

Le masque comme sujet : la matérialité du masque, entre forme, usage et savoir-faire

Candice MOISE* 

Abstract: The paper *The Mask as Subject: the Materiality of the Mask, between Form, Use, and Craftsmanship* examines the object mask as a subject, utilised in both live performance and traditional European festivals. The analysis focuses on the ergonomics of masks and their relationship to the body, distinguishing between different types of wear and their expressive implications. The article explores the treatment of eye and mouth openings, revealing the technical choices that determine the character's expression. An analysis of materials and manufacturing methods reveals a dichotomy between the preservation of traditional skills and the pursuit of technical innovation. This material approach to the mask, which extends beyond the conventional symbolic analyses, facilitates an understanding of how communities engage in the negotiation of their relationship with tradition. In this regard, the mask assumes the role of a mediator between permanence and change, between the physical body and its representation.

Keywords: Theatrical mask, traditional mask, Mask-making, European festivals, Performance artifacts, Craft knowledge, Object-centred methodology

* Université d'Artois (Arras, France), Laboratoire Textes et Cultures, publications@candicemoise.fr



Ce texte vise à étudier le masque en tant qu'objet et savoir-faire quand il est fabriqué dans l'objectif d'être porté pour devenir un personnage en contexte festif et spectaculaire¹. Les réflexions sont issues de mes recherches sur les masques dans les fêtes traditionnelles d'Europe, mais aussi de ma pratique comme facteur de masques de scène côtoyant également d'autres artisans de masques. Mes études actuelles portent sur une cinquantaine de fêtes masquées de quatorze pays d'Europe², examinant principalement les techniques de fabrication et les formes générales des masques traditionnels, plutôt que leur symbolique ou leur signification culturelle. Par ailleurs, elles permettent de comparer les pratiques observées dans le contexte festif et populaire avec ma connaissance professionnelle des modalités de fabrication de masques dans le spectacle vivant. Je propose donc ici de poser le masque matériel comme sujet: comment le considérer, comprendre sa relation intime avec le porteur, et comment l'artisan gère ses spécificités formelles, techniques, et, *in fine*, esthétiques.

Le contexte du masque

Si l'on doit donner un symbole à l'art dramatique, c'est généralement au masque, et plus précisément aux deux masques de comédie et tragédie que l'on pense. Bien plus qu'un simple accessoire de scène, ce petit objet en forme de visage en devient l'emblème. Pour le comédien qui maîtrise ce travail très spécifique du jeu masqué, le masque s'assimile à son autre visage, une part intime, ou plutôt « extime », car dédiée à une perception de son personnage à l'extérieur. Dans les fêtes et carnavals, le masque par sa force visuelle toute particulière devient, lui aussi, bien souvent, l'image iconique d'une localité, que ce soit pour les proches de la fête souvent très attachés à leurs personnages, et aussi largement exploitée par les offices et guides de

¹ On nomme également masque des objets à but décoratif, faits dans des matériaux et des proportions ne les rendant pas forcément utilisables, les masques funéraires non portés par des êtres vivants, les mascarons sculptés sur les architectures, et autres représentations de masques qui ne sont pas concernés par les considérations de cet article.

² France, Espagne, Portugal, Angleterre, Belgique, Allemagne, Suisse, Autriche, Pologne, Lituanie, Roumanie, Grèce, Slovénie, Italie.

tourisme. Élément à forme de visage, placé sur un corps bien vivant, il crée une empathie pour le spectateur mêlé à l'étrangeté de cet être mouvant, mais à la plastique faciale figée. Il peut impressionner, ou sublimer, laissant rarement indifférent. Et pourtant, il reste fort peu étudié, dans le domaine européen, comme objet, ni comme savoir-faire.

Toute étude définit ses contours. Pour mon travail de recherche, en pensant mes terrains de fêtes masquées, la définition qui s'est imposée pour qualifier mon sujet était et reste : le masque comme objet (tenu ou non sur le visage) formant la tête d'un personnage costumé lequel est identifié (il a un nom) et reconnaissable comme tel. Le personnage, dans ce contexte, se produit sous la même apparence, dans un scénario équivalent avec un comportement similaire chaque année (ou exceptionnellement à un autre rythme régulier) lors d'une période bien définie. Cette définition exclut, de fait, les masques créés sur des thématiques différentes à chaque carnaval, Halloween, ou bal masqué, et ceux librement choisis ou construits par chacun.e, à sa propre fantaisie, et qui ne demeurent pas moins essentiels aux carnavals et autres festivités. La recherche inclut toutefois des masques nouvellement imaginés pour des fêtes qu'elles soient existantes, récemment créées ou recrées. La notion de tradition, ici, n'est pas liée à l'ancienneté, mais à une intention de reproductibilité périodique de la fête, et donc, de ses personnages.

Quant au choix de l'objet masque, il pourrait sembler un peu restrictif. Dans les festivités locales, le personnage est central, et conçu comme un tout indissociable. Parmi tous les éléments qui constituent la panoplie du personnage, la partie masque n'est pas forcément très valorisée. Pourtant, dans la majorité des cas observés, la personne qui fabrique la partie visage du masque n'est pas la même que celle qui conçoit les costumes, ou d'autres accessoires, conférant une singularité à cet élément. Le masque comme visage artificiel qui sert de face au personnage ou en symbolise l'incarnation reste donc ici le sujet.

Dans les fêtes, le personnage qualifie l'ensemble porté de tous les éléments de costume, masque, coiffe, accessoires (ornementaux et sonores) et attribut (porté à la main). Il est généralement considéré comme un tout non dissociable. Dans un contexte de spectacle vivant, le personnage peut n'exister que pour une œuvre donnée dans une mise en scène donnée. Il n'en revient pas moins à chaque représentation à l'identique. La tradition de la commedia

dell'arte a également familiarisé les scènes avec des personnages récurrents et facilement identifiables. Le masque ne qualifie en général au théâtre que la partie face ou tête du personnage. Dans les fêtes comme au théâtre, chaque personnage possède son registre, voire son scénario: il a une manière de bouger, une manière de parler avec une voix modifiée ou son registre de sons non humains tels que cris et grognements, et il suit les actes d'une dramaturgie définie. Dans les fêtes, le personnage n'a habituellement de raison d'être que par la présence de personnes non masquées, dans leur tenue quotidienne, avec lesquelles il interagit. Les spectateurs, non impliqués dans le jeu, existent toutefois, a fortiori dans les lieux où le tourisme est très présent.

Pour qualifier les événements qui mettent en présence les masques, j'utilise par défaut le terme fête, suffisamment neutre pour couvrir la diversité des occasions de sorties de masques. Outre de nombreuses fêtes assimilables à des carnavals (quelle qu'en soit la date), mon corpus inclut des fêtes commémoratives et religieuses (comme Pâques, la Saint-Jean, ou le Corpus Christi), dont tout ou partie des actes, honorifiques ou édifiants, échappent à la conception du carnavalesque, tel que l'a défini Bakhtine³ dans les années 1960 : inversions hiérarchiques, corps grotesque, subversion par le rire et la parodie.

Le masque comme usage : spécificités et implications

Le masque impose à son porteur un ensemble de contraintes et possibilités qui déterminent fondamentalement l'expressivité du personnage incarné. L'objet se conçoit en fonction de l'interprète et de ses futures actions. En tant qu'élément, souvent rigide, destiné à être posé directement sur le corps, il doit s'adapter aux volumes et aux mouvements de celui-ci. Il dissimule des parties essentielles à l'exercice des sens du porteur (vue, ouïe, odorat et goût) et ses fonctions vitales et expressives (respiration, communications orale et faciale). Il doit parfois aussi être pensé pour permettre l'accès aux boissons et nourritures dans le cas où la dramaturgie scénique ou festive le nécessiterait. Au-delà du travail esthétique, le fabricant de ces objets est par conséquent confronté à divers défis fonctionnels.

³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. traduit par Andrée Robel, (Paris : Gallimard, 1970).

Un masque est un dispositif à deux visages: il offre au monde une fausse face, mais aussi, en le retournant, son autre visage en creux. L'intérieur d'un masque doit offrir un espace adapté à la morphologie de la tête qu'il recouvre, ce qui détermine sa portabilité, son confort, mais contraint certains choix esthétiques dans leurs volumes et proportions qui ne doivent pas entrer en conflit avec la tête réelle qui y prend place.

Les facteurs de masques de scène moulent généralement le visage du/de la comédien.ne pour en faire une reproduction en plâtre, pour une bonne adaptation ergonomique, fonctionnelle, et, le cas échéant, assurer une continuité maîtrisée entre la partie artificielle et les parties naturelles du visage. Pour l'usage scénique, dans la plupart des cas, le masque se crée sur mesure, se conçoit comme un outil de travail optimisé et personnalisé pour une œuvre précise⁴.

En revanche, dans les fêtes traditionnelles, je n'ai jamais observé de pratique de moulage de visage pour servir de base. Les masques sont initialement fabriqués selon le modèle habituel que l'on adapte ensuite, si nécessaire, à la tête de celui qui le portera. Les masques en bois sont ainsi retaillés à l'intérieur pour le confort de son propriétaire. Les masques de grande taille nécessitent aussi des modalités d'attache pour moduler la position et le confort. C'est le cas à Bâle, en Suisse, où les masques de la Fasnacht sont construits sur une calotte ou un casque de chantier avec un dispositif d'orientation du masque pour assurer confort, visibilité voire placement du fifre pour ceux qui en jouent. Plus surprenant, à Naoussa, au nord de la Grèce, les masques sont composés de cire d'abeille, tous moulés sur une même forme en positif. Le porteur est amené à mettre son nouveau masque plusieurs heures, en l'assouplissant de la chaleur de sa peau et de sa respiration puis l'aspirant pour le déformer et qu'il prenne bien place sur sa face. Le matériau implique le mode d'adaptation, plaçant ici cet objet d'apparence épaisse et rigide du côté des matériaux souples.

⁴ Les masques archétypaux comme les personnages de *commedia dell'arte* peuvent parfois être conçus par le/la facteur.e de masques et choisis et essayés par celui ou celle qui veut jouer le rôle pour vérifier l'adéquation. Les masques pédagogiques, comme les masques neutres, entre autres, sont par définition destinés à de nombreux comédiens et ne rentrent pas dans cette catégorie du *sur mesure*.

Les fêtes traditionnelles conçoivent les visages de leurs personnages, de manière standardisée. Dans les fêtes aux masques nombreux il peut exister différentes tailles, notamment pour les enfants. Il n'est pas rare que les masques passent de tête en tête s'ils sont propriété d'une localité ou d'un groupe. Quand chacun possède son propre masque, celui-ci peut se revendre ou se transmettre dans la famille. Un interlocuteur à Verín, en Espagne, me disait que certains pouvaient posséder successivement jusqu'à cinq masques dans une vie pour des raisons de dimension, en fonction de son âge (on le porte même enfant et adolescent) et des variations de corpulence de la vie adulte.

Une nécessaire recherche de points d'appui non douloureux sur le pourtour du visage permet, même en cas de mouvements de bouche et des yeux, de garder le masque stable. Au-delà des ajustements prévus, des tissus, mousses ou autres matières douces peuvent être appliquées dans l'objet pour le maintenir solidement en place. Plus le masque est volumineux ou lourd, plus les attaches doivent être solides et correctement réparties. Dans le spectacle vivant, avec un masque léger et bien conçu, la bande élastique reste la fixation la plus courante, avec ou sans système d'ajustage de la longueur, tandis que les fêtes, aux masques parfois très pesants, auront tendance à utiliser des attaches rigides telles que lacets ou lanières de cuir fermées avec boucle de ceinture par exemple.

La relation entre l'artefact et le corps peut définir plusieurs catégories de masques. Le **masque facial** s'appose directement sur l'avant du visage, conservant généralement des proportions proches de la tête humaine. Le **masque heaume** englobe le crâne à la manière d'un casque, offrant davantage de possibilités pour modifier la silhouette générale de la tête et pour supporter des coiffes volumineuses. Si la matière est souple, on parle plutôt de **masque cagoule**. L'adaptabilité du matériau permet alors une éventuelle mobilité perceptible du visage. Le **cimier** déporte la face du masque au-dessus de la tête laquelle reste généralement dissimulée. Le cimier peut être fixé sur la tête, ou présenté en hauteur grâce à un bâton tenu à la main, comme pour chèvres ou cerfs dans les danses de Nouvel An en Roumanie, ou d'autres dispositifs, telle une tige fixée sur un sac à dos, comme aperçu pour un personnage de grue à Kurtuvenai en Lituanie. Ce déplacement vertical du visage fictif

produit un effet de grandissement significatif, et exige un jeu corporel adapté proche de la manipulation de marionnette.

Plus rares, les **masques corporels** déplacent la partie visage sur une autre partie du corps créant une reconfiguration de l'anatomie perçue. Il peut aussi amplifier ou déformer la partie du corps où il se trouve sans représenter un visage (ventre ou fesses factices par exemple). À la limite du masque corporel, mais tendant plutôt vers l'accessoire symbolique, se trouvent également des modalités de port du masque facial hors visage. C'est le cas par exemple du groupe de Wuescht à Villingen en Allemagne qui défile avec un masque, similaire à ceux d'autres personnages locaux (Narro), mais tenu à la main, encore appuyé sur le crâne comme s'ils venaient de le relever, ou posé en casquette sur la tête. La raison semble ironique envers les Narro d'aspect noble. Cette singularité se retrouve aussi dans d'autres fêtes, comme en Italie chez les Marascóns, au Val di Fassa qui tiennent leur masque à la main, ou le Caporabballo à Montemarano qui le porte sur le cône de sa coiffe. L'aspect symbolique du masque importe alors davantage que l'illusion d'un personnage.



Fig 1: Groupe de Wuescht défilant à Villingen, Allemagne pour le Fasnet (Période de carnaval). Le masque n'est jamais posé sur le visage, mais sur la tête ou à la main. Photographie Candice Moise, 2017.

Enfin, les **structures portées** offrent des volumes importants, recouvrant partiellement le corps qui les placent à la limite du domaine du masque et de la marionnette habitée, du géant processionnaire voire du char de défilé. Un cas particulier de ces structures portables est le **personnage double**: le cheval jupon (cheval factice porté à la taille de celui qui en apparaît comme son cavalier), et les vieilles femmes portant un homme dans leur hotte, notamment au nord de l'Italie et en Slovénie (le porteur apparaît dans la hotte de l'effigie de la vieille femme factice devant lui). Dans les fêtes à déambulation, on constate que des personnages portent souvent de hautes **coiffes** au-dessus de la tête. Celles-ci complètent ce paysage du masque par des éléments à valeur ornementale, quasi signalétique, voire narrative en présentant de scènes sculptées ou peintes dont la teneur peut l'emporter, en sens, sur l'aspect du personnage lui-même.



Fig 2: Ta koševa (le panier), personnage double de la Laufarija de Cerkno, Slovénie. Photographie: Candice Moise, 2016.

Certains masques se trouvent entre plusieurs catégories. Ainsi distinguer si une grosse tête tient du heaume volumineux ou d'une structure portée en forme de visage reste subjectif. Certaines logent la tête du porteur dans leur cou ou dans le torse du personnage (c'est le cas par exemple à Nice, en France) de sorte qu'elles fonctionnent comme de volumineux cimiers. En catalogue, les grosses têtes sans cou sont portées sur les épaules et paraissent proportionnellement avoir des corps très petits ce qui leur vaut le nom de « nains ».

Le principal enjeu de ces choix de mode de portage et de proportions reste bien entendu la constitution d'un personnage surprenant, inhabituel, et pourtant crédible. Le masque désoriente en jouant du déplacement de sens, d'effet visuel et de proportions. Cette approche des volumes et portages ne dissocie pas la forme visible du masque de son rapport intime au corps du porteur, ce dialogue déterminant autant les techniques mises en œuvre que le champ expressif du personnage. Toutefois, la manière dont la forme joue de la part de l'humain de la part de matière détermine aussi une esthétique et la conception du rôle même du masque.

Le masque comme forme : un jeu de vides et de pleins

Pour un masque sur le visage, le degré et la localisation de la couverture du visage par le masque détermine le type de jeu ou la recherche esthétique, et par conséquent la manière de considérer le personnage. Le **masque entier** couvre la totalité du visage. Il peut être facial ou en heaume, aligné à la tête, voire déporté. Dans ce cas, le masque fait visage. Cette forme s'avère, de loin, la plus répandue dans mon corpus, témoignant d'une recherche d'anonymat quasi complet, ainsi que celle d'une altérité radicale du personnage. Sur scène, il est également prisé, et s'associe alors avec un jeu particulier, probablement plus hiératique, du fait de l'expression plus fixe, ou appelant au mime, surtout lorsque la bouche reste close et l'expression orale limitée.

Les formes partielles se déclinent en plusieurs variantes: le **demi-masque** couvre la partie supérieure du visage (front, yeux, joues, nez), dégagant la bouche pour la parole. C'est la forme la plus commune au théâtre, si celui-ci est parlant. En contexte festif, il est également lié à un besoin de libérer le bas du visage, mais, tel que constaté, davantage pour jouer d'un instrument de musique que pour la parole. Il s'utilise beaucoup pour les personnages issus

de la *commedia dell'arte*, notamment Arlequin qui est aussi devenu un personnage récurrent traditionnel, aperçu par exemple à La Louvière, dans la région de Binche, en Belgique, où il est réservé à des groupes d'enfants. On pourrait toutefois envisager des demi-masques localisés en partie inférieure du visage (nez, bouche, menton, mâchoire), mettant l'accent sur le regard, ou utilisant les déformations du bas du visage pour changer radicalement celui-ci par exemple en museau d'un animal. Le cas reste rare, et, dans des festivités, se limite à des foulards dissimulant le bas du visage ou des fausses barbes.

Le **quart de masque** présente une couverture de la face encore plus limitée, se concentrant sur des zones spécifiques comme le front et le nez, ou le nez et les joues. Il permet une expressivité accrue du visage, dont les parties les plus mobiles restent visibles. Le quart de masque s'emploie aisément dans le spectacle vivant, mais très peu présent dans les fêtes. Une variante du quart de masque se situe seulement sur la zone oculaire. Cette partie peut être sculptée, mais si elle apparaît sans expressivité, simple morceau d'étoffe ou de carton, elle est nommée **loup ou domino**. Forme particulièrement minimaliste, elle est principalement associée aux bals masqués aristocratiques dès la renaissance puis bourgeois, après la Révolution française. Le loup est également dans la culture populaire du XXe siècle associé au héros, ou superhéros dont il symbolise l'anonymat (portant bien partiel), offrant une autre possibilité de déguisement masqué dans les carnivals où le costume est libre à chacun. On trouve quelques occurrences de loups dans les traditions où ils sont destinés à des personnages humanisés, parfois dits « beaux » ou « blancs ». Il reste une forme très prisée quand il s'agit d'évoquer le bal masqué aristocratique du passé comme c'est le cas à Venise.

Si l'on restreint encore l'emprise du masque sur le visage, on peut citer « le plus petit masque du monde » tel que le définissait Jacques Lecoq⁵, à savoir le **nez** de clown, en l'occurrence, mais aussi toutes sortes d'autres formes de faux-nez. Dans le domaine du spectacle vivant, les appendices nasaux ajoutés peuvent être fixés en place grâce à un élastique discret, à un effet de pince

⁵ Jacques Lecoq (1921-1999). Pédagogue du jeu théâtral français, formé auprès de Jacques Copeau, il se rapproche dans les années d'après guerre de Amleto Sartori pour la création de masques de théâtre et de masques neutres à visée pédagogique. Il élabore un enseignement basé sur l'expressivité du corps du comédien qui utilise de nombreux masques, allant du masque entier au nez de clown.

du nez postiche, mais aussi collé à même la peau, quittant le domaine du masque pour celui de la prothèse du maquilleur d'effets spéciaux. Dans les fêtes, je n'ai pas observé de personnage traditionnel portant seulement un nez. Parmi les déguisements ludiques librement choisis par chacun, le clown reste une figure présente, et donc son nez s'observe régulièrement, sans doute par la liberté d'agir, parler boire qu'il permet contrairement à un masque plus couvrant.

Autre élément isolé pouvant être apposé sur le visage, la **mentonnière** agrandit le bas du visage, ou lui ajoute éventuellement une barbiche. Elle n'est qu'exceptionnellement utilisée seule, mais reste un élément marquant avec un demi ou quart de masque dont elle complète ainsi la physionomie tout en laissant la bouche et la mâchoire libres. Le personnage d'Arlequin, dans le passé, a souvent été représenté avec une mentonnière, en plus de son demi-masque. En contexte de carnaval, les masques des sorcières (*Hexen*) d'Imst au Tyrol, ne couvrent que la région oculaire et nasale, et sont complétés par une **mentonnière proéminente**. Cette configuration permet de laisser visibles les joues masculines des porteurs, des hommes, ce qui, par contraste avec leurs coiffures et costumes féminins, accentue le caractère grotesque du personnage⁶. Ces masques sculptés en bois comportent généralement des attaches souples entre la partie haute et basse, couverte de fourrure, les rapprochant de ce que l'on nomme **masque articulé**. L'articulation principale des masques scéniques (et bien plus rarement festifs) est celle de la mâchoire, permettant au comédien d'ouvrir la bouche de manière visible sous le masque.

Quand le masque n'est pas collé au visage, les mâchoires mobiles constituent également une forme d'animation courante. Les personnages de chèvres de Roumanie, notamment observées à Vorona, dont les têtes sont portées en cimier et tenues à la main, comportent un mécanisme d'animation de la mâchoire permettant de claquer de leur bouche de bois, produisant un bruit particulier qui scande le rythme de la danse et permet divers jeux.

⁶ Pour une analyse du caractère comique et grotesque des masques de sorcières voir : Stefana Pop-Curseu, Ioan Pop-Curseu "The Mask of the Witch: from Ritual to Carnival and Theatre", *Studia UBB Dramatica*, LXV, 1(2020): 17-50.



Fig 3: Hexe (Sorcière), personnage de la Schemenlaufen de Imst, Autriche. Le masque de bois présente plusieurs parties (œil, nez, menton) reliées par fils ou élastiques, dont celui de la mentonnière est couvert de fourrure. Photographie Candice Moise, 2020.

La suppression d'une partie de la face du masque permet un vaste répertoire de jeu entre peau humaine et matière sculptée. Cela est à considérer avant tout pour des aspects pratiques et expressifs, nous l'avons vu, mais aussi parfois simplement esthétiques, jouant gratuitement d'asymétrie. Si je n'en ai pas d'exemple dans mon corpus traditionnel, j'ai observé de ces masques dans des défilés de carnivals où les personnes se costumant à leur fantaisie. Il s'agissait alors de masques industriels de matière plastique d'inspiration steampunk ou d'éléments d'aspect de dentelle, jouant autant d'asymétrie, plus ou moins échevelée, que de la présence de la peau visible entre les arabesques. Ces derniers masques sont également vendus et portés à Venise par des touristes pour le carnaval, car beaucoup moins coûteux que les masques artisanaux. Ce jeu de maille et de transparence rejoint, d'une certaine

manière, les masques en résille déjà présents sur certains tableaux des XVI et XVIIe siècles comme chez Brueghel fils (fig.4) et qui se déclinent de nos jours en grille métallique fine peinte d'un visage pour, par exemple, la face des Schleicher de Telfs en Autriche, ou celles des Bonitas de Sande en Espagne.



Fig 4: Détail de Pieter II Brueghel (1564-1638), *Le roi boit*, vers 1620, Florence, Musée Stibbert. À gauche du tableau entrent deux personnages dont un a le visage couvert d'une résille textile sous laquelle on distingue encore ses traits.
([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Brueghel_\(II\)-_The_king_drinks.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Brueghel_(II)-_The_king_drinks.jpg))

L'œil et la bouche: expression de l'interprète et expression du masque.

Le traitement des ouvertures pour les yeux présente une variabilité significative. L'emplacement faisant face au regard du porteur se doit d'être ouvert pour permettre une visibilité, si ce n'est bonne, du moins suffisante. Toutefois, selon les proportions du masque et les choix esthétiques, les trous de vision peuvent se placer au niveau des yeux du masque ou déportés, vers le haut ou le bas de ce visage. Ainsi les très gros masques, comme ceux de certains *Waggis*, ou des groupes de *Guggenmusik* au carnaval de Bâle présentent souvent des ouvertures pour voir aménagées dans les narines du masque. Les grosses têtes présentent un espace pour voir qui peut se situer plus bas, parfois même dans le cou du personnage. Sur des masques de taille plus modeste, les ouvertures peuvent se positionner à l'emplacement du sourcil, dans le creux de l'œil ou dans son cerne. Si l'œil du porteur ne correspond pas à l'espace de l'œil du masque, ce dernier est forcément sculpté ou peint à un autre endroit. L'implication pour le porteur du masque est alors de prendre conscience de ce décalage et de jouer avec le regard artificiel du masque. Au théâtre, la maîtrise de ce regard et de son orientation pour indiquer qui ou ce que le personnage observe, et induire son expression est essentiel. Dans les fêtes, l'usage paraît moins précis, et le regard artificiel joue de lui-même par sa force plastique, sans travail de jeu préparatoire des participants. Dans les deux cas, un textile lâche ou un grillage sombre peuvent fermer l'ouverture permettant la vision afin que le spectateur ne puisse y voir le porteur du masque. On retrouve ainsi le principe de la résille.

Dans le cas d'une ouverture en face des yeux, celle-ci peut rester discrète laissant toute l'expressivité au regard fabriqué. Notons toutefois que le masque s'avère souvent plus large que le visage, afin de le cacher intégralement. Dans le cas où le percement serait effectué devant des yeux du porteur dans le but de former la pupille ou l'iris du masque, proportionnellement, celui-ci risque fort de présenter un strabisme convergeant, dont ne se privent pas de jouer certains masques grotesques (voire l'image de la sorcière d'Imst ci-dessus par exemple fig. 3). Si le personnage ne doit pas présenter cette caractéristique, c'est alors tout un jeu de proportions qui devra rendre au personnage son regard droit.

Si l'ouverture est plus grande, absorbant la totalité de l'œil de la sculpture, avec ou sans les paupières, un vide apparaît qu'il convient de laisser dans l'ombre ou au contraire révéler l'œil du porteur comme œil vivant du masque. Au théâtre, l'œil du comédien est souvent préféré bien dégagé et visible de loin. Ainsi l'interprète peut jouer de ses propres expressions, et indiquer par le regard ses intentions, sortant l'objet masque de son hiératisme figé. Cet ajustement du masque autour de l'œil est assez délicat et requiert de préférence un moulage de visage et une adaptation à la physionomie de la personne. C'est peut-être pour cela que c'est une configuration rare dans les fêtes où les yeux des masques, quand ils sont largement ouverts, présentent assez souvent un éloignement entre les cavités et le visage qui laisse les yeux dans l'ombre. Cela préserve l'anonymat tout en offrant une meilleure vision. L'œil visible ressort alors noir, peut-être plus inquiétant, ou, simplement, plus graphique. Quand l'éloignement moindre ne permet pas cette ombre, une résille noire peut être ajoutée.

Les ouvertures buccales présentent également une grande diversité morphologique. Les masques de l'Antiquité gréco-romaine, avec leurs bouches largement ouvertes, répondaient à une nécessité de faire entendre le chant et la parole dans les amphithéâtres. Toutefois, des études ont démontré l'inutilité totale de cette ouverture comme amplificateur. Une ouverture large au niveau de la bouche reste toutefois d'actualité non pour amplifier, mais pour permettre la meilleure diffusion possible de la voix, parlée ou chantée, quand le masque est entier. Par exemple, les remarquables masques cagoule pour le théâtre de Werner Strub⁷ présentent souvent cette ouverture buccale, qu'il conviendrait d'imaginer avec une bouche humaine mobile à l'intérieur.

À l'inverse, nombre de masques festifs présentent une bouche fermée ou minimalement ouverte, leurs porteurs s'exprimant principalement par des cris, grognements et sons inarticulés, ou demeurent totalement silencieux. De mon observation, lorsqu'il y a parole, elle s'adresse plus souvent directement à une personne ciblée plutôt qu'à un vaste auditoire. Les personnages qui parlent en public restent généralement à visage nu ou maquillé. La voix

⁷ Werner Strub (1935-2012) facteur de masques suisse ayant notamment collaboré avec Benno Besson. Ses masques cagoule pour la scène sont le plus souvent de cuir et de textiles brodés.

occultée par le masque peut ne pas porter, mais elle se doit surtout de se modifier. La structure même du masque peut contribuer à une déformation sonore spécifique, comme le suggère l'observation de Michael Hügle à propos de certains masques de bois des carnivals de Forêt-noire allemande : « plus le masque de bois était finement sculpté et travaillé, plus la voix du Narr était méconnaissable et nette »⁸. Comme pour les yeux, si les bouches sont ouvertes, une résille noire peut être apposée pour cacher le visage en dessous. C'est par exemple le cas de certains masques de Blanc-Moussis à Stavelot en Belgique (fig. 5). Cet artifice existe également dans le spectacle.



Fig 5: Masque de Blanc-moussis du Laëtare de Stavelot, Belgique. Masque en résine, il présente des résilles noires pour occulter les yeux et la bouche du porteur et en préserver l'anonymat.

⁸ Hügle, Michael. « Les traditions masquées dans la Fastnacht souabe alémanique », dans *Masques d'Europe, patrimoines vivants*, Deliège, Christel, dir. Waterloo : Renaissance du livre, 2012. p.44

D'autres percées fonctionnelles existent, notamment pour faciliter la respiration ou permettre l'usage d'instruments, comme dans le cas des joueurs de cuivre des groupes de *Guggenmusik* (fanfares) de Bâle dont les masques sont parfois découpés d'un cercle assez grand pour y passer l'embouchure de l'instrument.

Regarder un masque implique d'imaginer, en ellipse, le visage qui y prendra place, et les fonctions qui y sont liées. Les cavités et manques n'apparaissent alors le plus souvent qu'en tant que plein de visage, ou une ombre sculptée maintenant l'humain en retrait.

Le masque comme technique

Dans l'histoire, les techniques de fabrication des masques restent largement méconnues, sans doute en raison de la fragilité des matériaux et d'une transmission des savoir-faire essentiellement orale. Très peu de masques européens portables ont survécu plusieurs siècles jusqu'à nous, rendant toute reconstitution technique largement spéculative. Même sur les périodes plus récentes, l'aspect artisanal de la fabrication de masques reste peu documenté, que ce soit pour le spectacle vivant ou pour les fêtes. Observer les pratiques actuelles permet de mettre en évidence bien plus que le simple matériau final. Le processus a son importance également, et témoigne non seulement des savoir-faire, de leurs circulation et transmission, mais aussi d'un imaginaire du masque, de la fête ou de l'art.

Regarder les matériaux employés, c'est non seulement comprendre la matière du masque, mais également considérer leur origine : le bois est-il séché ou vert ? Acheté en blocs usinés ou coupés à même un tronc ? Le papier est-il récupéré ou est-ce un carton spécial pour le papier mâché ? Etc. Par voie de conséquence, on met en évidence les réseaux de fournisseurs, plus ou moins spécialisés, et des choix opportunistes ou franchement techniques qui sont opérés. On peut étudier aussi les outils employés, et la mise en œuvre. L'ajustement au visage demeure un aspect technique important déjà évoqué. Un autre point d'intérêt est la reproduction. Le moulage reste une technique très courante, mais quelle est la matière du moule ? Est-ce un moule à forme en négatif ou en positif ? Et comment s'y prend-on pour reproduire dans des matériaux de formation directe (taille du bois, textiles cousus...) ? Enfin, quels aspects du masque évoluent ou se modifient et quels aspects ne le peuvent pas ?



Fig 6: Atelier Konaki, à Naoussa, Grèce, où sont fabriqués des masques de cire. On aperçoit le moule de forme positive, un tirage en cire brut et des masques finis. Photographie: Candice Moise, 2018.

Dans mon corpus, les masques en bois sont de loin les plus nombreux. Une variété notable d'essences, et de traitement du bois est à remarquer. Les outils varient également beaucoup, et avec eux, selon les lieux, toute une gamme d'approches, issues de savoir-faire artisanaux divers. Ceci renseigne autant sur le masque lui-même que sur son histoire, parce que ces savoir-faire se sont généralement transmis avec le métier. Observer les évolutions et les points de persistance est également fécond. La reproduction de masques des masques en bois reste un questionnement vaste, avec en parallèle des sculpteurs qui reportent les dimensions du modèle à l'aide de gabarits, et des ateliers de reproduction munis de pantographes copiant automatiquement un modèle en série grâce des fraiseuses.

Au XIX^e siècle, l'industrialisation amène des manufactures à développer des techniques de masques en papier mâché ou en toiles encollées, moulées et durcies à la cire. Ces masques se vendent en boutique et sur catalogue,

permettant aux groupes festifs de commander leur modèle de prédilection, comme l'ont fait les Gille de Binche avec leur masque en cire du "bourgeois Napoléon III" datant probablement de la fin du XIXe siècle et alors commandé à une firme allemande. Avec l'arrivée des masques en matières synthétiques, ces firmes ont cessé leurs activités au milieu du XXe siècle. Depuis les années 1970, c'est donc un artisan local⁹ qui a recréé le masque et réinventé sa technique à base de cire afin de perpétuer non seulement la forme, mais aussi la matière à l'identique. C'est un exemple où le masque de série est devenu le modèle d'une fabrication artisanale.

Le papier mâché lui n'a pas cessé et reste typique de différents carnivals urbains comme ceux de Bâle ou de Venise, qui dépendent des derniers fabricants d'Europe de cartons spécifiques pour papier mâché. Toutefois, un tableau plus global dépeint une grande diversité des techniques, mêlant savoir-faire préexistant, opportunisme pour tel ou tel matériau, et imagination technique de chaque fabricant.

Le XXe siècle voit une diversification des matériaux avec l'apparition des matières synthétiques qui élargissent les possibilités créatives, particulièrement pour les productions théâtrales et cinématographiques, mais aussi dans les fêtes, artisanalement et, bien entendu, par les industriels du cotillon et du déguisement. Toutefois, une redécouverte des techniques traditionnelles s'opère simultanément, tant dans les fêtes qu'au théâtre. Par exemple, à partir des années 1940-1950, Amleto Sartori développe sa technique de fabrication du masque en cuir pour la commedia dell'arte, établissant une méthodologie qui fait encore référence et continue de se transmettre. Dans les fêtes traditionnelles, ce double mouvement est tout aussi perceptible : d'une part une recherche de reconstitution des savoir-faire anciens liée à une valorisation des matériaux naturels au nom de l'authenticité, d'autre part une appropriation pragmatique des nouvelles technologies et matériaux qui facilitent certains aspects de la création. On observe par exemple des masques industriels servant de matériau de base pour des têtes de personnages, et même certaines parties de masques imprimées en 3D, comme à Urnäsch en Suisse.

⁹ Il s'agit de Jean-Luc Pourbaix, décédé en 2023. C'est son petit-fils, Ulrick Pourbaix qui a repris l'atelier produisant environ cinq cents masques par an.

Le masque, qu'il soit conçu comme un outil sur mesure adapté au porteur dans une pièce de théâtre spécifique¹⁰ ou comme le visage identitaire d'une fête qui désire s'ancrer dans la tradition, apparaît comme une riche clé de lecture du contexte où il joue. Le travail de proportions entre masque et corps, le mode de portage ainsi que le jeu entre matière artificielle et peau du visage forment un vocabulaire technique et expressif à part entière, permettant d'affiner le lien entre le corps mobile et l'image graphique de l'artefact.

Entrer dans l'atelier et comprendre les ressorts des gestes, outils et matières dresse non seulement un portrait du masque lui-même, mais le replace aussi dans une histoire et dans un imaginaire collectif. Les innovations et adaptations placent les techniques dans un processus dynamique où la permanence de certains éléments techniques ou esthétiques procède du signifiant, tout autant que les transformations consenties. Interroger ce à quoi une communauté reste attachée et ce qu'elle fait évoluer dans la matière offre un regard d'autant plus fécond, que les formes, les esthétiques, les expressions des masques suivent également des évolutions soumises aux mêmes tensions. Choisir d'étudier le masque dans sa matérialité technique propose de reconsidérer la façon dont les pratiques artistiques s'incarnent concrètement dans la matière avant même de prendre vie sur scène ou dans l'espace festif.

REFERENCES

- Berchtold, Jacques et Sutermeister, Anne-Catherine dir. *Masques & théâtre, créations de Werner Strub & éditions rares de la fondation Martin Bodmer*. Lausanne: Les éditions Noir sur Blanc, Fondation Martin Bodmer, 2020.
- Deliège, Christel, dir. *Masques d'Europe, patrimoines vivants*. Waterloo: Renaissance du livre, 2012.
- Freixe, Guy. *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXe siècle*. Montpellier: L'Entretemps, 2010.
- Huthwohl, Joël. "Matières de masques." Dans *Artisan de la scène, la fabrique du costume*, dirigé par Delphine Pinasa. Paris: Somogy éditions d'art, 2017.

¹⁰ Pour l'importance du masque comme outil dans le travail du personnage, voir M. Filip Odangiu, "Saving the Mask", *Studia UBB Dramatica*, 67, (no1/2022): 165–188.

LE MASQUE COMME SUJET : LA MATÉRIALITÉ DU MASQUE, ENTRE FORME,
USAGE ET SAVOIR-FAIRE

Odangiu, M. Filip. "Saving the Mask", in *Studia UBB Dramatica*, 67, no1 (2022): 165–188.
Pop-Curseu, Stefana, Pop-Curseu Ioan. "The Mask of the Witch: from Ritual to
Carnival and Theatre", in *Studia UBB Dramatica* 65, no 1(2020): 17-50.
Sartori, Donato et Lanata, Bruno. *L'art du masque dans la commedia dell'arte*. Paris:
Solin, 1990.

CANDICE MOISE is a theatrical mask maker and young researcher in ethnoscenology at the Université d'Artois, Textes et Cultures Laboratory. A graduate of ENSAD in scenography, she worked as a scenographer for twenty years while specialising in mask making. Her present research focuses on traditional mask making in European festivals and carnivals. She teaches mask making and wrote a specialized blog (2009-2015). In addition to several academic articles, she authored the chapter "Parader" in *Masques* (ed. P. Le Bœuf, BNF Editions) and the text for *Tierra Magica* on Iberian masquerades (Light Motiv Editions). She serves on the programming committee of the Quebec International Mask Festival Masq'alors since 2018.