

Les enseignements du masque : Du masque vide à la création d'une identité théâtrale autonome au CNSAD de Paris



Os ensinamentos da máscara: Da máscara vazia à criação de uma identidade teatral autônoma no CNSAD de Paris

Giulia Filacanapa¹

Universidade de Paris 8

DOI: <https://doi.org/10.21680/2595-4024.2022v5n2ID30979>

Resumo : O que aprendemos com a máscara? Como essa prática é transmitida hoje pelos profissionais das artes cênicas? O que ele traz especificamente para o aprendizado do jogo? O que isso revela sobre o profundo relacionamento do homem com sua imaginação? Através da análise da obra realizada por Christophe Patty, professor de jogo de máscaras no Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (CNSAD), procuraremos compreender como a máscara hoje participa da renovação das práticas cênicas por meio de uma abordagem realidade que cria transcendência, desrealização e distanciamento, ao mesmo tempo que permite escapar à dominação do princípio do individualismo.

Palavras-chave: máscara cênica - máscara neutra - pedagogia teatral - CNSAD

Résumé : Qu'apprend-on avec le masque ? Comment cette pratique est-elle transmise aujourd'hui par les professionnels du spectacle vivant ? Que vient-elle apporter de spécifique dans l'apprentissage du jeu ? Que révèle-t-elle du rapport profond de l'homme à son imaginaire ? A travers l'analyse du travail mené par Christophe Patty, professeur de jeu masqué au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (CNSAD), nous tenterons d'appréhender comment le masque aujourd'hui participe au renouveau des pratiques scéniques par une approche du réel qui crée transcendance, déréalisation et mise à distance, tout en permettant d'échapper à la domination du principe d'individualisme.

Mots Clés: masque scénique - masque neutre - pédagogie théâtrale - CNSAD

Les enseignements du masque : de l'expérience du vide à la création d'une identité théâtrale autonome au CNSAD de Paris

Le masque – cette effigie creuse et figée qui est encore aujourd'hui l'emblème de l'activité théâtrale – occupe une place importante dans la formation de l'acteur et il est présent dans de nombreux Conservatoires et Écoles d'art dramatique en Europe et à l'étranger. Comment cette pratique du masque est-elle transmise aujourd'hui par les professionnels du spectacle vivant ? Que vient-il apporter de spécifique dans l'apprentissage du jeu ? Que révèle-t-il du rapport profond de l'homme à l'imaginaire et à son besoin d'extraordinaire ? En quoi le masque permet-il de développer un rapport au jeu différent, offrant au comédien le moyen d'échapper à la domination du principe d'individualisme ? En refusant l'hypertrophie de l'image de soi, le masque n'entre-t-il pas en résistance contre le narcissisme triomphant de nos sociétés modernes ? Tels sont les questionnements que nous avons explorés, dans le cadre du volet de recherche « *La pédagogie du masque scénique* » du programme biennal « *Fonctions et usages du masque scénique dans les arts du spectacle au XXIème siècle* »ⁱⁱ (2019/2021) porté par Guy Freixe et moi-même, co-directeurs du CIRMS – Centre International de Recherche sur le Masque Scénique. Ce programme visait, dans une perspective ethnocénologique, à comprendre les enjeux des nouveaux usages du masque à la scène, au croisement de l'esthétique, de l'historiographie, de l'anthropologie et du politique car il semblerait que nous assistions aujourd'hui à des résurgences de sa présence en scène venant questionner l'homme et la société. En effet, il est étonnant de constater qu'à l'ère des nouvelles technologies, et de leur déploiement sur les scènes internationales, le masque fascine encore, et nombreux sont les comédiens qui s'initient à cette pratique qui occupe une place importante dans la formation de l'acteur. Suite à une étude préliminaire qui a donné lieu en mai 2021 au

colloque international « *À l'école du masque : approches pédagogiques pour acteurs et créateurs* »ⁱⁱⁱ, nous avons constaté un paysage vaste et diversifié, où émergent, en France au moins trois types de structures, publiques et privées, qui proposent des cours spécifiques sur l'apprentissage du jeu masqué : les formations complètes standard (parmi les douze écoles supérieures d'art dramatique présentes en France, au moins quatre proposent des modules de jeu masqué) ; les formations complètes qui suivent une orientation esthétique bien précise (École internationale de théâtre Lecoq, Académie Internationale Des Arts du Spectacle-AIDAS de Versailles) ; et enfin les workshops ou séminaires ponctuels offerts par des compagnies professionnelles.

Dans le prolongement de ces recherches, j'ai décidé de réaliser un film-documentaire *Les enseignements du masque : méthodes de travail et objectifs pour la scène contemporaine*^{iv} qui vise d'une part à approfondir les usages du masque dans la formation de l'acteur afin aussi de mieux analyser les formes performatives contemporaines émergentes, privilégiant des approches plurielles, contrastées, hybrides ; et de l'autre, à tenter de comprendre les relations contradictoires et paradoxales que le masque entretient avec le texte et les écritures contemporaines agrémentant cette documentation d'entretiens filmés avec des pédagogues, élèves-comédiens, metteurs en scène, sculpteurs et chercheurs. Afin de mener à bien ce projet, deux partenariats ont été mis en place avec des hauts lieux de formation aux arts de la scène : le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique-CNSAD^v de Paris, qui, par la place toujours plus grande qu'il a accordée au masque et au jeu masqué depuis les années 1980, notamment avec les enseignements de Mario Gonzalez, représente un laboratoire unique et privilégié d'observation et réflexion ; et l'Accademia Teatro Dimitri (Suisse), haute école spécialisée (HES) dans le *physical theatre*, affiliée à la SUPSI (Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana).

Le présent article, afin d'apporter des éléments de réponse aux questionnements cités en ouverture, fera état des observations que j'ai pu réaliser lors d'un terrain de recherche effectué en septembre 2021 au CNSAD, dans le cadre de la Masterclass de jeu masqué tenue par Christophe Patty avec les élèves de deuxième année, cela avec le double objectifs d'analyser sa méthode mais aussi de comprendre ce que le masque permet aux élèves d'apprendre sur eux-mêmes, sur l'autre et sur leur relation avec le monde. Partant du postulat que le masque est avant tout un objet de découverte, qui permet de dévoiler des facettes cachées de sa propre personnalité, en ayant une compréhension de soi et des autres plus complexe, profonde et vaste, nous rejoignons Guy Freixe quand il affirme que « la distance du masque permet de recevoir le monde, de se l'approprier par identification mimo-dynamique »^{vi}. Par ailleurs, dans cet article seront mobilisés les entretiens effectués avec les apprentis-comédiens, ainsi qu'avec le pédagogue Christophe Patty et le sculpteur de masques Etienne Champion^{vii}, dans le cadre de la réalisation du film documentaire *Les enseignements du masque*, fruit d'un projet de recherche-crédation mené avec le vidéaste Patrick Forian. Le besoin de mobiliser cette approche méthodologique de la recherche par la création, vient de l'exigence d'avoir recours, par le biais du film-documentaire, à des formes de construction de la recherche moins linéaires, et il est né du besoin de donner à voir des aspects sensibles et des dimensions sociales qui ne peuvent apparaître dans les écrits ou conférences académiques. D'ailleurs, dans le montage, nous avons fait le choix de désacraliser le maître et de donner la parole aux apprentis comédiens, qui à travers nombreuses interviews ont partagé avec nous leur expérience et leur ressenti. La présente contribution, notamment en ce qui concerne les parties dédiées à la pédagogie du masque neutre ainsi qu'au masque expressif pratiquée par Christophe Patty au CNSAD, mobilise cette parole. C'est donc par le biais de la nouvelle génération que nous entrerons dans l'univers de la formation professionnelle au jeu masqué. Mais avant d'entrer dans le vif de la pratique, il nous semble nécessaire de

donner quelques repères historiques sur l'intégration du masque dans la formation au Conservatoire parisien ainsi que sur la méthode utilisée par Christophe Patty.

'L'essentiel', ou l'invention d'une méthode

Le masque commence à faire partie du cursus d'études des apprentis-comédiens du CNSAD dans les années 1980. A l'époque, à Paris, il y avait une seule école qui proposait une formation professionnelle impliquant le masque : il s'agissait de l'École de théâtre Jacques Lecoq^{viii} fondée en 1956, par celui qui a eu le grand mérite d'avoir amené en France les premiers masques en cuir fabriqués par Amleto Sartori^{ix}, et de bâtir autour de lui une pédagogie théâtrale spécifique dans le sillage de la voie ouverte au début du siècle dernier par Jacques Copeau. La pédagogie de Lecoq est, rappelons-le, axée sur le corps et ses possibilités expressives. Ariane Mnouchkine rappelle à ce propos dans une interview que :

Tout part du corps, c'est le corps qui écoute, c'est le corps qui subit, qui subit avant d'agir. Tout cela ce sont des lois universelles du théâtre. Elles existent, pourtant il y a peu de gens pour nous les rappeler, et Lecoq nous les a montrées. Il était là pour nous dire [...], ou vous obéissez à ces lois et peut-être que vous ferez du théâtre, ou vous les ignorez [...] et dans ce cas vous ferez de la littérature en costumes...au mieux !^x

En effet, c'est grâce à Lecoq que « le masque est venu dynamiser le théâtre de création des années soixante et soixante-dix »^{xi}. Cependant sa méthode, visant la formation au jeu physique d'un acteur-créateur était probablement trop spécifique pour franchir les portes de la plus importante institution en matière de formation théâtrale en France. De plus, l'enseignement au CNSAD est, dès sa création en 1784

sous l'ancien nom d'*École royale de chant et de déclamation*, confié exclusivement à des comédiens, issus notamment de la Comédie-Française, à laquelle le Conservatoire est intimement lié^{xii}.

C'est donc l'un des plus talentueux et excentrique comédien du Théâtre du Soleil, le guatémaltèque Mario Gonzalez^{xiii}, qui est appelé à la demande des élèves de l'époque, pour endosser en premier la fonction de professeur de jeu masqué. Nous sommes alors en 1981. C'est à cette même époque que l'on commence à réfléchir au Conservatoire à la mise en œuvre d'un cursus de formation progressif, construit sur 3 années avec : une première année où tous les enseignements (interprétation et cours techniques) ont la même importance et sont au même niveau, afin d'apprendre les bases du métier ; une deuxième année où le volume horaire des cours d'interprétation est renforcé et le jeu masqué devient la discipline principale ; et enfin une troisième année consacrée aux ateliers et à la création de spectacles. Cette répartition est très proche de celle d'aujourd'hui. L'apprentissage du jeu masqué devient ainsi l'un des enseignements de base de la première année, qui se poursuit en deuxième année avec des moments d'exploration plus intensifs, ce qu'on appelle aujourd'hui les « masterclass » données par demi-groupe d'élèves par Christophe Patty. Lors d'un entretien le pédagogue se confie sur ce point :

Le problème du masque, c'est le masque. Pour pouvoir donner des cours de masques, il faut avoir des masques, mais aussi des pédagogues. En 1981, Mario [Gonzalez] arrive au conservatoire pour donner ses premiers cours de jeu masqué et il a eu tout de suite le souci de former des formateurs. Il s'est dit que pour pouvoir faire des cours de masques, il faut former des jeunes qui pourront donner des cours. Il va prendre des assistants très régulièrement, dont j'ai fait partie, en leur faisant regarder son propre travail. Assister Mario consiste en

effet à regarder son travail. Tu regardes le travail pendant un an, deux ans, trois ans, quatre ans, tu observes, et à un moment donné, il te dit : « C'est bon, tu es prêt, tu peux aller, vas-y »^{xiv}.

Christophe Patty, succède ainsi à Mario Gonzalez en 2003, et il devient le nouvel enseignant de jeu masqué au CNSAD ; ayant été son assistant pendant de longues années, il adopte la même méthode dit de « l'essentiel ». Cette approche pédagogique se base principalement sur la connaissance de soi et de l'autre à travers un parcours qui va du masque neutre, dit vide dans le travail de Gonzalez, au masque expressif. Alliant plaisir et rigueur, cette méthode permet au comédien de découvrir l'univers du jeu masqué tout en travaillant les bases du jeu dramatique : apprendre à respirer, à se lever, à entrer sur le plateau, à gérer le trac, à s'adresser au public, à se tenir, à respecter le partenaire de jeu. C'est un travail sur soi-même afin de mieux aborder le métier d'artiste dramatique : on se masque pour mieux se découvrir. Par rapport à sa méthode Mario Gonzalez explique :

C'est de l'être humain qu'il s'agit. Tous mes efforts s'acheminent vers l'épanouissement de l'élève comédien, à travers un travail de recherche de la vérité [...], guidé par la passion d'un jeu libérateur, avec des règles extrêmement précises, qui ne font qu'augmenter le plaisir de la rigueur^{xv}.

Lors de notre séjour d'observation au CNSAD, nous avons pu ainsi découvrir la mise en pratique de ce processus d'apprentissage basée sur la rigueur et ce qui nous semble en être les quatre principes fondamentaux :

1. L'écoute : l'apprenti-comédien est invité à s'écouter, à écouter les consignes que lui sont données, mais aussi à être très attentif à ses partenaires de jeu et au public et plus généralement à tout ce qu'il se passe autour de lui. Le masque est là pour réveiller ses sens et condenser son attention. Au niveau technique cela se traduit par des indications simples, mais très contraignantes à respecter, notamment celle de compter trois secondes avant de prendre la parole afin de noter chaque bruit et mouvement dans la salle.
2. La décomposition : sous le masque chaque mouvement, geste, regard doit être séparé l'un de l'autre ; les comédiens apprennent à réaliser une action après l'autre, car c'est la superposition des ces mouvements simples qui fait la complexité de l'action.
3. L'illusion : le principe est assez simple « on doit croire ce qu'on voit ». L'apprenant est amené par Patty sur le chemin de la quête de l'évidence : on se masque pour mieux se découvrir. Ce travail doit se faire dans la vérité, mais avec une extrême attention, car ce qui peut paraître simple n'est pas facile.
4. Le plaisir et le désir : afin d'investir pleinement le plateau et faire vivre ces créatures autonomes, ces personnages masqués hauts en couleurs, il faut être dans un état ludique profond. Sans cette dimension de plaisir lié au désir de faire exister un « autre », l'apprenant risque de se trouver dans une situation d'échec.

Le masque vide comme étape de déconstruction

Ce processus d'apprentissage commence par l'exercice du chœur neutre, que les élèves réalisent d'abord sans masques puis avec le masque « vide » conçu et réalisé par le sculpteur Etienne Champion. Un masque noir, absolument

inexpressif, que s'éloigne sensiblement du masque « neutre » inventé par le sculpteur Amleto Sartori dans les années 1950 sous les indications de Jacques Lecoq. Un masque fruit d'un véritable travail de recherche et dialogue entre un fabricant de masques et un metteur en scène pédagogue, à ce propos Etienne Champion nous raconte:

J'avais rencontré Mario Gonzalez vers la fin des années 1980, il m'avait lancé le défi de la recherche d'un nouveau masque neutre ; son exigence c'était d'avoir un objet le plus neutre possible qui porte le moins possible d'expression. Ce qui a donné les premiers masques vides qui sont des masques avec les grands yeux. Puis, en 1994, il m'a redemandé de refaire une version avec des petits yeux. Pour moi, un masque de caractère peut être neutre parce que la neutralité est reliée à l'expressivité, elle est le pendant de l'expressivité. C'est pour ça que j'ai appelé ce nouveau masque 'vide', parce qu'il n'y a plus rien du tout. Il n'y a plus d'éléments anatomiques. Il y a plutôt une surface lisse, un espace ouvert pour l'acteur, pour le corps de l'acteur^{xvi}.

Autour de ce masque, Gonzalez a développé l'exercice du chœur, un exercice complet qui commence sans masque, puis est réalisé avec le masque neutre et enfin dirigé par un personnage masqué. Cet exercice est à la fois un lieu d'entraînement de l'acteur mais aussi l'endroit où seront amenés à exister les personnages masqués – entités théâtrales autonomes, comme aime les appeler Patty – créés jour après jour parallèlement à l'exercice du chœur. Les journées de formation qui voient les apprentis-comédiens impliqués dans la découverte du jeu masqué, sont structurées toutes de la même façon : le matin on travaille l'exercice

du chœur qui s'enrichit au fur et à mesure du temps qui passe, et durant l'après-midi prennent vie les personnages masqués dont l'existence est mise à l'épreuve et sondée à l'intérieur de l'exercice du chœur. Ce dernier commence par la création de l'espace de travail : un cercle avec huit rayons est tracé par terre afin de délimiter l'espace de jeu. L'exercice - comme nous l'explique Patty - est assez simple, il s'agit d'une série d'actions à réaliser, une série de rencontres à avoir avec les autres. C'est un travail d'écoute et d'équilibre du plateau. « Pendant tout l'exercice le comédien ne doit se poser aucune question, il doit savoir exactement quelle sera l'étape suivante et l'exécuter. Il n'y a aucun ressenti à l'intérieur de l'exercice », c'est ce qu'on pourrait appeler un « lieu de non affect »^{xvii}. L'objectif est celui de faire le vide à l'intérieur de soi, de se dépouiller de tout élément parasite, de trouver le centre, le calme, afin de rentrer en connexion profonde avec soi et les autres. Selon le récit de l'expérience d'une jeune comédienne, Jeanne Demeautis, l'intérêt du masque vide et son importance, c'est le fait qu'il permet de déconstruire le « je » quotidien afin de se mettre dans un état de complète disponibilité :

Le masque neutre c'est une étape de déconstruction de nous-mêmes. On essaie de se tenir droit, de ne pas tripoter ses mains, de ne pas avoir une démarche particulière. Le cœur de l'exercice du masque neutre, c'est de répéter un pas identique. On essaie vraiment de se dépersonnaliser. On n'y arrive jamais tout à fait. Mais ce travail de dépersonnalisation de nous-mêmes est nécessaire pour se rendre neutre, faire table rase de nous-mêmes, et pouvoir construire dessus quelque chose. Ça nous apprend à devenir un bon terreau ; et c'est assez impressionnant de voir au fur et à mesure du travail qu'on ne reconnaît plus qui est qui derrière les masques^{xviii}.

Le masque vide, appelé parfois neutre par Patty et les élèves afin de désigner la finalité de l'exercice, permet de cacher le visage, donc quelque part de masquer tout ce qu'on connaît de l'autre, tendant vers l'anonymat. Les apprentis comédiens tendent alors vers une sorte d'absence d'informations et, ajoute Patty, ils apprennent « à être regardés en acceptant de ne rien formuler ». Mais le fait de cacher une partie du visage met les apprentis dans une situation presque paradoxale de dévoilement, comme le témoigne encore Jeanne Demeautis, cela les met « complètement à nu ». Parce qu'ils dévoilent « quelque chose qu'on n'a pas l'habitude ; en cachant une partie de nous ça en dévoile toute une autre »^{xix}. Aristote Luyindula, également élève du CNSAD, emploie une métaphore tout à fait appropriée pour exprimer cette double sensation, il explique :

C'est comme si j'avais un peu les deux pieds sur deux mondes. Entre le fait de faire attention à ce qui se passe à l'extérieur mais aussi à l'intérieur de moi-même. Du coup, c'est agréable dans le sens où on prend le temps réellement de sentir et d'essayer de comprendre ou de corriger ce qui se passe à l'intérieur, tout aussi en ayant conscience de ce qui se passe autour. Parce qu'il ne faut pas non plus se couper et être juste à l'intérieur de soi-même. [Le masque vide] ouvre - entre guillemets - une petite fenêtre sur chacun d'entre nous, ce qui est très agréable^{xx}.

Masque expressif ou la création d'une entité autonome

En effet, le port du masque induit, ce que Guy Freixe appelle dans son essai intitulé *Une poétique de l'écart* « un double déplacement »^{xxi} : d'un côté, il permet

d'incorporer ce qui est lointain et extérieur à soi – mettre un masque, c'est devenir *l'autre*, c'est accepter ce voyage très particulier qui nous conduit à nous rapprocher de ce qui est *étrange* et *étranger* à nous-mêmes. Mais le masque nous invite aussi à un autre déplacement : mettre dehors ce qui est à l'intérieur, donner forme à ce qui nous habite, à nos propres fantômes, et les tenir à distance par la force même du jeu. Il invite l'acteur à aller dans des « zones transfrontalières », à déjouer les limites entre masculin et féminin, jeunesse et vieillesse, humanité et animalité, réel et imaginaire, à les questionner et à oser des hybridités inattendues. Avec le masque, l'acteur-performeur doit toujours inventer un *autre corps*, métaphorique, où le symbolique l'emporte sur la réalité.

La deuxième partie du travail mené par Patty conduit les élèves à inventer cet « autre corps », en les menant à la construction de ce qu'il définit comme une « entité dramatique autonome » à partir des masques expressifs en bois créé toujours par Etienne Champion. Les comédiens sont alors accompagnés par Patty à travers un parcours de création de ces entités dramatiques qui est structuré en plusieurs étapes : premièrement « la naissance » du personnage qui souvent se fait assise et par un processus maïeutique très étroit entre le pédagogue et le comédien ; deuxièmement « l'entrée », l'entité entre sur scène pour accomplir un objectif (chanter une chanson, réciter un monologue, partager son histoire), pendant cette entrée la rencontre se fait aussi avec la salle où il y a des événements auxquels le masque doit répondre, puisqu'il est un être qui n'existe que dans le présent ; puis l'entité est amené à diriger l'exercice du chœur, et à créer ainsi la rencontre avec d'autres personnages masqués.

L'étape de la naissance, elle est à la base de tout. C'est ce moment où on se fait appeler par un masque et on lui donne vie presque comme si c'était de l'écriture automatique. En fait, quand Christophe nous pose des questions, nous répondons –

même si on doit attendre absolument trois secondes pour ne pas être trop dans l'impulsion et laisser le temps au masque de prendre vie en même temps que le public – avec des choses qui nous viennent, même si on ne sait pas trop d'où ça vient. On apprend l'identité civile de cette personne, on apprend son nom, prénom, l'emploi et la vie amoureuse ; ça pose déjà le personnage^{xxii}.

Dès que le masque est mis sur le visage, le processus fascinant et mystérieux de la métamorphose commence, l'acteur laisse la place à cette entité théâtrale et au même moment vient sublimer une partie de lui ; c'est comme si le masque de caractère lui permettait d'aller explorer un recoin de sa personnalité, de se découvrir autrement. Dans ce travail de création, Patty est catégorique dans ses indications, à partir du moment où le masque est posé, il dit à ses élèves « je n'ai plus envie de voir l'acteur ; je veux rester dans illusion du personnage »^{xxiii}.

Je peux m'abandonner complètement corporellement. Le masque est tellement puissant, selon moi, que ce n'est jamais trop. Ça donne une très grande liberté corporelle à l'acteur. C'est ça qui est riche avec les masques de caractère, c'est que comme on n'a pas idée de ce qu'on renvoie, on doit affiner nos sens, et entendre si ça marche ou si ça ne marche pas selon les réactions du public^{xxiv}.

Cette liberté offerte par le masque permet aujourd'hui de décroquer les genres, de faire dialoguer les cultures et les disciplines, d'ouvrir les frontières de l'espace et du temps, de jouer des contradictions fécondes entre héritage du passé et invention de nouvelles formes. Ce que Christophe Patty appelle une « entité

théâtrale autonome », s'apparente au fond aux types masqués que les comédiens professionnels ont invités au XVI^e siècle, c'est à dire un ensemble signifiant de gestes et de signes qui composent un personnage en dehors d'un texte dramatique. Dans cette approche du masque, qui est à la fois très contemporaine et très ancienne, les élèves sont amenés à parler de leurs préoccupations. Pendant les séances de travail auxquels nous avons pu assister, les apprentis ont abordés sur le plateau des problématiques très actuelles, comme par exemple la prise de Kabul par les Talibans, les questions du genre, mais aussi la condition de la femme et les violences physiques et mentales qu'elle subit encore aujourd'hui. Arthur Colzy donne ainsi vie à Laura, une jeune femme aux cheveux roux et aux yeux d'enfant.

Elle a du rouge à lèvres. Elle en est un peu plus ronde que moi. Elle a des pommettes, des joues qui ressortent un peu. Elle a gardé les étoiles dans les yeux. [...] Je me suis dit qu'il fallait que moi, Arthur, aime cette Laura. Il faut que quand il la voit, ça lui fasse un truc. Pourquoi une femme ? Parce qu'encore une fois, si je ne le faisais pas là, je n'aurais peut-être jamais pu le faire. Et c'est pas donné à tout le monde de pouvoir devenir une femme le temps d'un instant^{xxv}.

Le masque est alors à entendre à la fois comme un révélateur de l'acteur mais aussi un révélateur sociétal. Dans ce sens, comme il déclare Patty, le masque est avant tout « politique ».

Conclusion

En guise de conclusion, il nous semble pouvoir affirmer que l'utilisation des masques enrichit le bagage de l'acteur par des principes scéniques anciens qui se

renouvellent dans la rencontre avec les personnes qui les pratiquent et les transmettent, tout en mettant en jeu l'élément fondamental de l'altérité à travers la technique de l'improvisation, et la relation directe avec le public. C'est ainsi qu'en refusant l'hypertrophie de l'image de soi, le masque permet aux apprentis-comédiens d'entrer en résistance contre le narcissisme triomphant de nos sociétés modernes. En condensant la vie avec humour et en la rendant plus proche de l'idéal, le masque alors facilite une scénarisation fictive des conflits et des hiérarchies sociales, au-delà des barrières linguistiques et culturelles, en ayant un effet bénéfique sur ceux et celles qui le pratiquent, et qui assistent aux séances de travail et aux représentations.

Entretiens:

CALIXT, Arthur Louis. Entretien inédit par Giulia Filacanapa, septembre 2021 au CNSAD de Paris.

COLZY, Arthur. Entretien inédit par Giulia Filacanapa, septembre 2021 au CNSAD de Paris.

DEMAUTIS, Jeanne, Entretien inédit par Giulia Filacanapa, septembre 2021 au CNSAD de Paris.

LUVINDULA, Aristote, Entretien inédit par Giulia Filacanapa, septembre 2021 au CNSAD de Paris.

ⁱ Giulia Filacanapa é professora de Teatro e Estudos Italianos na Universidade de Paris 8, membro das Unidades de Pesquisa "Cenas do Mundo" e ELLIADD. A sua investigação centra-se nas máscaras cênicas e nos corpos híbridos do ponto de vista teórico e experimental, bem como nos processos de criação e transmissão. Desenvolve atividade acadêmica com foco na encenação e pedagogia teatral de projetos internacionais. Publicou vários artigos e dois livros, *Alla ricerca di un teatro perduto. Giovanni Poli e la neo-commedia dell'arte* (2019) e com G. Freixe e B. Le Guen, *A máscara cênica na Antiguidade* (2022).

ⁱⁱ Le projet a été soutenu et financé par l'équipe de recherche Scènes du Monde de l'Université Paris 8, par le laboratoire ELLIADD de l'Université Bourgogne Franche-Comté, par la MSH Paris Nord, et la MSHE Claude-Nicolas Ledoux de Besançon. Le projet a donné notamment lieu au colloque international, *A l'école du Masque. Approches pédagogiques pour acteurs et créateurs de masques*, organisé par Giulia Filacanapa, Guy Freixe, Brigitte Prost (5-6-7 mai 2021, MSH Paris Nord) et à

l'atelier expérimental *Raconter le monde, le masque dans la dramaturgie* dirigé par Guy Freixe en collaboration avec Giulia Filacanapa (du 31 mai au 5 juin 2021, ARTA).

iii Pour découvrir le programme complet de l'évènement consulter : <https://www.mshparisnord.fr/event/colloque-international-a-lecole-du-masque/2021-05-07/> (consulté le 29 novembre 2022).

iv Le film-documentaire *Les enseignements du masque* a été financé par l'Ecole Universitaire de Recherche ArTeC, le laboratoire Scènes du Monde de l'Université Paris 8, la Maison des Sciences de l'homme de Paris Nord et Théma production. Direction du projet et conception du film-documentaire Giulia Filacanapa ; conception, réalisation, cadrage et montage du film-documentaire Patrick Forian ; compositions musicales, prise et mixage son Tomi Del Castillo ; cadre et prise de son Guillaume Le Saout.

v Le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique – PSL (CNSAD-PSL) est un établissement d'enseignement supérieur placé sous la tutelle du ministère chargé de la culture ayant comme mission principale de dispenser un enseignement spécialisé de l'art dramatique, au titre de la formation supérieure et de la formation continue. Cet enseignement comprend les connaissances théoriques et la maîtrise pratique nécessaires à l'exercice du métier de comédienne et de comédien. Voir : <https://cnsad.psl.eu/> (consulté le 29 novembre 2022).

vi Guy Freixe, *Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XXe siècle*, coll. « Les voies de l'acteur », L'Entretemps, Montpellier, 2010, p. 182.

vii Pour plus d'informations sur cet artiste nous invitons le lecteur à découvrir son site internet : <https://www.etiennechampion-sculpteurdemasques.com/> (consulté le 29 novembre 2022).

viii Jacques Lecoq fonde son École Internationale de Théâtre à Paris le 5 décembre 1956, peu de temps après ses expériences italiennes sous la direction de De Bosio d'abord, puis de Strehler. En 1976, l'école s'installe définitivement au 57 rue du Faubourg Saint-Denis, dans un ancien gymnase, lieu ensuite dédié à la boxe. L'objectif de l'école est la réalisation d'un théâtre de création fondé sur le jeu physique et le langage corporel. Concernant la poétique de ce maître du théâtre du XX^e siècle, voir Jacques Lecoq, *Le corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias, Arles, Actes Sud-Papiers, 1997 ; mais aussi l'ouvrage de Guy Freixe, *La filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine : une lignée du jeu de l'acteur*, préface de Georges Banu, Lavérune, L'Entretemps, 2014. L'école, toujours en activité, possède également un site internet : <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/> (consulté le 29 novembre 2022).

ix Pour découvrir le travail de cet artiste d'exception voir Donato Sartori et Bruno Lanata (dir.), *Arte della maschera nella commedia dell'arte*, Florence, La casa Usher, 1983.

x Ariane Mnouchkine, dans le film *Les deux Voyages de Jacques Lecoq* – « Premier voyage : le corps, le mouvement... »

xi Guy Freixe, *op. cit.*, p. 179

xii Sur ce sujet voir : <https://cnsad.psl.eu/ecole/quelques-mots-dhistoire/> (consulté le 29 novembre 2022).

xiii Afin de découvrir l'activité foisonnante de cet artiste à la fois metteur en scène, comédien et pédagogue voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Mario_Gonzalez (consulté le 30 novembre 2022).

xiv Christophe Parry, entretien inédit réalisé par Giulia Filacanapa, septembre 2021 au CNSAD de Paris.

xv Voir <https://www.artsenscene.com/nos-cours-et-stages/2018-2019/stagepro-general-500.html> (consulté le 29 novembre 2022).

xvi Etienne Champion, entretien inédit réalisé par Giulia Filacanapa, septembre 2021 au CNSAD de Paris.

xvii Christophe Parry, entretien, *cit.*

xviii Jeanne Demeautis, entretien inédit réalisé par Giulia Filacanapa, septembre 2021 au CNSAD de Paris.

xix *Ibid.*

xx Aristote Luyindula, entretien inédit réalisé par Giulia Filacanapa, septembre 2021 au CNSAD de Paris.

xxi Guy Freixe, *Une poétique de l'écart*, in Giulia Filacanapa, Guy Freixe, Brigitte Le Guen, *Le masque dans l'Antiquité, pratiques anciennes et contemporaines*, Montpellier, Deuxième Epoque, 2022, p. 7

xxii Jeanne Demeautis, entretien *cit.*

xxiii Christophe Parry, entretien, *cit.*

xxiv Arthur Louis Calixt, entretien inédit réalisé par Giulia Filacanapa, septembre 2021 au CNSAD de Paris.

xxv Arthur Colzy, entretien inédit réalisé par Giulia Filacanapa, septembre 2021 au CNSAD de Paris.