

Le masque : une loupe sur la vérité

Suzanne Lantagne

Number 161 (4), 2016

Paradoxes du comédien

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/84076ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lantagne, S. (2016). Le masque : une loupe sur la vérité. *Jeu*, (161), 26–30.

Le masque est un des secrets les mieux gardés du théâtre. Enjeu crucial

LE MASQUE :

de la formation au Conservatoire d'art dramatique de Montréal, le travail de masque fascine. Aussi puissant dans l'émotion que dans la critique sociale, il produit de véritables bijoux de théâtralité qui, en de rares occasions, se retrouvent sur nos scènes. L'auteure, qui enseigne cet art, nous parle de son mystère et de sa portée.

« Le tout premier paradoxe est que le vrai masque est l'expression de quelqu'un qui n'en porte pas. »

Peter Brook, *Point de suspension*

il y a 25 ans, le Conservatoire d'art dramatique de Montréal m'engageait pour créer un cours de mouvement adapté au jeu d'acteur. Mais qu'est-ce qu'un acteur qui bouge bien ? Telle fut la question au départ de mon aventure avec le jeu masqué. Ma pratique m'avait permis de travailler avec le masque, et je soupçonnais qu'il s'avérerait, pour qui n'a pas une grande technique corporelle, une sorte de passeport pour le jeu physique. Dès qu'un acteur met un masque, son énergie se propulse dans le tronc et les jambes : son visage ne lui appartenant plus, il perd pied s'il ne s'enracine pas fortement au sol. Son expression faciale est filtrée, et il éprouve de toutes nouvelles sensations. Le masque ne joue pas à sa place, il doit se l'approprier pour le traverser. Il est d'abord un obstacle contre lequel l'acteur se mobilise, puis il devient un tremplin vers une plus grande réalité théâtrale.

Le masque ne déguise pas l'interprète ; il fait plutôt disparaître l'artificiel pour laisser naître un personnage auquel on adhère sans réserve. Tant que cela ne se produit pas, le jeu reste incohérent, le masque dérange, dénonçant le malaise de l'acteur, le flou de ses choix et son manque d'engagement. L'acteur masqué ne peut pas se défilier ; il doit plonger en lui pour animer cet écran. Cela requiert un élan, une respiration de tout le corps. Quand le jeu est juste, on a la nette impression que le masque prend vie. Il devient mobile et épouse parfaitement les intentions de l'acteur. Le masque révèle en cachant. Ce mystérieux



UNE LOUPE SUR LA VÉRITÉ

Suzanne Lantagne



Personnage créé par Sonia Cordeau dans le cours sur le jeu masqué donné par Suzanne Lantagne au Conservatoire d'art dramatique de Montréal (2009). © Hugo B. Lefort

paradoxe s'explique. Au quotidien, on compose son visage pour les besoins de la survie en société; pour peu qu'on l'efface, une expression plus intime de soi émerge. En éliminant le superflu, le masque devient une loupe sur la vérité du jeu.

DÉJOUER LE REGARD DES AUTRES

Les élèves aiment le jeu masqué. Celui-ci révèle le corps de l'acteur autrement et lui donne un sentiment de liberté immédiate, qui va bien au-delà du fait physique. Le masque agit comme un barrage hydraulique: en bloquant le courant qui afflue dans une direction, on le distribue ailleurs. L'énergie qui monte habituellement vers le visage se redirige dans tout le corps et décuple la présence de l'acteur. Nous avons besoin de présence magnifiée au théâtre. Pour avoir une portée véritable, le jeu ne peut pas être quotidien; la réalité scénique nécessite davantage. En « revêtant » le masque, l'acteur gagne en théâtralité, et nous assistons à un agrandissement de la nature humaine. Comment ce simple bout de matière s'avère-t-il un déclencheur si puissant? En permettant à l'acteur d'échapper au regard des autres pour mieux se réinventer.

Quand ils abordent le masque, les élèves se côtoient depuis plus d'un an. Ils sont habitués à travailler ensemble, et la nouveauté s'est ternie; les jugements mutuels ont préséance sur la découverte. Les regards des uns sont chargés d'attentes et d'*a priori* face au travail des autres. Avant même qu'un acteur ne commence à improviser, ses camarades ont inconsciemment décidé de ce qu'il va faire. Un regard peut enfermer celui qui essaie de s'ouvrir, lui dicter sa conduite, voire le condamner à se conformer. Il est difficile de se réinventer, de fouler de nouveaux champs d'exploration sans avoir peur de l'inconnu et du jugement d'autrui. En portant un masque, l'acteur peut se dérober au regard souvent

Marcello Moretti dans le rôle-titre d'*Arlequin, serviteur de deux maîtres* de Goldoni, mis en scène par Giorgio Strehler (Piccolo Teatro).



paralysant de l'autre et le surprendre. Le masque agit comme une page blanche: il permet un voyage invisible dont on revient différent. L'acteur se donne des permissions, il se transforme, s'amuse, joue comme un enfant et redécouvre la spontanéité. Mes élèves l'expriment de façon éloquente: «Je ne savais pas que c'était si gênant d'être audacieux avant d'avoir porté un masque.»

Giorgio Strehler, qui a fait renaître la commedia dell'arte en Italie au siècle dernier, évoque la puissance de cet instrument. Il raconte l'expérience de Marcello Moretti, qui a créé un Arlequin mémorable sous sa direction au Piccolo Teatro de Milan. Au début, l'acteur résistait au masque. Ça le bloquait, il n'avait plus accès au jeu mimique et se sentait démuni. Il a donc décidé de peindre le masque directement sur son visage pour en conserver la mobilité: «Il avait choisi la solution la plus pratique, surtout pour lui qui était sans cesse tout dynamisme, mais cet incident était symptomatique: il trahissait une résistance plus obscure: par ce geste l'acteur refusait le masque, cet instrument mystérieux et terrible¹.» Plus tard, Moretti s'est senti prêt à adopter le masque, et une chose fabuleuse s'est produite: «Marcello était maintenant possédé par le masque. Un soir, lui qui était un homme pudique, secret et solitaire, me dit qu'à présent, sans lui, il se sentait nu. Ce fut à cette époque qu'il se libéra de toute retenue et s'abandonna complètement au personnage. À l'abri du masque protecteur, Marcello, plus timide encore que ne le sont habituellement les acteurs, put laisser libre cours à une vitalité et une fantaisie qui sans être l'expression d'un quelconque réalisme tenaient leur origine des côtés secrètement populaires de sa nature².»

Au début, l'acteur résistait au masque.

Ça le bloquait, il n'avait plus accès au jeu mimique et se sentait démuni. Il a donc décidé de peindre

le masque directement sur son visage pour en conserver la mobilité.

FABRICATION DU MASQUE ET MÉTAMORPHOSE

Au Conservatoire, le jeu masqué a beaucoup évolué, ses exigences se sont imposées avec force. Cette pratique nous tire inexorablement vers l'essentiel. Au début, nous travaillions avec des masques fabriqués à la va-vite, ramassés dans les accessoires du costumier ou achetés à bon marché: une cagoule avec deux trous pour les yeux, un loup sur lequel on collait des plumes, une tête d'animal qui avait servi dans un spectacle, des demi-masques en latex à l'odeur douteuse. Puis, les élèves ont voulu bonifier leur masque et ont fait appel à Louise Lapointe, alors accessoiriste au Conservatoire et experte en fabrication de masques et de marionnettes. Avec elle, les acteurs ont commencé à créer leur masque sur un moulage en plâtre de leur propre visage. Le rapport physique au jeu et l'engagement personnel s'en sont trouvés considérablement renforcés. Au fil des ans, la facture des masques en papier mâché s'est raffinée au point qu'on les confond avec des masques en cuir. Mais ils restent

abordables et faciles à réaliser par les acteurs, aussi néophytes soient-ils en arts plastiques. Grâce à Louise Lapointe qui veille au grain, la sculpture des masques est simple, signifiante, profondément humaine et jamais décorative; elle fait place à l'imagination et met en évidence le regard de l'interprète.

Notre but étant d'ouvrir un chemin intérieur que l'acteur pourra emprunter le visage nu, nous n'avons jamais voulu revisiter les codes des traditions du masque. Nos masques sont cousins de la commedia dell'arte par la forme, mais notre approche est éclatée et contemporaine. La plupart du temps, il s'agit de demi-masques qui permettent à l'acteur de parler aisément. La voix, comme le corps, nécessite un traitement pour atteindre le niveau de transposition que commande le personnage. L'objectif est toujours la métamorphose de l'acteur. Parfois, nous ne reconnaissons pas du tout celui ou celle qui se trouve derrière le personnage, ou nous l'oublions momentanément. Après coup, on comprend à quel point on a pénétré la vision intime de l'interprète.

1. Bruno Lanata et Donato Sartori, *L'Art du masque dans la commedia dell'arte*, Arles, Solin, 1996, p. 175.

2. *Ibid.*, p. 176.



L'objectif est toujours la métamorphose de l'acteur. Parfois, nous ne reconnaissons pas du tout celui ou celle qui se trouve derrière le personnage, ou nous l'oublions momentanément. Après coup, on comprend à quel point on a pénétré la vision intime de l'interprète.

Simon Lacroix et Sarah Laurendeau ont créé ces personnages de *Jean-Baptiste et sa sœur au quai municipal* dans le cours sur le jeu masqué donné par Suzanne Lantagne au Conservatoire (2010).
© Elisabeth Pfisterer

L'ASPECT SPIRITUEL

Je ne suis pas spécialiste des masques africains, mais je sais qu'ils sont conçus pour capter une énergie spirituelle, voire une entité invisible. Même chose avec les masques balinais que j'ai eu la chance de voir en action en Indonésie, où cet art revêt un caractère sacré. À Bali, j'ai rencontré un sculpteur qui tenait une boutique de sculptures, de masques, de vases, etc. Les masques étaient décoratifs, faits pour séduire une clientèle de touristes, et l'homme ne s'en cachait pas. Toutefois, il me confia qu'il avait déjà fabriqué des masques sacrés destinés aux temples hindouistes. En sculptant l'un de ces masques, une énergie étrangère prenait possession de lui, il entraînait en transe et pouvait travailler trois jours sans manger ni dormir jusqu'à ce que l'objet soit complété. Il m'avoua qu'un jour il en est resté si terrifié qu'il a décidé de ne plus toucher à ces masques de culte.

Il faut dire qu'à Bali il n'y a pas de frontière nette entre le concret et le spirituel. Les mondes végétal et minéral sont animés d'une vie propre; on demande pardon à un arbre avant de le couper, on prie un lopin de terre d'être indulgent avant d'y bâtir sa maison, on honore l'âme des morts quotidiennement, et des autels privés sont érigés chez les gens. Les objets sont réputés vivants, habités par des forces surnaturelles et capables de se déplacer dans l'espace. Les acteurs traditionnels balinais, forts de ces croyances, portent le masque pour canaliser les énergies invisibles et l'esprit des choses. Le spectacle est une cérémonie, et l'acteur a une fonction sacrée : il manifeste un monde spirituel.

Notre pratique est plus proche de la tradition italienne, il va sans dire. Mais je pense que tout bon masque agit de la même façon : il écarte l'ego et donne accès à une vérité plus profonde et cachée. La vie en société nous force souvent à mettre de côté notre imaginaire; nous perdons aisément contact avec l'enfant que nous étions. L'aventure du masque permet la reconnaissance de cette part de soi. Elle favorise une plongée dans une réalité exempte de quotidien et de banalité; et, parce que le masque encadre le regard, on peut observer dans l'œil de l'acteur qui le porte l'intensité de son expérience.

Le masque est, pour paraphraser Pirandello, un rôle en quête d'acteur pour se personnifier. Il est habité d'un potentiel de vie; on pressent une histoire, un esprit, un caractère, une vision du monde. Approché par un acteur de façon physique et intuitive, le masque se laisse découvrir sans s'imposer, et l'on assiste à la naissance d'un personnage animé de sa vie propre, qui se développe et réagit selon sa nature à toute situation. La volonté n'y fait pas grand-chose. Pour peu que l'acteur s'abandonne, le masque révèle son monde intérieur, ses qualités intimes, son inventivité spontanée et quasi illimitée. Il permet à l'acteur de se déjouer lui-même et, paradoxalement, de se démasquer. ●



Personnage créé par Charles-Alexandre Dubé dans le cours sur le jeu masqué donné par Suzanne Lantagne au Conservatoire (2009). © Hugo B. Lefort

Suzanne Lantagne est à la fois auteure, actrice, metteuse en scène et professeure. Elle a joué à travers l'Europe et l'Amérique. Elle a signé une trentaine de productions, allant de la création originale au répertoire classique, en passant par le théâtre musical, l'opéra et la commedia dell'arte. Elle a publié quatre recueils de nouvelles aux éditions de L'instant même. Elle enseigne depuis 25 ans le jeu, le mouvement et le masque au Conservatoire d'art dramatique de Montréal.