musée de la Scala à Milan). Il réalise, en cuir, pour Jacques Lecoq, le masque *neutre* que l'on connaît actuellement, ainsi que des masques expressifs et toute une série de masques de *commedia dell'arte*¹¹. En mai 1950 Lecoq règle la pantomime masquée *Port de mer*, dans laquelle tous les comédiens-mimeurs portent les masques inexpressifs, quasi *neutres*, fabriqués par Amleto Sartori¹².

- 11 Les élèves du Vieux-Colombier n'ont chaussé, en représentation, que des masques expressifs de leur fabrication. Ils n'ont jamais utilisé de masques de Nô, ni de nez rouge de clowns (l'appellation de « plus petit masque du monde » est une trouvaille de Lecoq) ni de masques de *commedia dell'arte* (non encore « redécouverts » par Amleto Sartori). Lecoq ne proposera ces masques, dans sa propre école, qu'après avoir approfondi et stabilisé sa pédagogie du masque *neutre*. Il est également à noter que Lecoq n'a pas désigné le Nô comme un des territoires dramatiques abordés par son enseignement ni jamais enseigné le jeu du masque de Nô (alors qu'il a adapté et mis en scène avec Gianfranco De Bosio le nô *les Cents Nuits* donné à Padoue le 2 avril 1949). Pour lui, pourtant, le masque de Nô est celui qui surpasse tous les autres : « En vérité, les plus grands masques sont ceux du Nô japonais : un très léger mouvement de la tête vers le bas suffit à abaisser les paupières et à changer le regard du dehors au dedans. »¹³
- 12 L'établissement précis de la généalogie du jeu masqué prend une importance toute particulière lorsqu'on la confronte à la *matière-japon*. Le masque *neutre* porte la marque de la filiation, il est objet de transmission, tradition extrêmement valorisée par les japonais (transmission des styles de combat chez les Samouraï, transmission des rituels – thé, fleurs, arts martiaux, Nô, Kabuki, tant d'autres...). Pour les occidentaux les choses se perdent, et se redécouvrent éventuellement, dans une espèce de parcours fractionné, différent du continuum japonais. La réalité de cette transmission est une infime partie de la dimension analogique que le monde du masque *neutre* entretient avec la *matière-japon*. Il nous faut repartir des apports des différents acteurs de cette aventure pour établir les données de cette analogie.

Les recherches de Jacques Copeau et les développements de Jacques Lecoq

- 13 *Le masque-neutre, comme embrayeur*
- 14 Guy Freixe suit le mouvement de transmission de Copeau à Dasté et Lecoq, jusque chez Ariane Mnouchkine, tous quatre appartenant à une même lignée du jeu dont il dit, en substance, qu'ils l'explorent tour à tour, dans l'empirisme de la pratique, sans en fixer une théorie générale. Il en note les traits communs les plus importants : « Cette école de l'acteur-créateur définit un type de jeu basé sur la distance et le primat donné au monde sur le moi – d'où la place essentielle qu'y tient le masque. Par le *corps-mimeur*, l'acteur doit éprouver les grandes lois du mouvement et les dynamiques de la nature, pour en faire des moteurs de jeu dans l'élaboration de ses personnages. »¹⁴
- 15 Le masque « inexpressif » est un masque de travail qui a permis aux comédiens d'explorer une nouvelle forme de figuration scénique d'une part et d'acquérir, d'autre part, la technique du jeu masqué. Ce masque de travail est, comme on l'a vu, l'objet d'une transmission, mais il est, en outre, l'outil d'une transmission puisqu'il inscrit dans sa matière-même, une fonction pédagogique favorisant un apprentissage.
- 16 *L'espace et le vide*

- 17 C'est à partir de son intérêt pour l'art masqué des clowns de cirque, que Copeau développe sa conception d'un espace de jeu idéal¹⁵ qui aboutira au fameux « tréteau nu »¹⁶ : « Cet espace de tous les possibles deviendra pour Copeau l'espace de jeu idéal : un espace désencombré, où tout doit partir du corps de l'acteur. La piste du cirque, en tant qu'espace vide fondateur, met l'acteur au premier plan. Là, il n'y a la place ni pour la fausseté du décor réaliste, ni pour la surcharge de la scénographie moderne qui s'affirme un peu partout sur les scènes de l'époque » écrit Guy Freixe¹⁷. Cet espace est propre à accueillir, par l'entremise du masque, les recherches de dynamiques non psychologiques, celles de la nature, des animaux, qui intéressent Copeau. L'objet masque, dans sa matérialité participe de la spatialité et assure au comédien un rapport productif à l'espace auquel sa seule corporalité ne parvient pas entièrement¹⁸.
- 18 La première fonction du masque est de faire entrer le corps d'un humain dans l'image¹⁹, fonction qu'il partage avec le costume de théâtre²⁰. La référence du masque au visage humain combat l'extériorité de « la scénographie réaliste surchargée » qui ne propose au comédien qu'un espace fortement socialisé, où ne peuvent se déployer que le personnage et sa psychologie.
- 19 *L'effacement de la subjectivité*
- 20 Il n'y a pas de doute que le masque donne naissance à un autre soi-même, que le comédien met en mouvement sur scène, et avec lequel son moi entre en contact. Le masque, en donnant naissance à un autre, est le truchement matériel qui permet au comédien de « devenir un autre ».
- 21 C'est peut-être chez Juvet si inspiré par Copeau que l'on peut le mieux approcher cet effacement de la subjectivité demandé au comédien.
- 22 Guy Freixe dit à propos de Juvet²¹ : « Son art de l'épure caractérisait son jeu, avec une précision des gestes et un dessin du corps remarquables. Quant à son visage, il avait su le transformer en un masque où chaque signe était écrit aussi précisément que dans une calligraphie²². Sa quête de la « désincarnation » pour accueillir le personnage rejoignait la conception de son mentor. »
- 23 De façon différente, mais non pas contradictoire, Marie-José Mondzain précise que le corps réel du comédien s'absente dans la « représentation » du personnage, en donnant place à la présence de la chair, ce qui définit précisément l'incarnation²³.
- 24 *La dimension collective du jeu*
- 25 Sont visés, avec le travail du masque, le lien à l'espace environnant, la distance prise avec une individualité singulière et, en définitive, l'avènement d'un nouveau type de comédien. Celui-ci s'oppose à l'ancien interprète psychologisant centré sur son art personnel, voire sa virtuosité, qui s'installe dans un jeu d'égos en miroir, celui du comédien et celui du personnage au travers duquel il exprime son moi. L'expression chorale prolonge cette distance. Le chœur devient le plus approprié à se déployer dans l'espace vide du plateau.
- 26 Ce point serait certainement le plus susceptible de rapprochements avec la philosophie japonaise²⁴, notamment celle de Nishida Kitarô, principal représentant de l'école de Kyoto. Cette perspective de recherche, autrement ambitieuse, ne saurait prendre place dans le cadre introductif et limité de cette contribution. Le concept nishidien d'*expérience pure* en situant l'événement avant la séparation entre sujet et objet, esprit et matière, individu et monde, débouchant sur la dissolution du moi dans un soi plus étendu et l'acceptation de la nature telle qu'elle est, fournirait l'hypothèse d'une

analogie remarquable avec la pratique du *masque neutre*, sans se départir néanmoins de prudence méthodologique²⁵.

D. Doumergue, page du journal de travail école Lecoq 10 novembre 1980 -masque neutre masculin-

Rapports du masque au corps, à l'espace environnant

- 27 Espace, matérialité
- 28 Le masque noble, hellénisant, dû à Albert Marque, comme le masque *neutre* d'Amleto Sartori, sont plus grands que le visage qu'ils recouvrent entièrement, suscitant le mime mais interdisant au comédien une parole pleine (contrairement aux demi-masques de type *commedia* qui découvrent la bouche et autorisent le jeu parlé ou chanté). Erhard Stiefel, élève de Lecoq et facteur de masques, rappelle : « Jacques Lecoq disait qu'il ne fallait pas parler avec un masque complet, car celui-ci voile la voix de l'acteur. » Mais il précise : « ... quand je suis allé au Japon, je me suis rendu compte que tous les acteurs parlaient derrière un masque fermé ».²⁶
- 29 Le masque de Nô, confectionné en bois de hêtre puis laqué, est plus petit que le visage, ce qui, peut-être, permet au comédien plus d'aisance dans l'émission sonore. Certains de ces masques possèdent une mâchoire articulée facilitant le chant. Erhard Stiefel, à nouveau, tient de l'acteur de Nô Kanze Hideo une autre hypothèse, celle du « choc dramatique » que produit un masque plus petit que le visage en laissant apparaître une partie des joues et le menton du comédien : « la chair se heurte à une chose rigide. L'émotion sort par [la] vraie chair [du comédien], et non par le masque ».²⁷ Ce choc naît de la rencontre du bois de l'objet masque et du visage qui le supporte et l'encercle, rencontre qui apparaît dans l'intervalle incommensurable où la matière presse la chair vivante.
- 30 La question de la distance entre le visage et l'objet masque est d'une importance capitale dit Lecoq à plusieurs reprises : « Un jour [Amleto Sartori] décida de faire pour moi un masque neutre en cuir. Il y prit beaucoup de temps, fit de nombreux essais ; il mesura mon visage et je vins l'essayer dans son atelier. Il me collait tellement à la peau

que je ne pouvais le jouer (...) j'appris ainsi qu'il fallait une distance entre le masque et le visage pour pouvoir le jouer. »²⁸

- 31 Il expliquait, dans ses cours, que cette observation concernait tous les masques en remarquant qu'aux antipodes du masque de théâtre se situe le masque mortuaire, effectué à partir d'un moulage du visage. Cette empreinte reste plus un témoignage du mort qu'un souvenir du vivant, tant il est impropre à être joué par un comédien (auquel il n'est d'ailleurs pas destiné), incapable de lui insuffler aucune vie. Le masque neutre « n'a évidemment rien à voir avec les masques blancs utilisés dans les défilés ou les manifestation. Ce sont là des masques de mort, exactement le contraire du neutre » déclare Lecoq²⁹. Il est à remarquer que les masques en cuir de Sartori se rapprochent, par la matière et la couleur, de la peau vivante du visage.
- 32 Le mouvement de la vie commence dans l'écart qui s'inscrit au sein même de cette intrication du vivant et de l'inerte³⁰, reflet de celle de la vie et de la mort, qui m'apparaît appartenir au mode de pensée japonais. Pour un japonais il n'est pas impossible que les vivants et les morts cohabitent par moment dans le même monde. Un nô illustre cette croyance en faisant – assez souvent sinon toujours – du *Shité*, protagoniste principal, un personnage qui revient révéler sur scène les circonstances de sa mort. Rendre visible l'invisible est certainement une des fonctions les plus étonnantes du masque, qu'il permette de redonner vie à un personnage mort, de révéler à l'extérieur ce qu'un comédien possède à l'intérieur de lui-même, de s'animer des dynamiques des éléments, des matières, des animaux, des végétaux, des couleurs, des sons (dont ainsi il rend visible la traversée invisible).
- 33 On comprend que le masque *neutre* soit de ce point de vue le « masque de référence, un masque de fond, un masque d'appui de tous les autres masques », écrit Lecoq, il « développe essentiellement la présence de l'acteur à l'espace. Il le met en état de découverte, d'ouverture, de disponibilité à recevoir ». ³¹
- 34 *Vide, Silence, Souffle, Mu, Ma, Ki*
- 35 Dans le masque *neutre* me semblent se rejoindre cette neutralité, marquée à l'origine par la recherche de l'espace vide de Jacques Copeau dans lequel se déploie l'expression du comédien, et la conception extrême orientale du vide, centrale notamment dans le Zen qui le nomme *mu*.
- 36 L'astrophysicien Trinh Xuan Thuan rappelle que pour les sciences contemporaines « le vide est plein » et que cette conception n'est pas contradictoire avec la notion de vide dans divers courants mystiques orientaux : « Après nos pérégrinations dans le paysage de la cosmologie moderne, nous sommes arrivés à la conclusion que *le vide est plein*³². Nous avons été amenés à réconcilier des concepts a priori contraires pour rendre compte de la richesse du réel (...) Le taoïsme nous encourage à embrasser la magnificence des opposés (...). La réconciliation des contraires (...) fait aussi partie intégrante de la philosophie bouddhiste. »³³ L'état de neutralité induit par le masque, sa disponibilité, sa réceptivité à ce qui nous environne, son équilibre et son absence de conflit intérieur, est une manifestation de la dualité des contraires (qui n'est pourtant pas un dualisme³⁴).
- 37 François Regnault l'écrit également après une superbe illustration de ces renversements dans une comparaison du désir claudélien avec ces motifs dans le dessin japonais qui attestent « le vide dont ils se détachent et qui peut-être les cause et les

suscite », ajoutant : « On pourrait aussi citer le silence comme ce même vide auquel renvoie la parole ! »³⁵.

- 38 Guy Freixe quant à lui sépare hermétiquement le “vide” et le “rien”, et durcit leur opposition en l’appliquant trop radicalement au masque *neutre*, qui ne m’en paraît pourtant pas être le lieu³⁶ : « Le masque neutre est cette recherche du “vide”, et non du “rien” que serait un simple effacement des formes du visage. »³⁷ Ce faisant peut-être donne-t-il une exclusivité fervente à la plastique parfaite que Sartori a conféré à ce masque.
- 39 Giorgio Strehler rappelle que Sartori cherchait, en sculptant son masque *neutre*, à «atteindre à ce dépouillement des signes, à cette *sévérité* [car] c’est le terme exact qu’il employait ». Dépouillement et sévérité, se transmettent comme bases de l’apprentissage à qui porte ce masque à des fins d’entraînement : « Ce masque à l’expression extatique, vertigineusement vide était à la base même [des exercices pratiqués au Piccolo Teatro], car il ne pouvait se charger de sens ou n’être animé de sentiments, que par la seule vertu du geste, du mouvement du corps en situation dans l’espace par rapport à d’autres corps animés. Traduire l’absence : le pari semblait impossible à tenir ». Strehler met en équivalence vide, absence et silence : « Je possède encore un exemplaire de ce masque définitif et j’ai l’habitude de le poser sur une table, devant moi, lorsque je veux invoquer le silence ». Il reconnaît enfin que pour parvenir à ce résultat un travail acharné fut nécessaire : « Mais avant d’obtenir cette forme accomplie (...) [Sartori] avait fait des dizaines d’essais (...) jusqu’à l’obtention d’une expression parfaitement neutre (...) mais au fur et à mesure qu’il approchait de sa forme définitive le visage évoluait vers une expression de plus en plus épurée, jusqu’à approcher de très près la transparence du vide ».³⁸ Congruence de l’effort du sculpteur, du résultat obtenu, de l’expérience du comédien et des performances atteintes.
- 40 Un terme japonais, *ma*, aide à mieux comprendre comment « fonctionne » le vide, s’il n’est pas « rien ». *Ma* signifie trait d’union : intervalle qui relie deux phénomènes entre eux. Cette relation est essentielle. Elle est aussi bien espace, durée, que silence : « En tant que vide, le *ma* n’impose aucune signification au destinataire ; mais en tant que rapport, il propose un certain sens, que le destinataire se contente de suggérer (...) À l’écart de la menace de l’étant (comme nous dirions) le *ma* serait le lieu de l’être – ce vide positif où l’être se déploie (comme dirait le zen) » écrit Augustin Berque³⁹. L’intervalle rythme le flux d’un contraire à l’autre.
- 41 La suggestion et la non saturation sont ici essentielles : « Ce que je perçois au contact de la Chine et du Japon, écrit François Laplantine, « remet en question ce que nous appelons sens (...) L’expérience de l’absence, du vide et du silence provoque chez nombre d’occidentaux ce que l’on appelle une “désorientation” (...). Cela peut être à ce point angoissant – en particulier dans les cultures latines – qu’une réaction se profile puis s’emballe : inverser la raréfaction en amplification, combler les vides et les silences par une saturation visuelle et acoustique... »⁴⁰
- 42 Pour Laplantine, d’un point de vue chinois ou japonais, « le sens ne peut être abstrait, il est indissociable du souffle, lequel est invisible ». Le souffle se dit *ki* en japonais : « C’est un mot qui n’appartient pas à l’une des familles des éléments [terre, air, eau, feu] mais s’inscrit dans l’univers de l’air, de la respiration et de l’énergie ».⁴¹
- 43 Jacques Lecoq considérait que le premier mouvement du corps est celui que soulève l’alternance de l’inspiration et de l’expiration, étendant cette scansion interne à l’espace environnant traversée par la respiration. Les lèvres du masque *neutre* ne sont

pas totalement closes, elles laissent passer un filet d'air invisible qui colore chaque geste d'une nuance différente.

- 44 Ces trois expressions japonaises, *mu*, *ma*, *ki*, nous permettent de mieux accéder à la forme du *continuum* japonais, qui s'émancipe de la stricte définition bouddhiste d'une réalité indifférenciée, lie les contraires qui se définissent l'un par l'autre, comme le vide et le plein, l'absence et la présence, l'invisible et le visible, l'intérieur et l'extérieur, pour concevoir des renversements aussi impressionnant que l'adage de Claudel cité par François Regnault⁴² : « Ce n'est pas le singe qui est en mouvement, c'est le mouvement qui est singe. » Jacques Lecoq, en nous demandant de reconnaître comment « bougent » la mer ou le feu, avait l'habitude de dire : « Donnez votre mer à la mer, votre feu au feu » : « Quand je [le masque *neutre*] traverse la forêt, je suis la forêt. Au sommet de la montagne, j'ai l'impression que mes pieds sont dans la vallée et que je suis, moi-même, la montagne. »⁴³

45 *L'utopie*

- 46 Les souvenirs de ceux qui ont travaillé sous le masque *neutre* avec Lecoq, ou d'autres pédagogues, ne sont jamais singuliers et donnent lieu aux mêmes récits⁴⁴, tant l'expérience effectuée constitue une situation psychologique commune. Jacques Lecoq ne cachait pas que « le masque neutre tend vers un but qui n'existe pas ». Aussi la pédagogie qu'il utilisait s'apparentait à « l'éducation négative » (plus qu'à la « voie négative »⁴⁵ qui est celle de l'apprentissage par l'échec). La clef de l'expérience, sans être vraiment formulée à la fin, s'imposait malgré tout à la manière d'un koan zen. Chacun s'était efforcé de comprendre ce qui dans son expression gestuelle débordait de l'idée abstraite de neutralité. Simon Mac Burney, le fondateur du Théâtre de Complicité, dont j'ai été le condisciple à l'École Lecoq de 1980 à 1982 le dit dans le film *Les deux voyages de Jacques Lecoq* : « Comme il est impossible d'être neutre, alors on se voit "soi", avec ses particularités. En essayant d'être neutre, quelque chose se précise en nous de ce qu'on veut, et de ce qu'on est. »
- 47 Les formes calmes, équilibrées, sans expression particulière du masque *neutre*, offrent au comédien qui le chausse une partition (sensible) à interpréter. Il s'agit là de l'exact modèle pour l'usage de tous les autres masques, l'expression du corps ne devant jamais contredire les directions indiquées par les formes et les reliefs d'un masque quel qu'il soit.
- 48 Le discours, ou seconde lecture, ne vient qu'après.

NOTES

1. Lecoq reste vingt et un mois dans la Compagnie de Jean Dasté, *Les comédiens de Grenoble*, entre 1945 et 1947. Cf. sur ce point Patrick Lecoq, *Jacques Lecoq, un point fixe en mouvement*, Actes Sud, 2016, p. 64 et sq.

2. Lorsque Picasso dans les années cinquante explique à Françoise Gillot le choc que fut sa découverte de l'Art Nègre au musée d'ethnographie du Trocadéro, on y reconnaît la même collusion que celle dont profite le masque neutre par rapport au Nô : « J'ai compris que c'était le

sens même de la peinture. Ce n'est pas un processus esthétique, c'est une sorte de magie qui s'interpose entre l'univers hostile et nous, une façon de saisir le pouvoir, en imposant une forme à nos terreurs comme à nos désirs ».

3. Voir *Supra*, Olivier Goetz, « Le Japon spectaculaire de la Belle Époque », p. 241-260.

4. Après la publication de seize opuscules de Zéami, le corpus s'augmenta jusqu'aux vingt-trois traités publiés actuellement. Le Père Noël Péri qui écrit en 1910, dans le bulletin de l'École française d'Extrême-Orient une « Introduction à l'étude du nô » d'après son essai sur le nô de 1897, n'avait pu utiliser les Traités de Zéami, comme le note René Sieffert dans *La tradition secrète du Nô*, Ed. Gallimard, 1960.

5. Ce nô est tiré des *Contes de l'oreiller* d'un auteur chinois du VIII^e siècle, attribué à Zéami (bien qu'il ne soit pas mentionné dans ses œuvres) et traduit en anglais par Arthur Waley.

6. Jacques Copeau, *Souvenirs du Vieux-Colombier*, Nouvelles éditions latines, 1931, p. 99.

7. Raphaëlle Doyon, « Suzanne Bing, collaboratrice de Jacques Copeau : enquête sur la constitution d'un patrimoine théâtral » in Jean-Philippe Garric, (sous la dir.) *La construction du patrimoine en questions*, Ed de la Sorbonne, Cahiers de CAP, 2015, p. 34.

8. Raphaëlle Doyon, *idem* ; la citation de S. Bing est tirée de « Avertissement de S. Bing », in *Jeux, tréteaux et personnages*, 10^e année, 91, 15 juillet 1939, consacré au Nô. R. Doyon note que le lien de parenté entre Samuel Bing et Suzanne Bing est probable mais non avéré.

9. Cf. Jacques Lecoq, « La géométrie au service de l'émotion », in *L'art du masque dans la Commedia dell'arte*, sous la direction de Donato Sartori et Bruno Lanata, traduit de l'italien, éd. Solin, 1987, p. 165-172 (écrit fondateur sur lequel s'appuient tous les commentateurs ultérieurs, datant de 1983 pour la version italienne). Jacques Lecoq y fait la chronique de sa rencontre avec Amleto Sartori et de leur travail commun de création du masque neutre.

10. Remarquons qu'Amleto Sartori s'intéresse au masque dès avant la seconde guerre mondiale (sans lien semble-t-il avec la tradition française du Vieux-Colombier) et réalise un premier masque en 1937, nous indique son fils Donato Sartori : « Puis s'inspirant surtout de l'art oriental, et particulièrement du théâtre japonais, il fabrique des exemplaires en bois (...) A partir de 1948, il enseigne le modelage du masque à l'école de Théâtre de l'Université de Padoue, où sa propre expérience rejoint celle de Jacques Lecoq et de Gianfranco De Bosio » (in *L'art du masque dans la Commedia dell'arte*, op. cit., p. 169).

11. Amleto Sartori indique lui-même avoir « bénéficié d'autres contributions importantes pour le perfectionnement de [sa] technique, notamment du contact direct avec les masques du théâtre japonais, de la Compagnie du Théâtre Impérial de Tokyo, venue présenter à Venise plusieurs spectacles Nô (1955). Il s'agissait d'une série de masques en bois sculpté, peint et laqué, d'une beauté exceptionnelle » (in *L'art du masque dans la Commedia dell'arte*, op. cit., p.172). Cette date indique que la confrontation directe avec des masques nô eut lieu bien après la création du masque neutre.

12. Comme en atteste la photo de scène publiée par Patrick Lecoq, in *Jacques Lecoq, un point fixe en mouvement*, op. cit., p. 103.

13. Jacques Lecoq, *Le Corps poétique*, Actes Sud, 1997, p. 70-71.

14. Guy Freixe, *La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine: Une lignée théâtrale du jeu de l'acteur - Les voies de l'acteur*, L'Entretemps, 2014.

15. Copeau écrit à André Gide vers le milieu des années dix qu'il est hanté par « la piste de cirque ».

16. Jacques Copeau, « Un essai de rénovation dramatique » (Revue NRF, septembre 1913) in Jacques Copeau, *Registres 1, Appels*, Éd. Gallimard, 1976, p. 32 : « ...pour l'œuvre nouvelle, qu'on nous laisse un tréteau nu ! ».

17. Guy Freixe, *La Filiation Copeau*, op. cit., p. 119.

18. C'est pourquoi on peut dire que le théâtre naît du vide et dans le vide, il est un presque-rituel. Le rituel, pour sa part, donne forme au vide.

19. Cf. Philippe-Alain Michaud qui parle de « conversion du corps en figure » dans la représentation et de « comparution d'un corps dans une image » : Ph-A Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Ed. Macula, 1998, p.124 et p. 196.
20. Ph-A Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, op. cit., p. 165 : « le vêtement – mais aussi les masques et les coiffures, les bijoux et les fards – sont chargés de propriétés symboliques : ils conduisent le corps au seuil de sa comparution ».
21. Guy Freixe, op. cit.
22. Note de Guy Freixe : « Cf. Roland Barthes, *L'Empire des signes*, coll. « Champs », Flammarion, Paris, 1970 (en particulier le fragment « Le visage écrit », p. 119-126) ».
23. Marie-José Mondzain, « Une définition de l'image », propos recueillis par Jean-Pierre Han, *friction* n°1, automne hiver 1999, p. 12. L'« incarnation » de Mondzain ne s'oppose pas à la « désincarnation » de Freixe. Mais il faudrait être François Regnault pour l'expliquer clairement, lui qui démontre en substance que « distanciation » et « identification », c'est tout un : cf. François Regnault, « Identification et Distanciation (Distancement) », *Une Mémoire, Nouveaux écrits sur le théâtre*, Ed. Riveneuve/Archimbaud, Paris, 2018, p. 243-253.
24. Cette brève évocation s'appuie sur l'article de Yūjirō Nakamura, « Nishida le premier philosophe original du Japon », *Revue Critique*, 428-429, janv.-fév. 1983, p. 32 à 54 et sur le chapitre « Nishida Kitarō » (présentation et traduction du texte *Ce qui agit* par M. Dalissier), *Philosophie japonaise, le néant, le monde et le corps*, textes réunis par M. Dalissier, S. Nagai et Y. Sugimura, Librairie Philosophique Vrin, 2013, p. 247 à 282.
25. En effet un des principaux stéréotypes récurrents appliqué à la société japonaise serait son absence de considération de l'individu. L'article d'Emmanuel Lozerand sur ce thème apporte un éclairage convaincant : cf. E. Lozerand, « Il n'y a pas d'individu au Japon. Archéologie d'un stéréotype », *Ebisu* [En ligne], 51 | 2014, URL : <http://journals.openedition.org/ebisu/1495> : « De concert avec un courant philosophique préoccupé de diminuer la place du sujet au Japon, de Nishida Kitarō à Kimura Bin pour parler vite, ces discours ont contribué à dresser de l'archipel l'image fantasmatique d'un monde où l'individu s'efface devant la loi du groupe ».
26. Entretien avec Erhard Stiefel et Ariane Mnouchkine, réalisé par Béatrice Picon-Vallin, à la Cartoucherie, le 29 février 2004. <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/un-vrai-masque-ne-cache-pas-il-rend-visible-4147>
27. *Idem*.
28. Jacques Lecoq, « La géométrie au service de l'émotion », op. cit., p. 166.
29. Jacques Lecoq, *Le Corps poétique*, op. cit., p. 47-49.
30. C'est à cet endroit qu'Aby Warburg, observant les danses masquées des Indiens pueblos, situait « le tragique de l'homme qui mange et qui manie les choses (...) L'homme peut [donc] étendre ses limites matérielles de manière inorganique en portant ou en maniant des objets » in Ph-A Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, « Aby Warburg, notes inédites pour la conférence *Le rituel du serpent* », op. cit., p. 265. Et : « En imitant, costumé et masqué, les expressions et les mouvements d'un animal, par exemple, ce n'est pas pour s'amuser que l'Indien à se glisse dans cet animal, mais pour obtenir quelque chose de la nature, par la magie, en métamorphosant sa personne, parce qu'il ne croit pas que sa personne puisse y parvenir sans être élargie ou métamorphosée. » in Aby Warburg, *Le rituel du serpent*, éditions Macula, 2003, p. 79.
31. Jacques Lecoq, *Le Corps poétique*, op. cit., p. 49.
32. Je souligne.
33. Trinh Xuan Thuan, *La plénitude du vide*, Éditions Albin Michel, 2016, p. 341-344.
34. Lire sur ce point les propos de Clélia Zernik dans « Les nouvelles figures de l'art contemporain japonais », entretien avec Catherine Simon, *sopra*, p. 233-240.
35. Cf. *supra*, François Regnault, « Le Japon de Claudel », p. 175-178.

36. J'enseigne encore aujourd'hui la neutralité et le chœur neutre avec une série de masques « vides » en cuir qu'Etienne Champion a initialement créé pour Mario Gonzales en 1986 et qui sont toujours utilisés au Conservatoire National Supérieur d'art dramatique.
37. Guy Freixe, *op. cit.*
38. Giorgio Strehler, « Le métier de la poésie », in *L'art du masque dans la Commedia dell'Arte*, *op. cit.*, p. 173.
39. Augustin Berque, *Le sauvage et l'artifice*, Gallimard, 1986, p. 258.
40. François Laplantine, *Penser le sensible*, Pocket, 2018, p. 32.
41. *Idem.*
42. Cf. *supra*, François Regnault, « Claudel au Japon ».
43. Jacques Lecoq, *Le Corps poétique*, *op. cit.*, p.52.
44. On lira avec profit le livre *Marche avec le masque neutre*, Édition L'Harmattan, 2002, dans lequel Georges Bonnaud évoque tant son apprentissage avec Lecoq que son enseignement du masque neutre dont il tire une réflexion pratique minutieuse.
45. Quoique que Bari Rolf soit d'un avis contraire : « L'imagination créative est obtenue par le recours à la via negativa. Aux étudiants il ne sera pas dit ce qu'ils devront faire. Par contre, on leur fera reconnaître les erreurs une fois faites. En trouvant le chemin obstrué, on est contraint à en chercher un autre » in « The mime of Jacques Lecoq », *Drama review* T 53, vol. 16, N° 1 mai 1972, p. 38.

RÉSUMÉS

Le masque noble, « outil » majeur de la nouvelle pédagogie théâtrale de Jacques Copeau et Suzanne Bing, voit le jour à l'école du Vieux-Colombier au début des années vingt. Comment est-il marqué par l'intérêt pour le théâtre Nô ?

Jacques Lecoq en développe l'usage à partir de la moitié du XX^e siècle sous le nom de masque neutre. La pratique du masque neutre permet d'acquérir un savoir sensible et d'approcher la pensée non dualiste japonaise.

The noble mask, a major tool of the new theatrical pedagogy, emerged from Jacques Copeau and Suzanne Bing's school of Vieux-Colombier in the early twenties. How is it influenced by the interest in the Nô theatre?

Jacques Lecoq developed its use from the mid twentieth century as neutral mask. The practice of the neutral mask enables to acquire a sensitive knowledge and to approach the non-dualistic Japanese thinking.

AUTEUR

DIDIER DOUMERGUE

Didier Doumergue est metteur en scène et enseignant. Il dirige depuis 1999 la compagnie Le Studiolo (Metz). Il est l'auteur de nombreux articles notamment sur le théâtre et co-dirige les ouvrages : *Art et usages du costume de scène* (Éd. Lampsaque, 2007) et *Le costume de théâtre, objet de recherche* (Éd. Lampsaque, 2014).