Skén&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

6 | 2019

Voyages des cultures et des mémoires dans les arts de la scène

Oser porter les masques d'autres traditions

Guy Freixe

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/skenographie/2934>

DOI : [10.4000/skenographie.2934](https://doi.org/10.4000/skenographie.2934)

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2019

Pagination : 89-104

ISBN : 978-2-84867-673-9

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Guy Freixe, « Oser porter les masques d'autres traditions », *Skén&graphie* [En ligne], 6 | 2019, mis en ligne le 01 juin 2021, consulté le 27 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/2934> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.2934>

Ce document a été généré automatiquement le 27 septembre 2021.

Presses universitaires de Franche-Comté

Oser porter les masques d'autres traditions

Guy Freixe

- 1 A la réunion préparatoire d'un atelier de formation de l'acteur sur le jeu masqué, une participante m'a posé une question qui a suscité un temps de silence, et peut-être, chez certains, de désarroi : « Vous venez de dire que nous travaillerons avec plusieurs types de masques, ceux en cuir de la tradition italienne de la commedia dell'arte et ceux en bois de la tradition balinaise. Mais ces derniers masques sont sacrés. Avons-nous le droit de les porter ? » La question avait le mérite de poser directement, concrètement, un des problèmes fondamentaux de l'interculturalité, à savoir celui de la légitimité du transfert d'éléments appartenant à une culture, profondément liés à un ensemble de données socio-culturelles et religieuses, dans une autre culture où ces mêmes éléments ne sont pas appréhendés de la même manière et risquent des conduites inappropriées, des malentendus ou des contre-sens.
- 2 Pour comprendre la réponse que j'ai été amené à apporter devant ce groupe d'apprentis-acteurs d'une école d'art, il est utile de mettre en perspective quelques événements afin de retracer la réception de ces masques dans le milieu théâtral français. Pour rappel, il faut signaler que le texte majeur sur le théâtre balinais d'Artaud¹ a été écrit suite à sa découverte des danses balinaises, dont certaines étaient masquées, entre juillet et début août 1931, au Bois de Vincennes, dans le cadre de l'Exposition coloniale². Ce théâtre dansé et masqué, tel qu'il a été décrit par la force visionnaire d'Artaud, a été la source et le tremplin d'utopies théâtrales de l'après-guerre, dans lesquelles l'Asie, de façon plus générale, est apparue comme la terre matricielle de l'art de l'acteur³.

Rencontre des masques de la commedia dell'arte avec leurs « cousins » balinais

- 3 Jusqu'au début des années soixante-dix, seuls quelques rares collectionneurs et antiquaires européens faisaient circuler, à faible prix, des masques balinais. Ils

n'intéressaient pas vraiment les artistes du théâtre qui, s'ils allaient en Asie, préféraient s'arrêter au Japon ou en Inde (voir les voyages de Grotowski, Mnouchkine, Barba). L'événement déclencheur a eu lieu le 28 février 1974, lors de la première de *La Sorcière de Dirah*, légende balinaise, mise en scène par Sardono⁴, au Théâtre National de Chaillot. La troupe du Théâtre du Soleil, alors en répétition de *L'Âge d'or*, dont la recherche prenait appui sur la forme du jeu masqué de la commedia dell'arte, se rend au grand complet au spectacle. La magie des masques balinais opère : Ariane Mnouchkine retrouve sa fascination pour les formes orientales⁵ et Erhard Stiefel découvre avec émerveillement la vitalité et la profondeur humaine de ces masques⁶.

- 4 Une séance de travail est organisée pour que les acteurs du Soleil rencontrent les artistes balinais. Mnouchkine a le pressentiment que les acteurs masqués de ces deux traditions devraient pouvoir se comprendre et arriver à jouer ensemble. Et effectivement, quand Arlequin se lance dans une improvisation, les demi-masques balinais entrent sans difficulté dans le jeu, et les deux mondes n'en font plus qu'un, développant un imaginaire qui se joue des barrières de la langue. Le grand danseur balinais, Pugra, improvise même un Pantalon qui restera dans les mémoires. Mnouchkine lui donnera d'ailleurs ce masque lors de son retour à Bali. Sans rien savoir du personnage, il a tout de suite compris la frénésie de ses passions. Pour jouer ces masques traditionnels – ceux de la *Commedia* comme ceux de Bali – l'acteur devait traduire ses états passionnels par une écriture corporelle rigoureuse, en montrant des symptômes clairs et facilement identifiables. Entre ces masques, il y avait comme une mémoire commune, l'observance des mêmes lois théâtrales. Depuis, Ariane Mnouchkine privilégie la piste d'une origine orientale de la commedia dell'arte et mélange, dans sa recherche ou dans les stages d'apprentissage, les deux familles de masque qui relèvent pour elle d'un cousinage réel ou fantasmé.
- 5 Il convient de remarquer que si les acteurs balinais se sont emparés des masques en cuir de la commedia dell'arte pour improviser, il n'en est pas allé de même pour les acteurs du Théâtre du Soleil. Les demi-masques du Topeng balinais, en bois peint aux couleurs vives, ne furent pas portés. Malgré les incitations des acteurs de Bali, les comédiens du Soleil furent sans doute intimidés par ces masques qui véhiculaient pour eux une sacralité inhibante. La transgression fut évitée.
- 6 Il faut dire que les pratiques de jeu étaient bien différentes, à commencer par la mise du masque. Pugra, danseur exceptionnel, qui était déjà à Bali un mythe vivant, parlait au masque avant de le mettre. Il entraînait en relation profonde avec lui, le prenait en main, le regardait longuement, jusqu'à ce que le masque et lui deviennent une sorte de reflet l'un de l'autre, et il commençait alors à le faire bouger avec sa main et le masque, petit à petit, prenait vie jusqu'à venir modifier sa respiration. Le masque s'« éveillait ». Ce n'est qu'alors qu'il le mettait sur son visage. Et son vieux corps fatigué se transformait subitement, et il dansait avec une force surprenante. Non, il ne dansait pas, il laissait danser le masque. Mas Soegeng, danseur balinais résidant en France depuis ce spectacle auquel il participait et qui était présent à cette journée mémorable d'échanges interculturels, nous a parlé avec une vive émotion de sa force de concentration qui imposait autour de lui le plus grand respect.
- 7 Pour Erhard Stiefel, cette rencontre fut déterminante. Ces masques allaient lui ouvrir le chemin d'une exploration qui prit la forme d'une véritable quête initiatique. Il a trouvé en eux une vérité très profonde et il se demandait comment le masque pouvait atteindre une telle vie. Grâce à l'amitié qui s'est nouée lors de ce séjour avec quelques

artistes balinais, en particulier I Made Djimat, il est entré patiemment en apprentissage en copiant des masques extraordinaires qui, pour lui, ont été des « révélations »⁷. Il ne connaissait rien à ce moment-là de l'histoire de ces masques, ni des personnages représentés, ni de la religion hindouiste qui leur confère leur sacralité, ni du contexte socio-culturel et politique de Bali. Et pourtant ces masques lui ont donné accès, directement pourrait-on dire, par la force de la sculpture, à une vérité humaine plus profonde que ce qu'il avait pu voir dans le monde somme toute étroit des quelques archétypes de la commedia dell'arte. Il s'est mis alors à sculpter le bois, qui lui est apparu comme un matériau au modelage plus doux que le cuir : « Sculpter des masques de bois, c'est presque sculpter de la chair. Le masque en bois est un deuxième visage⁸ ». Stiefel a compris que le masque n'avait pas de limites, que celles-ci étaient seulement en lui-même. Et à partir de ce moment-là, il a orienté ses recherches vers l'héritage oriental et les grands masques des traditions asiatiques.

Oser jouer les masques d'une tradition lointaine

- 8 Peter Brook a été un des premiers à utiliser ces masques, pour *La Conférence des Oiseaux*⁹, durant la longue période de travail de recherche autour de ce poème persan du XII^e siècle, écrit par Farid Uddin Attar. C'était la première fois qu'il avait recours à des masques. Brook ne cache pas sa méfiance envers ce qui vient déformer le visage et dit avoir toujours ressenti un malaise devant le caractère mensonger et la morbidité du masque¹⁰. Mais pour Brook, il y a deux types de masque : le premier que nous connaissons en Occident, dans lequel il ne voit que déformation de la personne et de la réalité ; et le deuxième qui s'oppose au premier, comme la santé s'oppose à la maladie, qui nous vient des cultures traditionnelles, en particulier orientales. Ce masque « très noble, très mystérieux, très extraordinaire [...] donne la vie » et « influence celui qui le porte et celui qui l'observe d'une façon très positive »¹¹.
- 9 Le masque traditionnel est, pour Brook, l'inverse de ce que nous concevons comme un masque en occident, dans la mesure où il tend à être « un portrait, un portrait de l'âme, une photographie de ce que l'on voit rarement, et seulement chez les êtres humains vraiment évolués : une enveloppe extérieure qui est le reflet entier et sensible de la vie intérieure »¹². Cet « antimasque » est au fond similaire à l'objectif que Brook recherche en travaillant avec ses acteurs : faire tomber les clichés et les expressions venant dissimuler le mouvement intérieur de la pensée. Car le visage opère comme un masque, et tout le travail de l'acteur consiste, selon Brook, à se débarrasser de ses masques superficiels pour que l'individualité de chacun apparaisse. Ainsi, le visage de l'acteur devient un meilleur miroir « [...] au sens où un Soufi parlerait de son miroir devenant plus poli, plus propre, plus fidèle, de ce qui se passe derrière son visage »¹³. Le masque traditionnel donne accès, pour Brook, à un *homme sans masque*.
- 10 Tapa Sudana, acteur balinais qui jouait lui aussi dans *La Sorcière de Dirah*, est resté en France et a rejoint l'équipe de Peter Brook, son Centre International de Recherche Théâtrale, créé à Paris en 1971. C'est lui qui a apporté les premiers masques balinais au cours de séances d'improvisation. Brook raconte comment les acteurs, excités comme des enfants, se sont précipités sur ces masques. Ils n'avaient jamais rien vu de pareil, et, en éclatant de rire, se comportèrent « comme les enfants quand vous ouvrez la malle à déguisement »¹⁴. Ces masques, sculptés avec le plus grand respect, dont l'arbre même de leur origine avait été sanctifié, étaient manipulés sans aucun ménagement, lancés

d'un acteur à l'autre, posés à même le sol, dans une ambiance de kermesse. Tapa Sudana était terrifié, pétrifié.

En quelques minutes, raconte Brook, les masques avaient été complètement désacralisés – parce que les masques joueront tout rôle que vous voudrez. Avant que je les arrête, pendant que tout le monde faisait les fous avec, les masques ne paraissaient guère meilleurs que ce qu'on trouve dans une pochette-surprise – car on les voyait comme ça¹⁵.

- 11 Le masque va toujours dans deux directions : il projette un message vers l'extérieur, celui que l'on capte immédiatement dans le reflet du miroir, mais il envoie aussi un message vers l'intérieur. Mais pour recevoir celui-ci, il faut être préparé. Brook compare cela avec les lois de l'écho :

Si la chambre sonore est parfaite, le son qui entre et celui qui sort sont des reflets. Il s'établit une relation parfaite entre la chambre sonore et le son. Mais si elle ne l'est pas, elle agit comme un miroir déformant. [...] À la minute où ils [les acteurs] recommencèrent, avec calme et respect, les masques prirent une expression différente, et les acteurs, de l'intérieur, se sont *sentis* différents¹⁶.

- 12 Dans *La Conférence des oiseaux*, les masques balinaïse se sont avérés nécessaires pour proposer à l'imagination du spectateur une image suffisamment forte et dense de certains personnages. Au cours du travail, il y avait des moments où l'individualité de l'acteur se heurtait à des limites humaines. L'acteur qui devait jouer le vieux derviche par exemple avait des difficultés à imaginer ce personnage et à le donner à voir, car « le fossé était trop grand », explique P. Brook, et il n'avait pas les moyens « de faire de son visage le visage illuminé d'un vieux derviche »¹⁷ (voir Fig. 1). Le masque balinaïse avait cet avantage d'avoir été nourri par une tradition millénaire et il propulsait immédiatement l'acteur vers « une chose qu'il peut comprendre quand elle lui est donnée, mais qu'il ne peut créativement s'imposer »¹⁸.

- 13 Pour quelles raisons P. Brook, qui a su imposer le respect pour que ces masques révèlent leurs caractéristiques profondes, n'a pas souhaité que ses acteurs s'initient à la tradition du Topeng ? Il aurait pu demander à Tapa Sudana de les former à cette technique. Mais il ne voulait certainement pas qu'une technique de jeu enferme les acteurs dans des particularismes culturels. La démarche du travail qu'il impulsait alors avec son Groupe allait dans un sens contraire, en recherchant le transculturel et l'universalité des conduites humaines. Son Centre International de recherche théâtrale (CIRT) était constitué d'une quinzaine d'acteurs venus des quatre coins du monde, aux formations théâtrales les plus diverses. La visée de Brook n'était nullement d'enrichir ses acteurs des traditions théâtrales de chacun des membres afin d'accroître les savoirs et les techniques, dans une perspective cumulative où l'on viendrait prendre ce qu'il y a de meilleur dans chaque tradition, dans l'intention d'en faire une synthèse. Il s'agissait au contraire que chaque acteur prenne du recul vis-à-vis de sa propre culture et des stéréotypes qui y sont attachés afin de dépouiller chacun des acteurs de ses manières ethniques pour découvrir ce qui allait relier vraiment ces personnes dans leur recherche d'une vérité humaine transculturelle. Le microcosme de ce groupe de recherche devait dépasser les conditionnements culturels pour rejoindre une universalité de l'homme, basé sur la diversité et le contraste. Le théâtre étant pour Brook le miroir du monde, l'équipe des acteurs se devait de le refléter dans sa constitution même. Ce refus de toute barrière, de toute frontière dans les spécificités culturelles devait éviter pour lui l'horreur criminelle du racisme consistant à croire qu'une culture pouvait être meilleure qu'une autre.

- 14 Ainsi, le masque balinais devait servir avant toute chose à propulser l'acteur dans son propre imaginaire. L'humanité contenue dans le masque, sa vérité humaine, devait amener l'acteur à aller plus loin vers le personnage. Et cela dans la plus grande liberté, sans être intimidé par les codes de jeu des formes traditionnelles. En effet, dans *La Conférence des oiseaux*, l'acteur qui incarnait un personnage avec un masque pouvait le retirer à vue pour continuer son jeu en le tenant simplement à la main, mettant ainsi l'accent plus sur l'humanité de l'acteur, et moins sur la fiction du personnage (Fig. 2).
- 15 À l'opposé des codes rigoureux de la tradition du Topeng balinais dont ces masques étaient issus, aucune logique restrictive ne définissait l'usage que les acteurs devaient faire de ces masques :

Nous avons trouvé, en répétant avec et sans masques (nous les mettions et les retirions), qu'à certains moments la réalité naturelle et ordinaire de l'acteur est meilleure que le masque, car on n'a pas toujours envie d'une impression exaltée¹⁹.

Fig. 1

La Conférence des Oiseaux, inspiré de Farid Uddin Attar, adaptation de Jean-Claude Carrière, création du C.I.R.T., mise en scène de Peter Brook, 1979.

Fig. 2

La Conférence des Oiseaux, inspiré de Farid Uddin Attar, adaptation de Jean-Claude Carrière, création du C.I.R.T., mise en scène de Peter Brook, 1979.

Réappropriation des formes traditionnelles

- 16 Ce n'est qu'après *La Conférence des oiseaux*, durant les longs mois d'exploration du cycle des Shakespeare, que Mnouchkine osa faire porter à ses comédiens des masques balinais. Nous sommes en 1981. Dans la salle de répétition, ces masques côtoient ceux de la commedia dell'arte. Les acteurs mélangent cette fois-ci allègrement dans les improvisations les deux traditions. Les personnages des comédies de Shakespeare acceptent bien volontiers cette liberté de traitement²⁰. Mnouchkine est émerveillée et rit comme une enfant devant ces personnages extravagants, toujours ivres de passion. Venus d'ailleurs, ces masques balinais donnent à Shakespeare la saveur d'un autre monde et traduisent scéniquement la poésie de la métaphore du théâtre. Depuis, Mnouchkine les a adoptés.
- 17 Comment faire jouer des masques venus de traditions lointaines ? Comment se réapproprier leur style de jeu, leur énergie et leur vérité ? On ne peut pas les travailler comme les balinais le font dans leur contexte culturel. Pour eux, le masque est lié à des danses et des codes très précis et aucun de ces masques ne peut se comprendre hors de la relation qu'il entretient avec des rituels, reliant principes esthétiques et conceptions philosophiques et religieuses.
- 18 Si la tradition du masque est encore vivante, en Asie, c'est parce qu'elle se réfère à une conception du monde qui n'a pas rompu avec le sacré. La croyance y est essentielle pour que ces masques continuent à être ce qu'ils sont : des portraits de l'âme, des œuvres de vérité, des réceptacles de forces psychiques. Ces masques nous parlent d'un

monde bien étranger à notre modernité, car l'Occident a rompu radicalement avec cette incarnation du mystère de l'invisible. N'oublions pas que notre culture judéo-chrétienne est marquée par la diabolisation du masque²¹, cet instrument du mensonge, en faisant du visage le seul lieu de manifestation du divin dans l'homme.

- 19 L'acteur occidental ne peut donc pas faire semblant d'adopter envers ces masques une croyance en leur sacralité. Quant à leur technique de jeu, elle demande des années d'entraînement et un apprentissage rigoureux des gestes, attitudes et postures qui structurent le corps. Inutile donc de chercher à jouer ces masques comme les balinaï le font chez eux. L'acteur doit procéder d'une autre manière ; et faire confiance à son imaginaire et à sa sensibilité pure. Aller à la rencontre d'un masque, quel que soit son ancrage culturel, c'est accueillir en soi une proposition d'un type essentiel à l'humanité. L'acteur doit arriver à le ressentir, jusqu'à ce que ce masque éveille en lui un désir de jeu tout comme un rôle dans une pièce de théâtre éveille le désir d'aller vers l'invention d'un personnage. Le masque est l'équivalent du rôle. Il est un *catalyseur* qui lance des défis à l'acteur et lui demande de mettre en forme son potentiel imaginaire. Comme dans toute rencontre d'un acteur avec un rôle, pensons par exemple à Hamlet, il y aura des résultats complètement différents selon les traditions culturelles des acteurs. Le masque, sous sa forme figée extérieure – équivalente aux mots, qui ne changent pas d'une génération à l'autre – agit comme un catalyseur avec l'acteur qui le rencontre profondément et produit des propositions de jeu les plus diverses. Ainsi, de la même manière qu'un acteur balinaï peut s'emparer du rôle d'Hamlet et montrer des qualités artistiques de jeu tout en révélant sa compréhension humaine du personnage, un acteur occidental peut porter un masque balinaï, sans aucune connaissance des techniques de jeu spécifiques, et rencontrer à travers ce masque de telles potentialités humaines qu'il donnera vie à un personnage qu'il n'aurait pu jouer sans ce masque. Dans les deux cas, l'acteur devra faire appel à quelque chose qui dépasse ses conditionnements culturels, qui relève de son imaginaire et de son don à le communiquer au spectateur.
- 20 Il en est allé ainsi quand j'ai porté le masque balinaï de Topeng Tua (voir Fig. 3) pour créer le rôle du père défunt de Sihanouk dans le spectacle contemporain sur le Cambodge écrit par Hélène Cixous²². À Bali, ce masque de vieillard qui ouvre une représentation de Topeng est vénéré. Il manifeste l'esprit toujours vivant des ancêtres. Quand nous avons lu pour la première fois, avant la première répétition, la pièce proposée par Hélène Cixous sur le Cambodge d'avant et après le génocide par les Kmers Rouges, j'ai été marqué par le personnage du père défunt de Sihanouk qui, par la vertu propre au théâtre de faire dialoguer les vivants et les morts, traversait toute cette histoire tragique en dialogue constant avec son fils. Il était l'âme du peuple cambodgien. La pièce démarrait ainsi : le roi Norodom Sihanouk venait invoquer la mémoire de son père défunt, le roi Suramarit, dans le temple familial, pour lui demander conseil. Ce fut la première scène à être répétée. Georges Bigot jouait Sihanouk, moi-même Suramarit. Faire revivre un mort, n'est-ce pas toucher à la finalité du masque et à l'essence du théâtre ? Je suis allé voir Erhart Stiefel dans son atelier. J'y allais régulièrement et je savais qu'il possédait dans sa collection un masque d'un vieillard aux yeux étrangement fixes. C'était le masque de Topeng Tua, de Bali. Un masque plein, aux yeux peints, avec lequel on ne voyait vraiment pas grand chose et qui ne pouvait pas parler. À Bali, ce masque ne fait que danser. Ici, il fallait qu'il puisse parler. Première entorse, de taille, à la tradition. Mais cela était impossible, tant le masque collait au visage. Je contournai la difficulté en l'éloignant avec de la mousse. Ma voix prenait une résonance grave et

lointaine, comme si elle venait d'outre-tombe. Cela ne faisait que renforcer la situation. Une fois costumé, je pris la position d'une statue placée en fond de scène, sur un piedestal. Mon corps ne faisait qu'un avec la rigidité du masque. Je m'imaginais statue. La scène commença. Le jeune roi Sihanouk, après une série d'offrandes à son père, lui adressait la parole pour lui demander conseil : quelle position devait-il adopter dans le contexte si tourmenté que traversait son pays ?

- 21 Il fallait lui répondre. La statue devait parler. C'est ainsi que le texte était écrit. Comment prendre vie ? Ariane Mnouchkine avait fait reprendre Georges Bigot tant de fois déjà ce début de scène, que j'étais littéralement devenu statue à force de garder l'immobilité depuis plus d'une heure. Comment éveiller la statue ? Quel geste faire en premier ? J'ai retrouvé, alors que je ne connaissais rien à cette époque de cette forme théâtrale, l'importance capitale de la respiration. Comme Pugra, j'ai senti comme une nécessité d'accorder le masque à l'impulsion du souffle, venant du plus profond de l'être. C'est le souffle qui allait animer le corps et le masque de la statue. Je me concentrais donc sur cet élément premier de la vie. Le souffle allait donner le mouvement, la vie, la parole au masque et au personnage. Une fois le masque éveillé, c'est lui qui me guidait. Je restais à son écoute.

Fig. 3

Masque Topeng Tua, Bali.

Fig. 4

Erhard Stiefel sculptant le demi-masque de Suramarit, 1984

- 22 L'inspiration était donc balinaise, mais la source était intérieure. Ce masque dépassait son ancrage culturel pour ouvrir mon imaginaire d'acteur qui s'alimentait à une mémoire archaïque. Il a été ensuite remodelé par Erhard Stiefel qui a gardé la fixité du regard afin de renforcer la présence surnaturelle du personnage. Il a fait un premier essai d'articulation de la mâchoire avant d'opter pour le demi-masque qui convenait bien au caractère facétieux du personnage, car l'articulation d'un masque plein donne toujours une impression mécanique à la parole et renforce la rigidité (Fig. 4).
- 23 Pour Mnouchkine, comme pour Brook, les formes orientales ne sont utiles que comme tremplin pour l'imaginaire. Nous devons nous les réapproprier. Sinon, leurs contraintes peuvent s'avérer stérilisantes. Il en est de même pour les masques de ces traditions. L'imitation extérieure n'ouvre pas toujours une créativité à l'acteur, souvent liée à sa capacité de transformation. Pour que l'acteur oriental arrive à exprimer sa créativité dans des formes si abouties, presque « cristallisées », il faut qu'il leur consacre toute une vie, alors qu'en Occident, pour chaque nouveau spectacle, l'acteur doit être le créateur d'un monde, ce qui demande souplesse et inventivité. Il doit se lancer dans chaque création comme s'il abordait une *terra incognita*, et trouver une stylisation très personnelle, puisant à diverses sources, dans une dynamique transformationnelle. L'essentiel est que l'acteur soit éveillé dans sa quête, inspiré, et les influences de son « identité professionnelle » doivent se conjuguer avec celles de son « identité personnelle ». Ainsi, il peut lui être utile de travailler la technique du jeu masqué sous la conduite d'un maître balinaise et faire des flexions en grande ouverture ou des rotations oculaires, mais il lui est peut-être tout aussi important de se rappeler la vivacité de l'œil de sa grand-mère qui clignait de malice... La mémoire historique des traditions théâtrales ne doit pas occulter la charge émotionnelle de la mémoire

biographique ni le surgissement des forces inconscientes de la mémoire archaïque. Le théâtre trouve sa force dans les ajouts plus que dans les retranchements.

- 24 Les hybridations culturelles, les échanges et les voyages participent de la créativité dès lors que l'acteur développe une sensibilité profonde avec une forme de jeu, avec un masque, quelle que soit l'origine de ce masque. S'il l'accueille vraiment, dans l'authenticité de son être, alors non seulement l'acteur découvrira ce que ce masque a de particulier, mais il lui donnera aussi la possibilité de quitter ses particularismes ethniques pour entrer dans le pays du théâtre, qui n'a aucune frontière. Car le masque est transculturel. Mettre un masque, c'est partir à l'aventure, découvrir les « Indes intérieures », l'« Orient de notre âme ». Épouser un autre visage, l'incarner par le corps, l'esprit, l'imaginaire, c'est éprouver le vertige d'être *ailleurs* et *ici* en même temps. Autre visage, autre corps, autre rythme du cœur et du sang... Le masque nous propulse vers les ailleurs et les autres, en même temps qu'il nous permet l'accès à notre être profond, par une sorte de dévoilement de ce qui était caché. Le sens double du mot « découverte » est au centre du paradoxe du masque : il est cet artifice qui nous libère de l'artifice. Pour que nous devenions comme un grand livre où s'inscrit la présence du multiple, de l'ouvert, de l'illimité.
- 25 Telle fut ma réponse à l'inquiétude de la stagiaire : « Bien sûr que nous pouvons porter ces masques. Nous allons le faire dans cet Atelier. Et ce sont ces masques qui vont nous guider. Mais vous devrez être à leur écoute. Quant à leur caractère sacré, c'est celui-là même du théâtre. Pourquoi en avoir peur ? Ils sont de ce pays qui n'a ni limite, ni langue, ni patrie. Nous devons leur faire confiance, en accordant notre sensibilité profonde à ce qu'ils nous proposent. Comme tout personnage de théâtre demande à être incarné, ces masques demandent à prendre vie sur toutes les scènes du monde, quelles que soient leurs cultures. Dionysos, patron des masques, n'est-il pas un briseur de frontières, celui qui établit les passages et transgresse les interdits ? Le théâtre est là pour ouvrir nos cœurs, le masque pour nous faire accéder à l'*autre*, cet étranger si loin et si proche de nous. »

Fig. 5

Suramarit (G. Freixe), dans *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, d'Hélène Cixous, mise en scène Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil, 1984.

NOTES

1. Antonin ARTAUD, « Le Théâtre balinais », *Le Théâtre et son double, Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, Paris, 1964.
2. Voir Juliana COELHO, « Entre mondes : voyages, récits et entrelacements de pratique autour du Topeng balinais », thèse de Doctorat sous la direction de Jean-François Dusigne, soutenue en mai 2016 à Paris VIII, p. 83-119.
3. Pour de nombreux metteurs en scène, la révélation d'Artaud tient dans cette formule, reprise souvent par Ariane Mnouchkine : « Le théâtre est oriental ».
4. Sardono, acteur et metteur en scène balinais, a voulu « moderniser » le théâtre dans son pays en cherchant des contacts avec l'Occident.
5. Avant de fonder le Théâtre du Soleil en 1964, Ariane Mnouchkine est partie en voyage en Orient, entre 1963 et 1964, et a été fascinée par les formes théâtrales traditionnelles du Japon et de l'Inde.
6. Erhard Stiefel collabore avec le Théâtre du Soleil depuis 1967 en tant que sculpteur de masque. Comme Ariane Mnouchkine, tous deux ont été élèves de l'École Jacques Lecoq et partagent cette passion pour la transposition du jeu par le masque.
7. Voir « La mémoire du pur théâtre – Entretien avec Erhard Stiefel », in Guy FREIXE, *Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, L'Entretemps, « Les Voies de l'acteur », Montpellier, 2010, p. 333-338.

8. « La mémoire du pur théâtre – Entretien avec Erhard Stiefel », *loc. cit.*, p. 335.
 9. *La Conférence des oiseaux*, qui a fait l'objet de recherches du C.I.R.T. dirigé par Peter Brook dans les années 1974-1975, a donné lieu à différentes versions. Dans l'adaptation de Jean-Claude Carrière, *La Conférence des oiseaux* a été créé au Festival d'Avignon, au cloître des Carmes, dans la mise en scène de Peter Brook, le 17 juillet 1979.
 10. Voir Peter BROOK, « Le masque – sortir de notre coquille », *Points de suspension – 44 ans d'exploration théâtrale 1946-1990*, traduction de Jean-Claude Carrière et Sophie Reboud, Seuil, « Fiction et Cie », Paris, 1992, p. 307-324.
 11. *Ibid.*, p. 307.
 12. *Ibid.*, p. 310.
 13. *Ibid.*, p. 316.
 14. *Ibid.*, p. 311.
 15. *Ibid.*, p. 312.
 16. *Id.*
 17. *Ibid.*, p. 317.
 18. *Id.*
 19. *Id.*
 20. Durant près de six mois, de février à juillet 1981, les comédiens du Théâtre du Soleil, dont l'auteur de l'article, travailleront dans le désordre les personnages des six pièces qui composaient au départ le cycle *Shakespeare* : *Richard II*, *Henry IV* (première et deuxième partie), *Henry V*, *La Nuit des rois*, et *Peines d'amour perdues*. Seuls *Richard II*, *Henry IV* (première partie) et *La Nuit des Rois* furent présentés au public.
 21. Durant des siècles, l'église catholique a interdit les usages rituels et festifs ayant recours aux masques. Le seul masque de son théâtre apologétique fut justement celui du diable, qui rabaisait l'homme à l'animalité des instincts corporels.
 22. Hélène CIXOUS, *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil, 1984.
-

AUTEUR

GUY FREIXE

Acteur, metteur en scène, formateur et professeur en théorie et pratique du théâtre à l'université de Bourgogne Franche-Comté. Formé à l'École Jacques Lecoq, Guy Freixe a été comédien au Théâtre du Soleil de 1981 à 1986. Parmi ses principales publications : *La Filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine. Une lignée du jeu de l'acteur*, L'Entretemps, 2014 ; *Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, L'Entretemps, 2010 ; *Le Corps, ses dimensions cachées* (direction d'ouvrage), Deuxième époque, 2017.