

Masque

Inséparable de la pratique rituelle et festive des sociétés dites « primitives » ou « évoluées », le masque semble l'être aussi du théâtre, même s'il a pu être officiellement et théoriquement rejeté ou discrédité à certaines périodes de son histoire.

Un simulacre inquiétant

D'origine et d'essence religieuses, il conjugue en lui les finalités antinomiques de la puissance paradoxale et pour cela jugée surnaturelle qui rend possible et anime l'acte théâtral : simulacre matériel couvrant la face (ou toute autre partie du corps) pour la subvertir et lui imposer une présence étrangère, il instaure, d'une part, un affrontement permanent avec l'altérité soit « verticale » de la fonction extatique avec le divin ou au contraire du néant de la mort ; soit « horizontale » de l'évasion magique dans d'autres époques historiques, d'autres lieux culturels ou d'autres formes d'être ; d'autre part et simultanément, une tension irréductible entre les pôles opposés de notre condition : animal et humain, sauvage et civilisé, tragique et comique, rationnel et imaginaire, réel et illusoire.

L'étymologie même du mot est d'ailleurs fort révélatrice : celui-ci vient, en effet, du mot latin de basse époque (643 apr. J.-C.) *masca* qui désigne la sorcière, racine qui se retrouve dans le mot italien *maschera*, l'espagnol *mascara*, l'allemand *maske* et l'anglais *mask*. Tous ces termes dénotent la présence ou, mieux, l'incarnation d'une puissance démoniaque apparente. Le masque est ainsi, à l'origine, la présentation comme figuration et, par là, représentation d'une force malicieuse, rusée, qui peut s'emparer d'autrui, le posséder et lui communiquer des intentions et un comportement pernicieux ou nuisibles.

Et cette représentation s'accomplit, au premier chef, sur le visage dans la mesure où il concentre en lui un quintuple privilège : celui de sa situation anatomique élevée, dominante, liée à celle de la tête dans sa double fonction directrice par le cerveau et érectrice par son orientation spatiale vers les hauteurs célestes et, par conséquent, divines ; celui de la singularité et même l'unicité de sa forme qui permet d'en recréer l'identité ; celui de son pouvoir mimique par la richesse exceptionnelle de son innervation ; celui de l'impérialisme de la vision ou de la prééminence du regard ; celui enfin de son pouvoir d'émission vocale et verbale, c'est-à-dire de production et expression sonore et d'énonciation signifiante. Le visage est ainsi nécessairement le lieu paradoxal de la plus grande force et de la plus grande vulnérabilité de l'être humain. Le pouvoir maléfique (ou diabolique, au sens chrétien) procède donc du visage et s'adresse au visage, quelle que soit l'extension qu'on puisse lui conférer. C'est ce qu'atteste la mythologie grecque, d'une part, avec les Gorgones, ces trois sœurs monstrueuses dont le visage stupéfie, au sens fort, celui qui les regarde ; Méduse, l'une d'entre elles, se voit décapitée par Persée qui veut s'emparer et profiter de ce pouvoir ; d'autre part, avec Dionysos, le dieu-masque barbu, chevelu et couronné de lierre, dont le regard provoque la transe extatique ou le délire joyeux, bref, métamorphose l'homme en l'immergeant dans le divin. Comme le prouvent également les mythologies africaines, asiatiques, océaniques ou américaines, le masque est donc un simulacre dépositaire d'un pouvoir sacré ambivalent et peut-être même de l'ambivalence de tout pouvoir : il est mortifère par la pétrification ou la tétanisation qu'il suscite en la mimant et libérateur par la transgression spatio-temporelle qu'il suppose et appelle.

Mais on voit aussi par là même que son usage relève d'une double opération magique : celle du transfert du visage démoniaque à sa figuration matérielle qui est simultanément celle de l'effet de son pouvoir et celle de l'appropriation imaginaire de ce pouvoir par l'acte de revêtir ce masque pour son propre visage. Double opération magique, qui correspond précisément à cette fonction ambivalente puisque, en même temps qu'il « démonte » le visage et celui qui le regarde, il lui confère l'action maléfique dont il est porteur, il la conjure en la mimant, c'est-à-dire en inversant son sens et la déréalisant. Si, en effet, on en use comme pouvoir néfaste s'exerçant sur le visage d'autrui, on joue

aussi de son propre effet sur soi : on en désamorce la nocivité en métamorphosant ce pouvoir en une action fictive qui procure une satisfaction certaine. Autrement dit, à la transitivité et à la transcendance malfaisante de l'acte démoniaque se substituent la réflexivité et l'immanence de l'auto-affection gratifiante et sécurisante. À l'objectivité instrumentale de la visée pragmatique et funeste se substitue le caractère narcissique de l'expression.

En somme, le masque comme simulacre matériel fabriqué et utilisé est paradoxalement à la fois : ce qui renforce ou inclut un pouvoir maléfique ; ce qui le produit et l'exerce ; ce qui l'exorcise et le conjure ; ce qui contribue, par récurrence, à sacraliser et désigner tout pouvoir ; et enfin ce qui éventuellement le parodie.

Masque et théâtralité

D'où non seulement sa théâtralisation inéluctable mais sa faculté à devenir l'emblème ou l'archétype de lathéâtralité : « Le masque, dit [Craig](#), est la tête idéale du théâtre. » Il entend signifier par là que pour lui seul le masque en tant qu'artifice pur, forme plastique créée, peut dépasser l'instabilité, la frivolité et la trivialité des expressions quotidiennes du visage et manifester la figure spirituelle une et éternelle, forgée par la fiction du poète dramatique. Autrement dit, le théâtre en tant qu'art authentique exige de l'acteur le port du masque fabriqué pour pallier l'insuffisance et la précarité de ses mimiques faciales et plus généralement des moyens de son corps « naturel ».

Mais ne peut-on pas en suivant la même logique et en rappelant la fonction ambivalente d'occultation et de monstration ou ostension inhérente au masque, affirmer aussi que cette face versatile et vulgaire se fait masque par elle-même et par là œuvre artistique au même titre que celui fabriqué matériellement et artificiellement ? Ainsi, paradoxalement, Kantor peut rejeter l'usage théâtral de ce dernier comme simple « emballage » et en même temps proclamer : « Le visage vivant, c'est le masque », reconnaissant par là même que le théâtre ne peut se constituer sans lui. Bref, sa condamnation apparente du masque en est une célébration déplacée et indéniable : comme l'a noté [Bablet](#), Kantor rejoint [Craig](#) et [Maeterlinck](#) dans leur dénonciation du naturalisme et leur croyance en l'idée que le masque est la voie royale du théâtre : il montre la vie par l'absence de vie, il fait « surgir la vie de l'énigme de la mort ».

Mais il est bien évident que cet usage théâtral du masque peut s'effectuer selon des perspectives ou des approches différentes. On en distingue quatre principales.

Les quatre voies d'approche

La première et la plus commune au théâtre comme dans la vie quotidienne est celle qui envisage précisément le masque comme écran, camouflage, autrement dit dans sa relation référentielle, ontologique et identificatoire en jouant sur la dialectique du cacher-révéler. Cette approche se développe sur quatre plans et registres annexes : le plan psychanalytique, ou les mécanismes du travestissement de l'inconscient par le conscient ; le Moi comme masque du Ça ou des pulsions refoulées ; le plan psychosocial : les jeux des rôles sociaux comme occultation et manifestation de l'individualité, le personnage comme masque de la personnalité ; le plan sociologique : la stratégie des rites sociaux comme masque des rapports de force ou des conflits véritables entre les choses, les groupes et les individus ; le plan philosophique qui se déploie lui-même à deux niveaux distincts : soit métaphysique et moral où le masque est constitutif de la dynamique de l'être et de l'art de l'interprète : comme l'a vu [Nietzsche](#), une force ne survit qu'en empruntant le visage des forces adverses ; soit épistémologique : le masque comme mode de connaissance ou processus générateur de toute pensée. « Toute rationalité, dit Bachelard, implique une surveillance intellectuelle de soi », une dialectique de dédoublement, de division immanente entre une expérience et une norme.

Deuxièmement, le masque n'est pas seulement ce qui cache et révèle ; il est ce qui représente et symbolise. D'où une nouvelle approche : celle de l'ordre du « figuré et du signifié », de l'iconicité et du symbolisme du masque. Celui-ci est alors envisagé comme tableau et emblème obéissant à un principe de codification implicite ou explicite : il s'offre comme image d'un rapport à la divinité, à la mort, à l'espace, au temps, à la sexualité et au pouvoir politique.

Toutefois, avant de représenter et signifier, le masque est perçu comme un objet matériel créé artistiquement. D'où une troisième voie d'approche : celle de l'ordre du « travaillé » ou de la plastique du masque. Celui-ci peut alors être appréhendé et exploité théâtralement comme matériau, comme forme géométrique à dimensions variables, comme couleur, comme composition, comme technique de fabrication, comme structure trouée et plus ou moins mobile, comme volume et relief, comme mode de fixation. Autant de fonctions de production d'effets esthétiques plus ou moins cohérents et adéquats au sens des effets des deux autres voies.

Enfin, le masque implique le mode de s'en revêtir et d'en jouer : il renvoie à l'acte de se masquer, à un corps comme pouvoir et jeu de masquage. C'est l'ordre du « masking » qui appelle une quatrième approche, peut-être la plus riche de possibilités : celle de la « poétique du masque ». Il est aperçu

dans ce cas comme ce qui fait, défait et refait sans cesse la réalité visible du visage et du corps. Cette poétique comporte sept perspectives différentes centrées chacune sur un mécanisme particulier de l'acte de masquage : le mécanisme de différenciation ou de dualisation ; celui d'ambivalence comme inversion de sa visée initiale : la simulation se métamorphose en un travail de distribution énergétique ; celui de déréalisation en même temps que production de l'être corporel ; celui d'auto-affection : l'acte de masquage comme tentative de retour à soi-même ; celui de transmutation de l'émission vocale, ce que j'ai appelé la « transvocalisation » ; le mécanisme rhétorique : les tropes et les figures de l'acte de masquage ; enfin le processus « rhizomatique » de celui-ci : l'acte de se masquer est toujours la mise en œuvre d'un appareil « machinique » (au sens deleuzien) d'agencement pulsionnel.

On voit ainsi, en définitive, que par-delà la diversité culturelle des masques maintes fois étudiée, interprétée et employée dans leurs symbolismes respectifs, le masque offre au théâtre dont il est la matérialisation un vaste champ de pratiques et d'analyses que nous commençons à peine de défricher.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Les jeux et les hommes , le masque et le vertige, Roger Caillois, [Paris] : Gallimard, 1995
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37480331s>
- Le Théâtre en marche , Edward Gordon Craig ; traduit de l'anglais par Maurice Beerblock, [Paris] : Gallimard, [1964]
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42926858p>
- La Voie des masques , Claude Lévi-Strauss, [Paris] : Plon, 1979
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34637837t>
- Le masque , du rite au théâtre, études de O. Aslan, D. Bablet, Cheng Shui Cheng... [et al.] ; textes et témoignages de J.-L. Barrault, B. Besson, P. Brook... [et al.] réunis et présentés par Odette Aslan et Denis Bablet, Paris : CNRS éd., 1999
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37038841p>

Rédacteur(s)

[M. BERNARD](#)

Éditions Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Technique et créateurs techniques](#)

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : rituel représentation Craig (E.G.) théâtralité Maeterlinck (M.) Kantor (T.) symbolisme

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-masque-0>