

**Spectacles TNP**

---



# Le berceau de la langue

---

***La Chanson de Roland***

Julien Tiphaine

---

***Le Roman de Renart***

Clément Carabédian, Clément Morinière

---

***Tristan et Yseult***

Juliette Rizoud, Julien Gauthier

---

***Le Franc-Archer de Bagnolet***

Damien Gouy

---

Cycle élaboré avec la complicité de Christian Schiaretti

---

Productions Théâtre National Populaire

**Activités pour la classe**

---

Activités pédagogiques conçues par  
Christophe Mollier-Sabet et Isabelle Truc-Mien

# Le berceau de la langue

« Nous tenons qu'au théâtre c'est la langue qui doit faire spectacle, principalement », affirme Jean-Pierre Siméon dans *Quel théâtre pour aujourd'hui?*<sup>1</sup>. Le « nous » que Jean-Pierre Siméon utilise n'est pas un « nous » de majesté ; ce « nous » associe intimement le poète au metteur en scène Christian Schiaretti, définissant ainsi un des axes principaux de la politique artistique du TNP.

National et populaire, le théâtre doit d'abord faire entendre et faire voir les mots du français, dans leur évolution au fil du temps. « Le berceau de la langue » est donc un projet théâtral multiple qui traverse le Moyen Âge, de la geste épique de Roland au sermon joyeux du Franc Archer en passant par les fabliaux de Renart ou le roman de Tristan, avec une même ambition : faire entendre, en son enfance, cette langue qui est la nôtre. L'ambition langagière de ces spectacles n'est pas sans poser quelques problèmes au professeur qui accompagne sa classe : comment préparer les élèves à faire l'expérience de l'étrangeté de cette langue ? La première partie de ce dossier - [Ci orrez franceis en l'aage d'enfance](#) -<sup>2</sup> permettra, à l'enseignant, en le guidant dans des activités d'oralisation d'extraits des spectacles en ancien français, de faire de l'ancien français un instrument de jeu pour ses élèves.

Mais, si les quatre spectacles du « Berceau de la langue » se penchent sur l'enfance du français, ils donnent également à voir l'enfance du jeu théâtral. On y voit le théâtre qui s'invente dans le texte et dans la narration (trois des textes proposés sont des récits). L'acteur qui adresse le récit à son public se met à imiter le personnage dont il parle et le jeu naît. Si Christian Schiaretti n'a pas signé la mise en scène de ces quatre petites formes, préférant parler d'une complicité avec les acteurs, c'est sans doute, parce que le théâtre, encore au berceau, y est donné à voir en train de s'inventer. Pas de place donc, dans ce processus, pour un metteur en scène créateur et propriétaire d'une œuvre achevée. Comprendons bien qu'il ne s'agit pas d'un défaut de théâtralité, mais d'une réflexion sur la naissance et la vraie nature de la théâtralité. La deuxième partie du dossier - [Le Berceau du jeu](#) - permettra d'abord à l'enseignant de préparer les élèves à expérimenter cette théâtralité à travers l'opposition brechtienne entre théâtre épique et théâtre dramatique, de façon théorique et dans des mises en jeu. Puis, la théâtralité des spectacles sera analysée à partir d'une réflexion sur les objets dans *Le Franc-Archer de Bagnolet* et sur le jeu masqué dans *Le Roman de Renart*.

<sup>1</sup> Jean-Pierre Siméon, *Quel théâtre pour aujourd'hui?*, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 59.

Jean-Pierre Siméon est poète associé au TNP depuis la nomination de Christian Schiaretti en 2002.

<sup>2</sup> Titre imaginé par Pauline Noblecourt, dramaturge des quatre spectacles, pour le programme de salle.

# Ci orrez franceis en l'aage d'enfance

## 1 - Le berceau de la langue

▸ Avant le spectacle

→ Questionner les élèves sur le titre qui réunit les quatre spectacles que le TNP consacre aux textes médiévaux (*La Chanson de Roland*, *Le Roman de Renart*, *Tristan et Yseult*, *Le Franc-Archer de Bagnolet*) dans une même métaphore : le berceau de la langue.

Commencer par faire remarquer que le singulier utilisé est quelque peu abusif. Il y a au Moyen Âge des langues françaises (sans compter les langues périphériques comme le basque, le flamand, le picard, le breton, l'alsacien, le corse...) car le latin avait pris des formes différentes dans chacune des régions. C'est la langue parlée en Île de France, autour de Paris et de la cour du roi, qui va s'imposer, au fil des siècles, pour devenir le français pour l'ensemble du royaume.

La métaphore du « berceau » invite à envisager le français dans un processus historique. Comme tout être vivant, la langue a une enfance dans les siècles qui suivent sa naissance. On considère, en prenant le passage à l'écrit comme critère, que les *Serments de Strasbourg*, prononcés en 842 par deux petits-fils de Charlemagne, sont l'acte de naissance du français. Cette évolution historique, qui voit la langue sortir de l'enfance et grandir, concerne tous les aspects de cet ancien français : vocabulaire, syntaxe, et bien sûr — puisqu'il s'agit de théâtre — phonétique. Se pencher sur le berceau de la langue, c'est donner à entendre, dans un théâtre national et populaire, la langue du pays telle que le peuple la parlait en son enfance. Un des partis pris forts de la mise en scène des quatre spectacles est de donner à entendre, aux spectateurs du XXI<sup>e</sup> siècle, sur quelques passages du texte, à chaque fois traduits, la langue de l'ancien français. Les comédiens ont travaillé avec Marylène Possamaï-Pérez, spécialiste de la langue du Moyen Âge, Professeur à l'université Lyon II, pour en maîtriser la prononciation.

## 2 - Quel est le nom du poète<sup>3</sup>

▸ Avant le spectacle

→ Demander aux élèves de trouver le nom de l'auteur de chaque texte qu'ils vont voir représenté au sein du Berceau de la langue.

La recherche peut se faire en salle informatique : conseiller aux élèves de consulter d'abord le site du TNP où ils trouveront la présentation des quatre spectacles du berceau de la langue. La lecture des notices de présentation des spectacles conduit à noter que *Le Roman de Renart* et *Le Franc-Archer de Bagnolet* ont pour auteurs des « anonymes » (respectivement des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles et du XV<sup>e</sup> siècle); *Tristan et Yseult* est l'œuvre de « Bérout et d'autres conteurs du XII<sup>e</sup> »; *La Chanson de Roland* pourrait poser problème, puisque le texte est présenté comme un texte du XI<sup>e</sup> siècle ayant pour auteur... Frédéric Boyer, né en 1961 ! Une visite sur le site de son éditeur, P.O.L. : [www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-1743-2](http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-1743-2) apportera un éclairage limpide à cet étonnant paradoxe : l'ouvrage de Frédéric Boyer, *Rappeler Roland*, publié en 2013, est composé d'un monologue sur l'histoire de Roland (*Rappeler Roland*), d'une nouvelle traduction en français contemporain de *La Chanson de Roland*, et d'un essai sur le combat : *Cahier Roland*. Le spectacle du TNP reprend la traduction de Frédéric Boyer.

→ Dans un deuxième temps, demander aux élèves de faire une recherche sur l'auteur de *La Chanson de Roland* ou sur celui de *Tristan et Yseult*, selon le diptyque qu'ils vont voir.

Dans les deux cas, ils vont découvrir qu'il n'y a pas d'auteur au sens moderne du terme : si le nom de Tuold est donné dans le dernier vers de *La Chanson de Roland* : « Ci fait la geste que Tuoldus declinet. », rien n'assure que Tuold ne soit pas simplement le clerc qui a copié le poème. En effet, « declinet » peut signifier « récite » autant que « compose ». Ainsi, on ignore qui est le créateur de cette œuvre ; quant à *Tristan et Yseult*, on trouve pléthore d'auteurs : Bérout, Thomas d'Angleterre, Eilhart von Oberg ou Frère Robert.

<sup>3</sup> Titre emprunté à celui du cours de Michel Zink au collège de France en 2012-2013 (cours de littérature médiévale).

## → Présenter aux élèves ce qu'est un « auctor » au Moyen Âge

« Au Moyen Âge le terme auctor désigne, non pas n'importe quel écrivain, mais seul celui qui a de l'autorité, qui est respecté et cru. Le Moyen Âge aimait les étymologies : auctor était rattaché non seulement à augere (augmenter, accroître), mais aussi à agere (agir) - actor, le simple écrivain, le moderne, est ainsi opposé à auctor, l'auteur de poids -, et encore à auieo (lier, car l'auteur lie pieds et mètres). »<sup>4</sup> Cette définition du mot auteur par Antoine Compagnon, historien de la littérature, induit une vision de l'écrivain bien éloignée de l'image du créateur solitaire que le XIX<sup>e</sup> siècle romantique nous a transmise. Si la plupart des auteurs du Moyen Âge sont inconnus, c'est parce qu'au-delà de la disparition de bon nombre de manuscrits, ceux qui écrivent les œuvres littéraires s'inscrivent dans une continuité où la variation est le maître-mot. En effet, les manuscrits qui restent en notre possession sont de deux sortes : ils peuvent être la transcription de textes récités ou chantés<sup>5</sup>, et donc sujets à des modifications à travers le temps ; certains manuscrits sont des copies de manuscrits plus anciens, que les moines copistes transforment par erreur ou par fantaisie.

Ainsi, on connaît aujourd'hui neuf manuscrits de *La Chanson de Roland*, celui dit d'Oxford, en langue anglo-normande, étant le manuscrit de référence de ses éditeurs.

*Tristan et Yseult*, mythe occidental majeur dont on ignore l'origine (mais elle remonte au moins

au V<sup>e</sup> siècle), se trouve sous des formes variées et complémentaires dans des manuscrits de langues diverses : ceux de Bérout (texte incomplet), et de Thomas d'Angleterre (fragments) en ancien français, celui d'Eilhart von Oberg (en Moyen haut Allemand) ou de Frère Robert (en Norrois).

La déclinaison des récits animaliers en vers du *Roman de Renart*, rédigés au cours de plusieurs décennies par différents auteurs, est, elle aussi, l'expression d'une tradition qui remonte à la littérature latine, liée à la liberté et l'inventivité des « auctores » de ces récits dont nous sont parvenus seulement quelques noms (Pierre de Saint-Cloud, Richard de Lison...)

Si *Le Franc-Archer de Bagnolet* a pu être attribué à François Villon, rien ne nous permet de le certifier, bien évidemment. Ce texte est un sermon joyeux, c'est-à-dire un monologue théâtral très en vogue au Moyen Âge et reprenant des figures comiques traditionnelles comme ici celle du soldat fanfaron. Une fois encore, nous avons affaire à un texte (le seul véritablement théâtral) sans auteur dont on soit sûr, mais qui s'inscrit dans une filiation séculaire avec le *Miles gloriosus* de Plaute et le *Matamore de L'illusion comique* écrit par Corneille en 1635.

➤ **Faire remarquer aux élèves que les textes du « berceau de la langue » sont des œuvres sans auteur unique et clairement identifié, comme si les débuts de la langue et de la poésie françaises étaient l'affaire de tous.**

<sup>4</sup> Antoine Compagnon, cours de littérature : *Qu'est-ce qu'un auteur ?* Fabula, revue de recherche littéraire en ligne : [www.fabula.org](http://www.fabula.org).

<sup>5</sup> On ne reviendra pas ici sur les traditions orales des aèdes antiques aux trouvères et troubadours médiévaux, qui relèvent d'une histoire littéraire bien connue.

## 3 - Faire entendre l'ancien français

### ↳ Avant le spectacle

Pour rendre les élèves sensibles à cette dimension du spectacle et pour leur faire expérimenter ce parler, on peut leur proposer une activité d'oralisation de quelque vers en ancien français tels qu'ils les entendront dans les spectacles. L'enseignant choisit un des extraits en fonction des spectacles qu'il va voir.





---

## Le Franc-Archer de Bagnolet

Un soldat se promène dans la campagne aux alentours de Paris en se racontant ses exploits guerriers. Il aperçoit un épouvantail qu'il prend pour un gendarme le menaçant d'une arbalète. Il l'implore de ne pas le tuer :

Monseigneur, pitié, dieu merci !  
Levez votre arme, épargnez-moi !  
Car je vois bien, à votre croix  
Que nous sommes du même parti.  
Baisse ton arme, et sans alarme,

Ha ! Monseigneur, pour Dieu, mercy !  
Hault le trait, qu'aye la vie franche!  
Je voy bien, a vostre croix blanche,  
Que nous sommes tout d'ung party.  
Mettez jus, je gage l'amende.

---

## Tristan et Yseult

Alors que Tristan ramène Yseult à son oncle, le Roi Marc, pour qu'il l'épouse, les deux jeunes gens boivent par accident un philtre d'amour. Aussitôt, ils sont saisis l'un pour l'autre d'un amour fou auquel rien ne peut faire obstacle. Ils finissent par être découverts par le Roi Marc : condamnés à être exécutés, ils s'enfuient dans la forêt du Morrois. Là, ils vivent pendant plusieurs années, jusqu'à ce que l'effet du philtre s'estompe : Tristan, alors, ramène Yseult au Roi. Mais elle doit faire le serment qu'il n'y a rien eu entre elle et Tristan. Elle lui demande alors de se déguiser en un lépreux repoussant. Devant toute la cour réunie pour écouter le serment, le lépreux prendra Yseult sur son dos pour lui faire traverser la rivière à gué. Elle pourra ensuite, sans mentir, jurer ceci :

Je jure par dieu, par Saint Hilaire,  
par ces reliques et ce reliquaire  
Qu'entre mes cuisses n'est entré aucun homme,  
À l'exception du lépreux qui se fit bête de somme  
Pour me porter dans le marais,  
Et le roi marc, mon époux.  
Ces deux-là, je les exclus du serment,  
Mais tous les autres sont concernés

Si m'aït Dex et saint Ylaire,  
Ces reliques, cest saintuaires,  
Qu'entre mes cuises n'entra home,  
Fors le ladre qui fist soi some  
Qui me porta outre les guez  
Et li rois Marc mes esposez.  
Ces deus ost de mon soirement,  
Ge n'en ost plus de tote gent.

---

## Le Roman de Renart

Dans le prologue de cette série de récits, le narrateur fait le portrait du personnage principal : Renart, fréquemment tenaillé par la faim, pour qui tout est bon pour se nourrir, y compris le vol et la ruse.

Renart est un très mauvais guide  
Renart avec tous est perfide  
Renart séduit, Renart cajole,  
Il vous met à mauvaise école !

De Renart n'a nuls hons adrece  
Renars fait tout le mont destrece ;  
Renars atraît, Renars acole :  
Molt est Renars de male escole.

---

## La Chanson de Roland

Trahi par Ganelon, le comte Roland, qui commande l'arrière-garde de l'armée de Charlemagne qui rentre en France après sa victoire en Espagne, est attaqué par l'armée des Sarrazins, dans un col des Pyrénées, à Roncevaux. La bataille s'engage. Roland affronte le premier des chevaliers ennemis, Aëlroth, qui vient d'insulter Charlemagne :

L'écu lui brise et le haubert lui fend  
Tranche son cœur et lui casse le dos  
Toute l'échine lui arrache du dos  
De son épieu il lui extirpe l'âme  
L'enfonce bien jusqu'à le transpercer  
De son cheval l'abat mort de sa lance.

L'escut li freint e l'osberc li desclot  
Trenchet le piz si li briset les os  
Tute l'eschine li desevert del dos  
Od sun espriet l'anme li getet fors  
Empeint le ben fait li brandir le cors  
Pleine sa hanste del cheval l'abat mort

## a- Privilégier l'intelligibilité du texte.

Pas de travail sur l'oralité de la langue avant de comprendre ce qui se dit. Tout commence par le sens.

→ Donner aux élèves la séquence choisie avec la traduction.

→ Commencer par faire lire à voix haute la traduction.

→ Puis demander une lecture silencieuse du texte en ancien français en précisant bien que l'orthographe n'était pas encore aussi fixée et normée que maintenant. On peut leur dire de lire comme ils liraient la copie d'un camarade dysorthographique.

→ Questionner les élèves sur ce qui leur semble clair dans les choix de traduction, sur ce qu'ils comprennent en ancien français.

→ Apporter les éclaircissements nécessaires sur les zones d'ombre.

### Le Franc-Archer de Bagnolet

► **Merci** : « pitié ». Le sens du mot s'est affaibli en français mais reste présent dans quelques expressions : *demander merci* ou *sans merci*.

► **Trait** : déverbal de *traire*, « tirer ». Se dit de l'arme lancée avec l'arc, la main, de la portée d'un projectile et de l'action de le lancer. C'est ce même geste qui a donné le sens de « ligne tracé » ou l'expression *boire d'un seul trait*.

► **Franc** : vient du nom ethnique franc au sens de « français ». L'adjectif signifie d'abord « libre et noble » puis « sans entraves ». Un *coup franc*, au football ou au rugby, est un coup tiré sans opposition de l'adversaire. *Avoir la vie franche*, c'est donc « avoir la vie sauve ». De l'idée de liberté, on est passé en français contemporain à l'idée de « sincérité ».

► **Jus** : adverbe qui vient du latin *deorsum* « vers le bas » (si on le prononce rapidement on entend facilement l'émergence du [j] : [djorsum]). Il signifie « à terre », « en bas ». *Metre jus*, c'est « déposer ». Il reste le terme *jusant* dans le français contemporain qui désigne la marée descendante et, par métonymie, le moment où elle se produit.

► **Gager** : « déposer quelque chose en garantie dans une contestation » puis par affaiblissement de sens « parier » (XIII<sup>e</sup> s.) puis « supposer ».

► **Amende** : *emendare* signifie en latin « corriger, améliorer » (un amendement corrige et améliore une loi) mais aussi « punir, châtier ». L'amende est donc la peine correspondant à la réparation d'un tort. En français contemporain, *faire amende honorable* c'est reconnaître sa faute et en demander pardon.

### Tristan et Yseult

► **Fors** : « dehors » ou « hormis, excepté » car en dehors des cas possibles. Cette préposition a disparu à la fin du XVII<sup>e</sup> s., remplacée par « hors » et « sauf ».

► **Ladre** : le terme vient du prénom Lazare. L'hypothèse la plus courante renvoie à la parabole de Luc XVI 19-27 et au nom du pauvre rongé d'ulcères gisant à la porte du mauvais riche. Il signifie « atteint de la lèpre ». La *maladrerie* est l'hôpital où l'on soigne les lépreux. Le mot a changé de sens au XVII<sup>e</sup> s., glissant au sens moral d'« insensible » par allusion à l'insensibilité dermique que l'on prête aux lépreux. De là, il s'est spécialisé au sens moderne d'« avare » comme on l'entend dans *L'Avare* de Molière (II,5). Ce mot est devenu archaïque dès les XVIII<sup>e</sup> s.

► **fist de soi some** : bien reconstituer la structure grammaticale du verbe pronominal « se fit bête de somme ». La *somme*, en ancien français c'est la charge que peut porter un cheval. L'expression figurée *bête de somme* désigne encore de nos jours une personne durement exploitée à des travaux pénibles. Le *sommier* de nos lits supporte le matelas et la literie. Le *sommelier*, « conducteur de bêtes de somme » au XII<sup>e</sup> s., puis « chargé du transport des bagages et de la vaisselle » n'apporte plus que les bouteilles de vin au restaurant.

► **ost** : 3<sup>e</sup> personne du sg du présent du verbe *oster* : « Ôter, enlever ». L'accent circonflexe signale le s disparu comme dans *hôpital*, *fenêtre*, *île*...

### Le Roman de Renart

► **Renart** : avec un t. Il s'agit d'un nom propre d'homme d'origine germanique *Reginhardt* de *ragin* « conseil » et *hart* « fort ». C'est le nom régulièrement donné dans de nombreux récits d'animaux au *goupil*, le nom en ancien français du mammifère carnassier voisin du chien et du loup. Le succès du *Roman de Renart* (entre autres récits) a provoqué le remplacement du nom commun par le nom propre. *Goupil* a disparu au XVII<sup>e</sup> s.

► **hons** : cas sujet ; *home* cas régime : « homme ». On peut rappeler à ce propos aux élèves, sans entrer dans les détails, que le système de déclinaison du latin avait laissé des traces en ancien français : *Renars / Renart*.

► **Adrece** : « chemin direct » puis « direction, bonne voie » qui a donné notre *adresse* postale au sens d'« indication du lieu où l'on peut trouver quelqu'un ». Mais à partir du XVI<sup>e</sup> s., sans doute par contamination de l'adjectif *adroit*, *adresse* a aussi signifié « habileté ».

► **Destrece** : « détresse ». Le mot s'est maintenu avec un sens moral de « situation désespérée, angoisse », attestée dès les premiers textes, et qui s'est imposée au détriment d'autres acceptions en usage en ancien français : soit concrète : « étroitesse », « lieu resserré (défilé, prison) » soit morale : « désir pressant » « contrainte » « force » « puissance » « pouvoir ».

► **Attrait**: *attraire* est un doublet d'*attirer* comme *traire* est un doublet de *tirer*.

► **Acole**: « jeter les bras autour du cou de quelqu'un » comme dans notre *accolade*. D'où tous les sens figurés de « joindre » « réunir ».

### La Chanson de Roland

► **Les armes** : l'escut est « un écu, un bouclier », l'osberc est un « haubert » c'est-à-dire une chemise en mailles qui protège le haut du corps et le cou (hals en moyen haut allemand). On peut du coup le *desclore* c'est-à-dire l'ouvrir, le déchirer. On reconnaît « épieu » dans *espïet*: il s'agit de la « lance » du chevalier, l'arme qui vient en premier dans le combat. « Hanste », qui a donné *hampe* en français contemporain, désigne aussi la lance comme tout manche en bois qu'on tient avec la main (*hant* en francique)

► **Freindre** au sens de « briser, fracasser » a disparu en français mais il a donné des dérivés comme *enfreindre* « violer une loi, un engagement » et *effraction* « violation d'une propriété. »

► **Pis, du latin pectus**, a le sens de « *poitrine*, *poitrail* ». Il disparaît au XVI<sup>e</sup> s. au profit de *poitrine* et se spécialise pour désigner la « mamelle d'une bête laitière ».

► **Dessevrer**: « Détacher, Séparer ». Le verbe *sevrer* garde, en français, le sens de la séparation et de l'éloignement.

► **Od ou ot**: « à l'aide de ». Cette forme disparut définitivement au XVI<sup>e</sup> s. à cause de sa faiblesse phonétique et des homonymies nombreuses. Il a été remplacé par *avec*.

► **Empeindre**: « pousser, s'engager dans ». Le verbe a disparu sans laisser de traces en français.

► **Brandir**: « secouer ». Au départ *brand* a dû avoir en ancien français le sens non attesté de « tison » qui, par allusion au brillant de la lame aurait pris le sens d'« épée ». *Brandir*, c'est agiter en l'air son épée. En argot, les *brandillons* sont « les bras ».

► **Pleine sa hanste**: le sens exact de l'expression est discuté. On pense que le tour indique la distance à laquelle le cavalier désarçonné est jeté à terre.

### b - Commencer par la prosodie .

Impossible de dire le texte sans considérer qu'il s'agit de vers. *La Chanson de Roland* est écrite en décasyllabes, les trois autres textes en octosyllabes. Il faut donc que les élèves fassent le compte des syllabes.

→ Leur demander de souligner les [e] muets à prononcer (devant consonne) comme dans la poésie en français moderne.

→ Leur faire trouver les groupes rythmiques qui découpent chacun des vers et noter sous chacun d'eux le nombre de syllabes.

→ Leur faire trouver les rapports entre le rythme et le sens des vers.

### c - Quelques règles de prononciation de l'ancien français

→ Distribuer la fiche suivante aux élèves.

Les règles indispensables pour bien prononcer l'ancien français

1- Rendre le texte le plus intelligible possible en modernisant la prononciation des mots qui ne sont pas concernés par les règles suivantes.

2- La graphie *x* est une abréviation des copistes et se prononce [éousse]: *Dex* se dit [Déousse]

2- La graphie *oi* ou *oy* se prononce [wè] comme au Québec: *voy* se dit [vwè]

3- La graphie *z* se prononce [ts]: *guez* se dit [guets]

4- Les [r] sont tous des [r] roulés comme en espagnol, italien, russe ou en Bourgogne.

5- Les *ch* et *j* ou *g* sont des consonnes affriquées qu'on prononce [tch] ou [dj]: *je gage* se dit [dje gadje].

6- Toutes les lettres se prononcent surtout à la fin des mots (tout en faisant les compromis nécessaires pour respecter l'intelligibilité du texte). *Renars* se dit [Renarsse]

→ Leur demander de préparer leur lecture en annotant le texte en ancien français et/ou en le réécrivant de façon phonétique.

→ Leur faire entendre les fichiers audio extraits des spectacles mis en ligne sur le site du TNP. Il existe également sur le Net un certain nombre de tutoriels pour apprendre à rouler les [r] que vous pourrez utiliser avec profit.

→ Procéder à une lecture à voix haute d'abord collective (pour que chacun se permette d'oser) puis individuelle, en adresse collective face à la classe. Y ajouter la traduction, en constituant des binômes (poète/traducteur), comme dans la mise en scène de *Tristan et Yseult*.

# Le berceau du jeu

Invitons les élèves à se pencher sur le berceau du jeu théâtral, à voir et à comprendre où et comment il naît de la narration et quels liens il garde avec elle.

## 1- Brecht, « Du Théâtre quotidien »,

(1955) Poème extrait de *L'Achat du cuivre*

→ Avant la représentation

**Le modèle théorique de ce théâtre épique où celui qui joue ne cesse jamais d'être celui qui montre est bien sûr à chercher du côté de Brecht. Un texte l'explique assez bien: *Du Théâtre quotidien*, un poème qui fait partie de *L'Achat du cuivre* (cf annexe 1)**

*L'Achat du cuivre*, est un vaste chantier puisque pendant seize ans (1939-1955), Brecht accumule les fragments (scènes dialoguées, textes théoriques, notes, poèmes...) d'une œuvre jamais achevée. Brecht y construit une fiction théâtrale expérimentale: des gens de théâtre ont invité un philosophe à s'entretenir avec eux pendant quatre nuits des fondements de leur travail. Sous l'impulsion du philosophe, l'essentiel de leurs causeries-débats va porter sur la possibilité de modifier le fonctionnement du théâtre aristotélicien basé sur l'illusion et l'identification. Pour le philosophe, le théâtre est avant tout un atelier où se fabriquent des reproductions de la réalité sociale. C'est cette valeur de matière première qui lui importe d'où la métaphore du « marchand de cuivre » qu'il utilise pour définir, dans son propos, l'homme de théâtre. Dans ce nouveau théâtre débarrassé de son carcan esthétique, théâtre que le philosophe rebaptise « thaète », il s'agit de mettre le public en mesure de penser le réel social dans l'optique de sa transformation<sup>6</sup>.

Le poème « Du théâtre du quotidien » permettra aux élèves d'appréhender les théories brechtiennes du « thaète » qui sont le modèle théâtral à l'œuvre dans le travail du « Berceau de la langue » et de s'interroger sur les liens entre la narration (théâtre épique) et le jeu théâtral (théâtre dramatique)

→ Demander aux élèves une lecture silencieuse du texte de Brecht.

→ Procéder avec eux à une rapide lecture analytique.

Axe 1- Le théâtre des « grandes salles ».

→ Demander aux élèves de repérer les passages où il est question du théâtre traditionnel. Les questionner sur le point de vue de Brecht sur ce théâtre.

Dès le début du texte, on perçoit l'ironie de Brecht qui se donne à lire dans l'ambiguïté des qualifications de ce théâtre: les « grandes salles » permettent-elles une vraie relation avec le public? Les « soleils artificiels » peuvent-ils éclairer autrement que de façon factice? La « foule silencieuse » participe-t-elle vraiment ou se contente-t-elle d'être hypnotisée? L'ironie est plus claire quand il est question de la « mystérieuse métamorphose » du comédien en personnage qualifiée d'« opération magique » au cours de laquelle le comédien entrerait dans la peau de celui qu'il joue. Ce conte déclenche les moqueries des machinistes « la bouteille de bière à la main ». Cette forme de théâtre où chacun essaie de croire à ce qu'il joue et à ce qu'il voit est pour Brecht sans intérêt. Il devra se renouveler en observant ceux qui jouent dans la rue.

Axe 2 - Avoir un but.

Quelle est la différence entre l'imitation des acteurs de théâtre et celle des gens dans la rue ?

La grande différence est que celui qui raconte dans la rue, contrairement à l'acteur, a un but. Le rejet signale poétiquement l'importance de l'objectif. Il s'agit dans chacun des exemples donnés par Brecht d'expliquer quelque chose qui n'est pas a priori visible: la stratégie du propriétaire qui refuse de parler de la fuite, le double jeu des filles, l'hypocrisie du prêtre. Le spectateur de la scène de théâtre quotidien doit être à même de comprendre et de juger ce qui s'est passé comme le montre l'exemple de l'accident. L'acteur du théâtre quotidien est donc un « démonstrateur », un explicateur. La qualité de son jeu engage donc le jugement des spectateurs sur les protagonistes de l'histoire.

<sup>6</sup> Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Gallimard, « Pléiade », 2000, pp 504-696. On se souvient également de la mise en scène de larges extraits du texte par Oliver Rey en 2009 au Théâtre du Point du Jour dont il reste quelques traces dans la presse de l'époque : [https://issuu.com/jules1984/docs/revue\\_de\\_presse](https://issuu.com/jules1984/docs/revue_de_presse) et <http://ruedutheatre.eu/article/627/l-achat-du-cuivre/>

## Axe 3 - Imitation et illusion.

Quels verbes Brecht utilise-t-il pour décrire le jeu de l'acteur de la scène de rue ?

Le poème de Brecht compte 13 termes de la famille du verbe « imiter » et 11 de la famille de « montrer ». Jamais l'imitateur ne devient celui qu'il imite ; il « demeure celui qui montre » et reste présent à lui-même et conscient de lui-même. Du coup, il peut être arrêté et interpellé par le public qui ne croit jamais qu'il est le personnage qu'il joue. Pour Brecht, le respect de cette distance entre l'acteur et son personnage est garant du processus de réflexion que la scène de rue engage chez les spectateurs.

## 2 - « Demeurer celui qui montre »

→ Exercices de plateau

→ Avant la représentation

Après ce préambule théorique, proposer aux élèves des mises en jeu qui leur fassent faire l'expérience, au plateau, de ce théâtre épique où l'on raconte et où l'on imite ceux dont on parle.

→ Faire un premier exercice qui permet de mettre en route le corps et de travailler la précision de l'adresse, fondamentale dans le théâtre épique.

Dans une salle de travail, placer 3 chaises, l'une à côté de l'autre distantes de deux mètres, dos au public à environ 7 mètres des spectateurs. 3 élèves s'assoient sur les chaises. Devant les spectateurs, un élève est debout. Il doit adresser à l'un de ses camarades assis de dos la phrase suivante « S'il te plaît, retourne-toi ». Celui qui parle doit lancer sa phrase comme si elle allait toucher son interlocuteur entre les épaules. Les trois élèves assis doivent réagir en une demi-seconde, sans hésitation : qui se sent concerné par cette invitation se retourne, qui ne se sent pas concerné se lève de sa chaise et fait quelque pas en avant sans se retourner. Si la bonne personne se retourne, l'exercice est réussi. On joue trois fois de suite avec les mêmes élèves puis on fait tourner pour que toute la classe puisse passer dans l'une ou l'autre position. On peut faire ensuite l'exercice avec de courts extraits des pièces du Berceau de la langue, ce qui a l'avantage de familiariser avec les récits qu'ils vont découvrir. L'invitation à se retourner ne passera plus par le sens de la phrase mais par l'intensité de l'adresse.

Conseils pour réussir l'exercice :

- ▶ faire précéder la phrase d'un temps de silence
- ▶ engager le corps (pas en avant, main tendue)
- ▶ avoir vraiment pour objectif que la personne se retourne
- ▶ on peut écarter les chaises si le taux de réussite n'est pas satisfaisant.

→ Exercice de la baby-sitter

Passer ensuite à une adresse collective (qu'on peut définir comme une suite d'adresses individuelles). Donner à un élève volontaire un résumé du *Franc-Archer de Bagnolet*, d'un épisode de *La Chanson de Roland* (la trahison de Ganelon, la bataille au col de Roncevaux) du *Roman de Renart*<sup>7</sup> (Le Puits, Renart et les anguilles, Renart chez Hersent, Le Duel judiciaire) ou de *Tristan et Yseult* (Tristan obtient la main d'Yseult en Irlande, Le Serment ambigu d'Yseult). Lui laisser un peu de temps pour en prendre connaissance. Demander à cet élève de raconter cette histoire comme une baby-sitter le ferait à des enfants avant qu'ils s'endorment. Celui qui parle est assis devant un cercle d'une dizaine de spectateurs à qui il s'adresse. Demander un second passage où celui qui parle se lèvera pour imiter l'un des personnages dont il est question dans son récit. Les spectateurs peuvent avoir des réactions et des interventions (pas trop quand même : il ne s'agit pas de partir vers une improvisation dialoguée).

→ La scène de la rue

Laissons à Brecht le soin de formuler la consigne du dernier exercice : « Lors des exercices pratiques, j'avais l'habitude de choisir pour exemple d'un théâtre épique des plus simples, en quelque sorte « naturel », un processus susceptible de se dérouler à n'importe quel coin de rue : le témoin oculaire d'un accident montre, gestes à l'appui, à des gens attroupés, comment les choses se sont passées. Ces gens peuvent n'avoir rien vu ou simplement n'être pas de l'avis du témoin, voir les choses « autrement » ; l'essentiel est que le démonstrateur montre le comportement du conducteur, ou de la victime, ou de l'un et de l'autre, de manière telle que l'assistance puisse se faire une opinion sur l'accident »<sup>8</sup>. Si le contexte de cette improvisation ne dit rien aux élèves, on peut leur suggérer de faire le même travail dans d'autres cadres : un incident qui se serait produit en cours entre un professeur et un élève ; dans un magasin entre un vendeur et un client ; sur un terrain de sport entre un arbitre et un joueur...

<sup>7</sup> Sur le site de la Bnf consacré au Roman de Renart, on trouve dans *Épisode illustrés* des résumés de chaque histoire, à l'adresse suivante : <http://classes.bnf.fr/renart/it/episodes/01.htm>

<sup>8</sup> Brecht, « La Scène de la rue », *L'Art du comédien* (1938), in *Écrits sur le Théâtre*, Gallimard, Pléiade, 2000, p 856.

### 3 - « Je me souviens du début »

→ Exercices de remémoration collective → Après la représentation

→ Poser la question qui servira de cadre problématique à la suite du travail : les comédiens jouaient-ils les personnages ou racontaient-ils l'histoire ?

→ Pour répondre précisément à la question, demander aux élèves de raconter et décrire avec le plus de précisions possibles le début de la représentation d'une des deux pièces vues.

L'animateur par ses questions et ses relances organise cette analyse chorale<sup>9</sup>. Le plus simple est de procéder de façon chronologique. Comment s'organise le rapport salle/scène ? Que voit-on sur le plateau quand le spectacle commence ? Faire préciser les dimensions, les matières, les couleurs. Où sont les comédiens ? Comment entrent-ils ? Quels sont les costumes ? Sont-ils masqués ? Quels sont les premiers déplacements / gestes / mots ? Lisent-ils ? Pendant combien de temps ? Racontent-ils ? À quel moment imitent-ils les personnages qu'ils jouent ?

L'animateur ne perd pas de vue la problématique de cette description : les comédiens jouent-ils ou les comédiens racontent-ils ?

**Exemple de description du début de *Tristan et Yseult***

Sur un plateau nu, les deux comédiens se tiennent dans l'obscurité à cour et à jardin, à quelques mètres des spectateurs situés en face d'eux, dans le même espace (pas de séparation salle /scène). Le papier de leur texte forme une tache blanche dans la pénombre : il est donc signalé au public comme un accessoire important du spectacle. Au centre, deux pupitres côte à côte, distant de deux mètres environ, font face au public, baignés dans une douche de lumière. Ces objets ont été fabriqués pour la scénographie : en bois clair, plutôt grossier et épais, ils rappellent les constructions médiévales. En même temps, les deux comédiens s'avancent chacun derrière un pupitre, sur lequel ils posent. Les regards vont du texte au public. Juliette Rizoud commence à adresser sa lecture (en ancien allemand) au public. Julien Gauthier prend le relais (en norois). *Tristan et Yseult* commence donc comme une lecture. Même si les costumes des comédiens, qui évoquent le Moyen Âge, laissent voir qu'ils joueront les personnages de l'histoire qu'ils lisent (tunique de gros drap bleu pastel, bottes en peau). Il faut attendre six minutes de spectacle pour que Julien Gauthier se mette à imiter Tristan : il imite le mouve-

ment d'un homme à cheval quand Tristan, envoyé par le roi d'Irlande, charge le dragon. Le combat est également imité sans que Julien Gauthier ne quitte des yeux le texte qu'il lit. Quand Juliette Rizoud reprend la parole pour raconter comment le roi d'Irlande donne sa fille Yseult au vainqueur du dragon, Julien Gauthier s'agenouille entre les deux pupitres comme Tristan s'est agenouillé aux pieds du roi d'Irlande, comme s'il demandait la main de sa fille. Mais il n'incarne pas Tristan ; il demeure à distance du personnage : il se relève avec un geste d'excuse et d'embarras en rappelant à Juliette Rizoud, apparue un instant comme Yseult se réjouissant d'épouser Tristan, que c'est pour le roi Marc que Tristan demande la main d'Yseult. Julien Gauthier joue alors un narrateur en train de commenter et d'expliquer l'attitude du personnage. « Demeurer celui qui montre » écrivait Brecht. Juliette, de profil, le regarde et revient face public avec un visage qui imite la déception du personnage à ce moment du récit.

### 4 - « Qu'est-ce qui fait théâtre »

→ Après la représentation

#### 1- Les objets

Dans la continuité des exercices précédents, demander aux élèves de se remémorer les objets présents sur scène ; on en constitue une liste qui fera ensuite l'objet d'une analyse collective s'appuyant sur la question suivante : quelle est la fonction de cet objet ?

**Exemple d'analyse des objets présents dans *Le Franc-Archer de Bagnolet***

Procéder comme dans l'exercice précédent, mais en concentrant le propos sur les objets dans l'ordre chronologique de leur apparition sur scène.

➤ Le spectacle commence dans l'obscurité de la salle et de la scène : on entend la voix de Damien Gouy chantant *Pauvre Rutebeuf* de Léo Ferré. Cette chanson très connue est un assemblage d'extraits de deux poèmes de Rutebeuf, célèbre poète français du XIII<sup>e</sup> siècle, *La Complainte Rutebeuf* et *La Griesche d'Yver*, adaptés en français moderne par Ferré lui-même. La scène est éclairée progressivement par un halo de lumière bleue qui laisse apparaître un banc en bois d'une facture très simple sur l'assise duquel est posé ce qui ressemble à un carton comme les utilisent les S.D.F. d'aujourd'hui. La voix du chanteur se rapproche et on voit sortir de l'obscurité un caddie poussé par cet homme vêtu d'un grand manteau et d'un bonnet. Il pose son caddie au niveau du banc à cour et en sort un grand sac de supermarché

<sup>9</sup> C'est Yannick Mancel, metteur en scène, dramaturge et adaptateur pour le théâtre qui a fixé les modalités de cette pratique de lecture chorale. Yannick Mancel a été également professeur de dramaturgie et d'histoire du théâtre à l'Université de Lille et conseiller artistique et littéraire au théâtre du Nord (en 2006). Vous pouvez télécharger la fiche outil pour la description chorale sur le site de l'Anrat à l'adresse suivante : [www.anrat.net/pages/vos-outils?page=3](http://www.anrat.net/pages/vos-outils?page=3)

qu'il dépose au sol de l'autre côté du banc à jardin tout en continuant à chanter; il essuie à la main le carton posé sur le banc puis va allumer un braséro qui était resté dans l'obscurité à jardin; il poursuit sa chanson tout en se frottant les mains au-dessus de la flamme. Puis il sort un harmonica de sa poche et souffle deux fois dedans. Alors seulement commence le texte du *Franc-Archer de Bagnolet*, les premiers vers, dits d'abord en français contemporain, puis en ancien français par Damien Gouy qui incarne ce personnage de « franc-archer », c'est-à-dire de soldat recruté parmi les paysans et exempté d'impôt (« franc ») grâce à cela.

➤ **Après avoir noté la liste des objets présents sur scène, les classer par types :** objets statiques (banc, caddie, brasero), objets manipulés par le franc-archer (harmonica, arc, boule de bowling(?)), éléments de costume (manteau, écharpe, bonnet, blouson, casque, bottes). Ce classement fera certainement surgir des interrogations de la part des élèves, en particulier sur les anachronismes qu'ils n'auront pas manqué de relever avec la présence d'un caddie et de sacs de supermarché dans les mains d'un soldat du xv<sup>e</sup> siècle !

➤ **Leur demander alors de procéder à un classement différent des objets, tenant compte de leur fonction dans le spectacle.** Deux types d'objets se dégagent : ceux qui ont un rôle symbolique et ceux qui ont une fonction dramaturgique.

- **Les objets qui ont une fonction symbolique :** le banc, le carton, le caddie, le brasero, le manteau, l'écharpe et le bonnet. Ils évoquent tous la pauvreté du Franc-Archer et la difficulté à vivre en temps de guerre dans la France du xv<sup>e</sup> siècle (la guerre de Cent ans commencée en 1337 s'achève en 1453). L'univers suggéré par ces différents éléments est un lieu extérieur où le soldat monte la garde dans le froid. Comment interpréter la présence du caddie, des sacs en plastique et de vêtements modernes comme l'écharpe et le blouson qui apparaît un peu plus loin dans le spectacle ? On peut lire, bien sûr, à travers l'actualisation que cela constitue, l'universalité de la guerre et de la vie des soldats, mais aussi, dans le cadre du projet d'ensemble du *Berceau de la langue*, y voir un acteur d'aujourd'hui qui sert avant tout un texte majeur du français en train de se forger, et fait feu de tout bois avec les objets dont il dispose pour interpréter ce texte premier.

- **Les objets qui ont une fonction dramaturgique :** ce sont des objets qui constituent un support de jeu (ce qui n'empêche pas, pour certains, qu'ils aient également une fonction symbolique). Le banc, le brasero et le caddie ont une fonction scénographique : sur le plateau nu, ils font exister le lieu où le franc-archer monte la garde et raconte son histoire

pour tromper son ennui. Quant à l'arc, le casque, la boule qui joue le rôle de boulet, le blouson qui fait office de pourpoint et les bottes, ils entrent en action au gré du récit pour illustrer ou appuyer le propos de Pernet. Certains moments du spectacle illustrant cela auront pu être retenus par les élèves : au tiers du spectacle, lorsque Pernet raconte que sa bravoure est reconnue par « l'Amiral », il se tient au garde-à-vous, son casque sous le bras :

« Ha ! dit l'Amiral, ton courage  
Te fera un jour mourir ! »  
Pernet, tu seras chevalier.  
Et le roi va te décorer  
De la ceinture militaire  
Composée et d'or et de pierres  
Tu auras ton château : seigneur !  
Et aussi la légion d'honneur  
Une médaille de bravoure  
Et tu gagneras au concours  
Général de l'agriculture.  
La médaille d'hygiène, c'est sûr  
Et un brevet de brasse coulée  
Et la médaille des pompiers.

Lors du récit de la bataille fictive qui a eu lieu « au Lion d'Angers », le franc-archer saisit une épée qui se trouve dans le caddie pour mimer le combat et il brandit son arc lorsqu'il envisage de tuer le coq qu'il croit avoir entendu, ou lorsqu'il découvre la silhouette de l'épouvantail qu'il prend pour un soldat breton.

Un autre moment où les objets sont « en jeu » est celui où Pernet croit sa dernière heure venue, et se dépouille devant l'épouvantail qu'il prend pour un soldat ennemi : il dépose à terre les éléments de son équipement qui sont aussi ses seules richesses

Tenez, voici mon casque, ma salade  
Qui n'est ni froissé ni coupé :  
Je vous le donne, et mon épée,  
Et faites prier Dieu pour moi.  
Je vous confie, sur votre foi,  
Un vœu que je dois à Saint-Jacques :  
Pour l'accomplir, prenez mon jacques,  
Et ma ceinture, et mon cornet.  
Et mon écharpe, et mon bonnet  
Ma camaille ? Pas les gantelets !

À la fin, du monologue le caddie retrouve son rôle d'usage lorsque le franc-archer y dépose l'épouvantail, dont il espère tirer quelque argent (Mais si la robe était coupée.../Ce serait vraiment très dommage./Je vais vous emporter, en gage,/ Après ce combat incertain, /Au fort, ce sera mon butin, / Que je rapporte de la guerre.). Il repart en le poussant, par là où il était arrivé à cour.

## 2 - Les masques et le jeu masqué

Des quatre spectacles du Berceau de la langue, seul *Le Roman de Renart* propose des masques, ce qui se comprend aisément puisque les deux personnages principaux des récits qui composent le spectacle sont Renart le goupil et le loup Ysengrin. Les objets scéniques sont, eux, minimaux : une table centrale sur laquelle sont posés des supports pour les masques, et des mannequins humains avec des têtes d'animaux variés. Les masques sont l'œuvre de Erhard Stiefel, l'un des plus importants créateurs de masque actuels. Il a, entre autres, créé les masques de nombreux spectacles du théâtre du Soleil et le TNP lui a consacré une exposition, *Masqué*, en 2011 : [www.tnp-villeurbanne.com/manifestation/exposition-masque/](http://www.tnp-villeurbanne.com/manifestation/exposition-masque/)

Les masques animaliers réalisés par Erhard Stiefel<sup>10</sup> pour *Le Roman de Renart* sont de deux types : on trouve d'une part des masques complets des différents animaux présents dans les nombreuses « branches » du *Roman de Renart*, placés sur des mannequins humains situés en arc de cercle autour de l'aire de jeu ; d'autre part les masques de renard et de loup portés par Clément Morinière et Clément Carabédian sont des demi-masques reproduisant de manière assez réaliste les têtes des deux animaux protagonistes des récits proposés dans le spectacle. Les demi-masques sont caractéristiques du jeu masqué de la commedia dell'arte : le haut du visage est celui du personnage joué et le bas du visage reste découvert laissant la mâchoire inférieure et la bouche libre, de manière à ne pas contraindre la verve des acteurs dont une partie du texte est improvisée. Par le jeu masqué et ses spécificités les deux comédiens narrateurs se font créateurs d'un spectacle où le récit devient théâtre. Il est intéressant de revenir sur les différentes caractéristiques de ce travail spécifique.

➤ **Demander aux élèves comment se fait le passage du récit au jeu** : ils auront pu observer que les acteurs chaussent leur masque, ou l'enlèvent, soit en baissant la tête et le regard, soit en se plaçant dos au public. Ce geste fait partie des codes du jeu masqué, qui marque ainsi clairement la transition entre l'acteur non masqué et le personnage qu'il devient une fois le masque placé sur son visage (le bonnet noir et le maquillage sombre autour des yeux contribuent peu ou prou au même effet). Lorsque Clément Carabédian et Clément Morinière ne portent pas leur masque, ils sont en position de narrateurs. On le voit très bien dans les premières minutes du spectacle, où, quittant l'arc de cercle

des mannequins à tête d'animaux, ils s'avancent de part et d'autre de la table centrale, déchaussent leur masque qu'ils posent sur le support disposé à cet effet à chaque extrémité de la table, et se tournant face au public, disent le prologue en français moderne puis commencent le premier récit : La prière de Renart. Pendant que Clément Carabédian poursuit le récit à cour, Clément Morinière se retourne, chausse le masque de Renart et revient à jardin, face public ; il dit la suite du texte, mais « en Renart », et bien qu'il parle toujours de celui-ci à la troisième personne, le masque et le jeu qui l'accompagne donne à voir un acteur qui joue le personnage de Renart. On notera qu'une fois ce code de passage de la narration au jeu établi, les deux acteurs poursuivent le récit masqué, sans qu'il y ait la moindre ambiguïté sur ce retour au récit : l'adresse et la posture corporelle suffisent à rendre parfaitement clair d'où vient la parole, et cela évite des changements masqué/non masqué qui risqueraient d'être un peu fastidieux et lourds.

➤ **Demander aux élèves quelles caractéristiques de jeu induit le jeu masqué**. Outre les règles qui régissent la manière de chausser ou de déchausser le masque, évoquées plus haut, le port du masque oblige à un jeu plus marqué, plus visible de l'ensemble du public : l'adresse est très souvent à la face, même lorsque Renart et Ysengrin se parlent, et les yeux sont très mobiles, ou à l'inverse d'une fixité tout aussi prenante. Ce jeu masqué crée des types, comme les sont les Arlequins et autres Pantalons de la commedia dell'arte ; et il convient aussi fort bien pour Renart et Ysengrin, qui sont aussi des types, caractères animaliers symboles de traits humains. Ces caractères dont les masques sont la représentation la plus frappante, se retrouvent aussi dans le travail corporel de chaque acteur, en lien avec l'animal joué : tous deux se tiennent souvent sur leurs jambes à demi pliées, évoquant ainsi la souplesse des pattes du renard ou du loup : on observe aussi des mouvements caractéristiques de chaque bête : Clément Morinière propose un Renart à la tête très mobile, aux yeux sans cesse en mouvement, ce qui illustre bien la ruse et l'agilité du personnage ; l'Ysengrin de Clément Carabédian est plus lent, plus lourd dans ses réactions et ses déplacements. On le voit particulièrement bien dans *Le Puits* : Renart saute avec aisance sur la margelle alors qu'Ysengrin y grimpe plus lentement et presque difficilement. Ces moments de jeu et de représentation des figures emblématiques du rusé Renart et du naïf Ysengrin donnent à voir le berceau du théâtre. Toutefois, le récit reste primordial et le conteur garde le pouvoir.

<sup>10</sup> Pour l'exposition *Masqué*, voir annexe 2. Si l'on veut aller plus loin pour découvrir le travail d'Erhard Stiefel, on peut regarder une des vidéos qui lui sont consacrées sur Youtube : [www.youtube.com/watch?v=rBC9Yu2dBvE](http://www.youtube.com/watch?v=rBC9Yu2dBvE). Et au sujet du jeu masqué, on peut voir l'interview de Mario Gonzalez, spécialiste du jeu masqué : [www.youtube.com/watch?v=rEKZPLQrtZg](http://www.youtube.com/watch?v=rEKZPLQrtZg)

➤ Demander aux élèves de dire ce qui montre la présence constante du conteur dans le spectacle du *Roman de Renart*. Outre le texte conservé sous sa forme de récit — le seul changement est la traduction en français moderne —, le narrateur, pris en charge par l'un et l'autre des deux comédiens, intervient aussi à différentes reprises pour rappeler le public à l'attention: « Pour m'écouter, il faut vous taire. Car aucun conte ne saurait plaire aux gens bruyants et tapageurs. [...] Écoutez donc notre récit. » dit Clément Carabédian avant le début des *Anguilles*. Le même interpelle à nouveau ses auditeurs juste avant le début du *Duel* judiciaire: « Braves gens si vous voulez vous taire et garder votre esprit ouvert... [...] Si vous prêtez une bonne oreille vous entendrez bien des merveilles... », et pour introduire la fable en ancien français de la fin, il dit: « Faites silence, soyez tout ouïe. » On se souvient que ces récits s'adressaient à un public populaire divers et pas toujours attentif, mais en même

temps il semblerait que Brecht parle déjà à travers ces phrases! (voir ci-dessus, deuxième partie: « Le berceau du jeu », 1. Brecht, « Du théâtre quotidien ».) Enfin, on peut voir l'univers du conteur dans le cercle de lumière au sein duquel se jouent et se racontent les scènes (qu'on retrouve d'ailleurs dans les trois autres spectacles du berceau de la langue.) La lumière fait ainsi exister le cercle au sein duquel le conteur s'adressait à son public, ici représenté par le demi-cercle des mannequins à tête d'animaux qui vient rejoindre les spectateurs présents dans la salle. Narration et jeu théâtral sont ainsi unis symboliquement dans la salle Jean Bouise du TNP, belle image de l'histoire de ce théâtre et de sa vocation toujours vivante!

# Annexe 1

## Brecht « Du théâtre quotidien », *L'Achat du cuivre* (1955)

Artistes, vous qui faites du théâtre  
Dans de grandes salles, sous des soleils artificiels,  
Devant la foule silencieuse, recherchez à l'occasion  
Ce théâtre qui se joue dans la rue,  
Le théâtre quotidien, multiple et sans gloire,  
Mais si vivant, terrestre et nourri de la vie sociale des  
hommes  
Et qui se joue dans la rue ?  
Ici, la voisine imite le propriétaire, elle montre  
clairement,  
En jouant le flot de ses paroles,  
Comment il cherche à détourner la conversation  
De cette conduite d'eau qui a éclaté. Sur les  
promenades,  
Les gars montrent aux filles —elles rient sous cape—  
Comment le soir elles se défendent tout en  
Montrant adroitement leurs seins. Et l'homme ivre, là-  
bas,  
Montre le curé, dans son sermon, qui renvoie les  
miséreux,  
Aux riches prairies du Paradis. Comme il est utile  
Ce théâtre, sérieux et drôle,  
Et comme il est digne ! Ce n'est pas comme le perroquet  
ou le singe  
Que ces gens imitent, pas pour le seul plaisir d'imiter,  
indifférents  
À ce qu'ils imitent, voulant seulement montrer qu'ils  
Savent imiter ; ils ont, eux,  
Un but. Puissiez-vous  
Grands artistes, maîtres imitateurs, sur ce point  
Ne pas leur être inférieurs. Ne vous éloignez pas trop,  
Quelque perfection que vous atteignez dans votre art,  
De ce théâtre quotidien qui  
Se joue dans la rue.  
Voyez cet homme au coin de la rue ! Il montre comment  
L'accident s'est déroulé. Le voici en train  
De soumettre le conducteur au jugement de la foule. Il  
le montre  
Assis au volant ; et maintenant  
Il imite celui qui a été écrasé, apparemment  
Un vieil homme. Sur l'un et l'autre il ne dit  
Que l'indispensable pour donner à comprendre  
l'accident, et cependant  
Assez pour qu'ils apparaissent devant vos yeux. Mais ni  
l'un ni l'autre  
Il ne les montre tels qu'ils  
Ne pourraient éviter un accident ? L'accident  
Devient ainsi compréhensible et pourtant  
incompréhensible car l'un et l'autre  
Pouvaient se comporter autrement ; le voici d'ailleurs  
qui montre justement comment

Ils auraient pu se comporter pour que l'accident  
N'arrive point. Pas de superstition  
Chez ce témoin, il n'abandonne pas  
Les mortels à la merci des astres, mais  
De leurs seules fautes.  
Observez bien aussi  
Son sérieux et la minutie de son imitation. Celui-là  
Sait que de sa précision dépendent bien des choses :  
que l'innocent  
Echappe à sa perte, que l'accidenté  
Soit dédommagé. Voyez-le  
Répéter maintenant ce qu'il a fait une fois déjà. Hésitant,  
Appelant sa mémoire à la rescousse, incertain  
De bien imiter, s'arrêtant  
Et invitant quelqu'un d'autre  
À rectifier telle ou telle chose. Cela,  
Considérez-le avec respect  
Et puissiez-vous considérer encore  
Avec étonnement que cet imitateur  
Ne se perd jamais dans une imitation. Il ne se  
métamorphose  
Jamais intégralement en celui qu'il imite. Toujours  
Il demeure celui qui montre sans être, lui, impliqué.  
Celui-là  
Ne l'a pas imité, il  
Ne partage pas ses sentiments  
Ni ses vues. De lui il ne sait  
Que peu de choses. De son imitation  
Ne surgit point un tiers, né de lui et de l'autre,  
Tirant des deux son existence, et en qui  
Ne battrait qu'un cœur et  
Ne penserait qu'un cerveau. C'est en pleine possession  
de ses sens  
Que le démonstrateur est là, montrant  
Le voisin étranger.  
La mystérieuse métamorphose  
Qui se produit prétendument dans vos théâtres  
Entre loge et plateau : un comédien  
Quitte sa loge, un roi  
Entre sur le plateau, cette opération magique  
— Que de machinistes ai-je vu s'en moquer,  
La bouteille de bière à la main — n'a pas lieu ici.  
Notre démonstrateur au coin de la rue  
N'a rien d'un somnambule qu'il ne faut pas interpellier.  
Il n'a  
Rien d'un grand prêtre pendant l'office. À tout moment  
Vous pouvez l'interrompre : il vous répond  
Très calmement et reprend  
Une fois que vous lui avez parlé, sa démonstration. (...)

Exposition

# Masqué

Collection de masques  
de Erhard Stiefel

→ 15

**Grand théâtre, salle Jean-Vilar  
11 novembre → 23 décembre 2011**



**Ma collection de masques s'est faite toute naturellement, par nécessité, pour comprendre et pour me guider dans mes recherches sur le masque de théâtre.**

**Petit à petit depuis des années, j'ai trouvé ces témoignages souvent abîmés et abandonnés.**

**Ils m'ont servi quotidiennement à la réflexion dans mes créations. Avec cette exposition, je souhaite montrer l'essentiel de l'art du masque de théâtre et démontrer certains liens entre les différentes cultures et systèmes de masque. Plusieurs fois dans ma vie, je me suis trouvé face à des véritables trésors, témoignages de cet art, menacés de disparaître aujourd'hui.**

**Faire une exposition de masques m'a toujours semblé impossible, car, évidemment dans ce cas, le masque est dans une situation de « repos » vide et imprécise. Le masque doit être dansé ou joué pour se montrer, mais acceptons ce fait, car aucun subterfuge ne peut remplacer l'acteur qui est son interprète.**

**Je me suis aperçu que le masque en général, surtout en occident, est très méconnu et qu'une grande confusion s'installe de plus en plus à son sujet. Alors, je me suis laissé persuader d'exposer ma collection, pour que l'art du masque de théâtre vive.**

**Je remercie Christian Schiaretti pour cette invitation, signe d'amitié et de son intérêt partagé pour cet art. Aussi, suis-je ravi que des masques de théâtre de plusieurs civilisations soient présents pour l'inauguration du nouveau Théâtre National Populaire. Il sait comme moi la valeur symbolique de cet objet de théâtre, qui participe, tel un rite, au renouveau du TNP.**

# Entretien avec Erhard Stiefel

### Comment est organisée l'exposition ?

Il est impératif de voir le masque de face. Je souhaite créer un face à face entre le visiteur et le masque. C'est un objet qu'il faut respecter, et qui ne demande pas à être exposé. Chez moi, il n'y a aucun masque accroché au mur, cela ne me viendrait pas à l'idée. Une fois que le masque a joué, on le range dans son enveloppe et il dort.

Là, il est mis en lumière. J'ai donc cherché dans mon atelier un prototype de structure pour exposer ces masques, afin de définir comment le protéger, le voir, à quelle distance, et avec quelle lumière? Je souhaitais que les masques flottent dans l'air à hauteur du regard, détachés du fond. La lumière doit préserver l'atmosphère du théâtre. Un plein feu peut agresser le masque. J'ai ensuite essayé de définir un cheminement pour le visiteur. Nous commencerons par les masques de carnaval qui est une des seules traditions à avoir survécu en Europe. Ensuite nous verrons les masques de Commedia dell'arte.

Puis nous irons en Indonésie, on passera par l'Inde, le Bhoutan, la Thaïlande et la Chine. J'espère que l'on découvrira alors que les masques ont des liens, des caractères et des expressions analogues dans des continents différents. Nous irons pour finir vers le Japon avec les masques de Gigaku du IVe au VIIe siècle, et l'on terminera par le Nô et le Kyogen, qui représentent pour moi l'art du masque le plus sublime.

### Tu dis que c'est une exposition personnelle mais qui ne présente pas les masques que tu as fabriqués pour le Théâtre du Soleil ou d'autres artistes...

Il y en aura quand même quelques uns... Les gens trouveraient ça curieux que j'expose des masques sans montrer quelques créations personnelles qui ont été influencées par tous ces masques dont je me suis servi pendant ces années, qui m'ont nourri et beaucoup apporté. Je ne suis pas collectionneur. Ces masques n'ont pas été réunis pour constituer une collection, ils m'ont servi à comprendre ce qu'est un masque de théâtre, chose que j'ignorais totalement quand j'ai commencé à en créer.

### Tu as commencé comment ?

Au départ, comme je venais des Beaux arts, je travaillais surtout sur le côté esthétique du masque, et le résultat obtenu était plutôt décoratif. Personnellement je trouvais cela très bien, mais quand un comédien l'essayait, cela ne fonctionnait pas, aucun personnage n'apparaissait. C'était une étrange impression, et une incompréhension pour moi et les comédiens. Rien n'était clair parce que nos différentes traditions de masques au théâtre se sont complètement perdues. Je me suis demandé si ailleurs dans le monde, il existait encore des traditions vivantes de masques de théâtre. J'avais entendu parler de l'Indonésie, du Japon, du Bhoutan..., mais je n'avais pas de contact pour voir leurs traditions de près. Je n'avais vu que de rares exemples de masques rapidement sur des ouvrages ou des photos.

Mes premiers véritables contacts avec des acteurs indonésiens remontent à 35 ans. Au début, ils m'observaient d'un air curieux, et se demandaient pourquoi je portais de l'intérêt à leurs masques. Plus tard, j'ai eu la surprise de découvrir que leurs masques étaient semblables à ceux de la Commedia dell'arte par le jeu, surtout les masques comiques. Il existe des masques de serveurs par exemple, qui présentent une analogie surprenante au personnage de Pantalone ou encore Arlequin.

# Annexe 2

## **Tu voyageais pour trouver des masques ?**

Non, je n'ai jamais acheté un masque dans son pays d'origine. J'ai par exemple récupéré il y a quelques années des masques d'Indonésie en Europe ou aux États-Unis auprès de marchands d'objets exotiques qui les ramassaient en quantité, sans connaître l'importance de ce que certains représentaient. Au Japon, les familles d'acteurs ont conservé leurs masques. Cela implique tout une tradition de la manipulation qui s'est transmise depuis toujours. Les Indonésiens n'ont, par contre, pas cette préoccupation de conservation. Les masques abîmés perdent de leur valeur et sont abandonnés. Le climat très humide et les insectes les abîment également. C'est comme cela que beaucoup de chefs-d'œuvre ont disparu. Il m'est arrivé de découvrir des masques en plusieurs morceaux. Il n'existe plus aujourd'hui, à Bali, de sculpteur capable de réaliser des masques comme il y a cinquante ans. Dans le monde entier, l'art du masque est vraiment en train de se perdre alors que beaucoup de gens s'y intéressent. C'est la raison d'être de cette exposition dans laquelle certains masques sont absolument introuvables. Par exemple, un des masques les plus anciens est un masque d'Arlequin des débuts de la Commedia dell'arte. J'ai visité tous les musées en occident et n'en ai trouvé aucun d'équivalent.

Pour progresser, je suis retourné au Japon que je connaissais par plusieurs voyages. J'avais toujours pensé qu'il n'était pas possible de pénétrer leur monde des masques que je sentais clos et fermé. J'entretenais des contacts au Japon depuis des années mais c'est très tardivement dans ma vie que je me suis permis de voir et de sculpter des masques japonais. J'ai découvert à cette occasion tous les masques d'origine datant des débuts du Nô.

## **Tu dis qu'en occident, il ne subsiste aucun masque de la tragédie grecque et seulement quelques rares masques de la Commedia dell'arte ?**

Oui, d'abord parce que beaucoup de masques étaient faits en matière périssable qui ne résistaient pas au temps. On pense que les masques grecs étaient en matière textile. Ceux de la Commedia dell'arte étaient en cuir. Je crois qu'il ne s'agissait pas pour les acteurs d'objets à préserver comme œuvres d'art. D'ailleurs encore aujourd'hui, on pense en occident que cela n'a pas de grande valeur, et que n'importe quel décorateur ou accessoiriste peut en fabriquer.

## **Tu étais au Théâtre du Soleil avec L'Age d'or qui utilisait à nouveau les masques...**

Il y a toujours eu un ou deux masques dans les spectacles du Théâtre du Soleil. Plusieurs masques de Commedia dell'arte dans L'Age d'or et des masques dans les Shakespeare également. En Italie, Giorgio Strehler a ressuscité la Commedia dell'arte en 1947. Il avait des difficultés à réinventer des codes de jeu. L'Indonésie et le Japon n'ont eux pas connu de rupture. Les acteurs jouent encore actuellement au Japon avec les masques d'origine, les mêmes masques que portaient leurs arrières grands-pères. Ils utilisent les mêmes costumes également. Ils sont organisés en familles que l'on appelle des Maisons. C'est devenu pour moi une source d'inspiration, de compréhension et de recherche exceptionnelle. Ils me font une confiance absolue et me permettent de travailler à partir de leurs masques. J'ai eu récemment la chance de travailler sur des masques dont je fais une réplique, pour qu'ils puissent les jouer. Ces masques intègrent ensuite leur collection qui constitue leur trésor.

Pour L'Age d'or, j'ai dû retrouver la technique de fabrication des masques en cuir qui est assez difficile à maîtriser. Maintenant je sculpte surtout des masques en bois. Le travail du bois offre plus de possibilité - on arrive à traiter les volumes en suggérant la chair du visage - et permet de traiter certains détails.

## **Selon toi, le masque est plus fort que l'acteur...**

Oui, le masque est toujours le plus fort. C'est très difficile pour nos acteurs en occident qui pensent souvent qu'ils doivent faire une performance avec le masque. Ce qui est intéressant dans le jeu masqué, c'est d'accepter le masque, et de se laisser guider par lui. Encore faut-il que le masque soit vraiment bien, c'est-à-dire clair, lisible, que l'on reconnaisse sur scène un caractère humain. Un masque n'est pas une charge ou une caricature, il va plus loin qu'un visage normal. Il attire le regard, c'est un focus. Si le jeu, la voix, le corps de l'acteur ne sont pas accordés à lui, cela ne marche pas. Dès que le masque est sur le visage de l'acteur, il est immédiatement quelqu'un d'autre, et ne doit jamais oublier le visage qu'il incarne.

## Annexe 2

Dans le Nô, un masque de jeune fille sera porté par un acteur âgé parce qu'interpréter la jeunesse nécessite un grand savoir-faire. Par contre la voix ne sera pas modifiée, elle ne sera pas féminine. Pour un jeune acteur ce serait pratiquement impossible d'interpréter cette jeune fille, car l'effet produit encore trop démonstratif paraîtrait prétentieux. Alors que l'acteur le plus âgé est au sommet de son art, possède par son vécu tout le raffinement et les nuances nécessaires. Les acteurs de Nô sont également des chanteurs. Il existe toute une technique pour que le son puisse circuler à l'intérieur du masque qui fait vibrer ce son.

### **Dans certains endroits, certains masques sont fabriqués à partir des arbres ?**

Oui, cela existe dans plusieurs endroits au monde où l'on essaye de prendre l'énergie dans la nature. Par exemple, les esquimaux fabriquent le masque directement sur l'arbre debout. Ils sculptent, ils enlèvent ensuite le morceau et soignent l'arbre là où le masque a été sorti; ils ont pris la vie. En Indonésie, c'est une cérémonie: un prêtre accompagne le sculpteur pour choisir et couper l'arbre. Il faut demander à l'arbre la permission de faire un masque. Au Japon, on frappe le bois avec un ciseau et un marteau pour libérer le masque qui est dedans. On dit que le masque est préexistant dans le bois. Le masque est une sculpture très particulière parce qu'elle est portée sur le visage. C'est pour cela que c'était très difficile pour moi d'exposer, ce n'est pas comme une œuvre d'art posée sur un socle. Les masques sont faits pour être portés par des corps vivants. Au repos, ils ne s'expriment pas, mais on peut voir leur beauté. C'est un art majeur de l'humanité. Pourquoi l'homme a-t-il voulu porter un masque sur le visage? Maintenant de plus en plus de gens cherchent à comprendre et connaître les masques.

### **Qu'est ce qui déterminait ton choix quand tu voulais garder un masque ?**

La plupart des très beaux masques que j'ai, je les ai trouvés par hasard, Ce sont des coups de chance. Au début, mes yeux n'étaient pas formés pour faire un choix et je n'avais pas beaucoup d'argent. J'achetais des masques peu chers. Ensuite je me suis rendu compte qu'un masque ne peut pas être de mauvaise qualité. Toutes les pièces exposées ont leurs qualités particulières.

Entretien réalisé par **Bénédictte Namont**.

# Erhard Stiefel

## sculpteur de masques

Né en 1940 à Zurich, Erhard Stiefel étudie le dessin et la peinture aux Arts Appliqués de Zurich. Il entre ensuite à l'École des Beaux arts de Paris, puis à l'École Jacques Lecoq, et s'oriente vers la sculpture. Sensibilisé dès l'enfance à l'univers de la scène, fasciné par le carnaval, il commence très jeune à façonner des masques. Pour parfaire ses connaissances, il entreprend de nombreux voyages, notamment à Bali et au Japon où il découvre en 1962 le Théâtre Nô. De retour à Paris, il réalise 150 masques pour Monsieur Carnaval de Charles Aznavour au Théâtre du Chatelet et participe à la création de Numance Cervantès mis en scène par Jean-Louis Barrault en 1965.

En 1967, Ariane Mnouchkine fait appel à lui pour Le Songe d'une nuit d'été, puis pour L'Age d'or; c'est le début d'une collaboration avec le Théâtre du Soleil qui se poursuit encore aujourd'hui.

Reconnu maître dans la fabrication de masques pour le théâtre, Erhard Stiefel a travaillé pour de nombreux metteurs en scène et chorégraphes : Maurice Béjart (Casta Diva, 1980), Antoine Vitez (Le Prince travesti, 1983), Philippe Avron (Don Juan 2000, 1988 & La Nuit de l'an 2000, 1992), Yves Hunstad (La Tragédie comique, 1989), Jean-Pierre Vincent (Les Fourberies de Scapin, 1990), Jean-Louis Thamin (Arlequin Serviteur des deux Maîtres, 1992), Christian Schiaretti (Ahmed le Subtil, 1994), Charles Tordjmann (Fariboles, 1999), Alfredo Arias (Peine de cœur d'une chatte française, 1999), le Théâtre Equestre Zingaro (Loungta, les chevaux du vent, 2002-2003), Tim Robbins...

En 1995, il conçoit pour le Théâtre Garonne et le TNP de Villeurbanne un programme de Kyôgen en invitant la famille Nomura, et supervise la construction d'une scène de Théâtre Nô à l'intention des deux théâtres. En 1997, année du Japon, il conçoit un programme pour le Festival d'Automne à Paris en invitant l'un des plus grands maîtres du Nô, Kiyokazu Kanze, et sa troupe.

Depuis 1997, Erhard Stiefel est professeur conférencier à l'École du Louvre à Paris.

Il est nommé en 2000 « Maître d'Art », titre décerné par Madame Tasca, ministre de la Culture.

# Erhard Stiefel

## sculpteur de masques

Né en 1940 à Zurich, Erhard Stiefel étudie le dessin et la peinture aux Arts Appliqués de Zurich. Il entre ensuite à l'École des Beaux arts de Paris, puis à l'École Jacques Lecoq, et s'oriente vers la sculpture. Sensibilisé dès l'enfance à l'univers de la scène, fasciné par le carnaval, il commence très jeune à façonner des masques. Pour parfaire ses connaissances, il entreprend de nombreux voyages, notamment à Bali et au Japon où il découvre en 1962 le Théâtre Nô. De retour à Paris, il réalise 150 masques pour Monsieur Carnaval de Charles Aznavour au Théâtre du Chatelet et participe à la création de Numance Cervantès mis en scène par Jean-Louis Barrault en 1965.

En 1967, Ariane Mnouchkine fait appel à lui pour Le Songe d'une nuit d'été, puis pour L'Age d'or; c'est le début d'une collaboration avec le Théâtre du Soleil qui se poursuit encore aujourd'hui.

Reconnu maître dans la fabrication de masques pour le théâtre, Erhard Stiefel a travaillé pour de nombreux metteurs en scène et chorégraphes : Maurice Béjart (Casta Diva, 1980), Antoine Vitez (Le Prince travesti, 1983), Philippe Avron (Don Juan 2000, 1988 & La Nuit de l'an 2000, 1992), Yves Hunstad (La Tragédie comique, 1989), Jean-Pierre Vincent (Les Fourberies de Scapin, 1990), Jean-Louis Thamin (Arlequin Serviteur des deux Maîtres, 1992), Christian Schiaretti (Ahmed le Subtil, 1994), Charles Tordjmann (Fariboles, 1999), Alfredo Arias (Peine de cœur d'une chatte française, 1999), le Théâtre Equestre Zingaro (Loungta, les chevaux du vent, 2002-2003), Tim Robbins...

En 1995, il conçoit pour le Théâtre Garonne et le TNP de Villeurbanne un programme de Kyôgen en invitant la famille Nomura, et supervise la construction d'une scène de Théâtre Nô à l'intention des deux théâtres. En 1997, année du Japon, il conçoit un programme pour le Festival d'Automne à Paris en invitant l'un des plus grands maîtres du Nô, Kiyokazu Kanze, et sa troupe.

Depuis 1997, Erhard Stiefel est professeur conférencier à l'École du Louvre à Paris.

Il est nommé en 2000 « Maître d'Art », titre décerné par Madame Tasca, ministre de la Culture.



## **Les masques de Carnavals et de la Commedia dell'arte**

L'exposition débutera par des masques de carnaval de Suisse, pays d'origine d'Erhard Stiefel. Ensuite nous trouverons les masques de notre dernière forte tradition qu'était la *Commedia dell'arte*, et ses différents types tels que Pantalone, Arlequin, le Capitan. Trois exemplaires originaux extrêmement rares et jamais exposés seront présentés, mais également des créations d'Erhard Stiefel utilisées au Théâtre du Soleil pour le spectacle *L'Age d'or*. Un masque du sculpteur et créateur de masque italien Amleto Sartori, redécouvreur des techniques de fabrication des masques en cuir dans les années 50 et collaborateur de Giorgio Strehler, sera également présenté.



## Les Masques du Topeng et du Jauk à Bali

Les acteurs danseurs Balinais utilisent des masques pour la pratique du *Topeng*. Le mot *Topeng*, signifie « quelque chose que l'on applique sur le visage ». Les œuvres du *Topeng* balinais célèbrent fondamentalement un idéal, le combat entre les forces destructrices et maléfiques et les forces de paix et d'harmonie. La société balinaise respecte le système hindouiste composé de 3 castes nobles (*Brahmanes*, *Ksatria*, *Wesya*) et de la caste des *Sudra*. Cette hiérarchisation se retrouve dans le *Topeng* à travers l'apparition des personnages. Dans tous les masques, est opérée la distinction entre les caractères raffinés « *manis* » et durs appelés « *keras* ». L'exposition présentera des *Topeng keras*, notamment les différents *Patih* ou ministres, des *Topeng tua* représentant un noble vieillard, le roi ou *Dalem*, les *Penasars*, qui sont les personnages-clés du *Topeng*, et enfin les *Bondrès* qui reflètent et représentent des traits physiques, et des traits de personnalité de réels villageois observés par les sculpteurs de masques. L'exposition présentera également deux masques des danses *Jauk*. Ces danses démoniaques représentées en solo interviennent généralement à la fin des cérémonies données dans le temple.



## **Les Masques du Wayang Topeng à Java**

*Le Wayang Topeng* est une forme de drame dansé et masqué, très inspirée dans sa gestuelle par les mouvements des marionnettes de cuir en action dans le *Wayang kulit*. Il devint très populaire dans les royaumes de l'Est de Java dans les villages, puis à la Cour. Le *Wayang topeng* javanais est par conséquent une pantomime aux masques peu réalistes et dont les mouvements des danseurs jouent avec la désarticulation de leurs bras, se rapprochant du mouvement des marionnettes.



## **Les Masques du Wayang Topeng à Java**

*Le Wayang Topeng* est une forme de drame dansé et masqué, très inspirée dans sa gestuelle par les mouvements des marionnettes de cuir en action dans le *Wayang kulit*. Il devint très populaire dans les royaumes de l'Est de Java dans les villages, puis à la Cour. Le *Wayang topeng* javanais est par conséquent une pantomime aux masques peu réalistes et dont les mouvements des danseurs jouent avec la désarticulation de leurs bras, se rapprochant du mouvement des marionnettes.



## Les Masques du Chhau de Purulia, Bengale occidental

Le Chhau est un drame dansé traditionnel qui se joue dans la partie occidentale du Bengale. On le retrouve au Bihar, dans la région de Kathmandu et dans l'Orissa, sous des formes différentes. *Chhau* signifie à la fois « masque », « ombre » et « art martial ». Cette forme de théâtre dansé date probablement du XVII<sup>ème</sup> siècle.

Il est exécuté par les *Adivasi* (aborigènes de l'Inde reconnus comme « tribus répertoriées ») et par des Hindous de castes inférieures et des Intouchables. Il pourrait être issu de cérémonies chamaniques destinées à chasser le mal, en permettant aux hommes d'entrer en contact avec les dieux et les forces surnaturelles. On sait que le *Chhau* intervenait lors de funérailles et évoquait les héros, les anciens rois, les dieux et démons. De nos jours, il se danse lors de la célébration des récoltes *Chaitra Parva*, et est rythmé au son de tambours, des percussions et du hautbois.



## Les Masques de Cham au Bhoutan

Les danses sacrées masquées *Cham* se pratiquaient dans les grands monastères bouddhistes tibétains. Elles diffèrent selon la tradition propre à chaque monastère et les styles des masques varient selon les régions (Tibet, Sikkim, Boutha, Mongolie...).

Le *Cham* se déroule encore de nos jours, notamment dans les derniers jours de l'année, juste avant le Nouvel-An tibétain ou pour la fête d'un saint. Les fidèles sont alors invités à assister à ces danses où il pourra se rendre familier des divinités.



### **Les masques de Lombok**

Les formes masquées du théâtre à Lombok ont pratiquement disparu. De nos jours, il existe des représentations de *Wayang Sasak*, un théâtre de marionnettes en cuir, dérivé du *Wayang Kulit* javanais. Celui-ci est basé sur le *Serat Merak*, longue épopée d'origine perse, contant les aventures d'*Amir Hamzah*, l'oncle du Prophète *Muhammad*, qui voyagea à travers le monde afin de diffuser la parole de l'islam. D'autres formes de théâtre *Sasak* sont locales avec des conventions empruntées au théâtre balinais. La plupart utilisent des masques bien que ces masques ne représentent que rarement des personnages précis.



### **Les Masques d'exorcisme du Sanny Yakuma et du Kolam au Sri Lanka**

Masques et exorcisme sont très liés dans l'île du Sri Lanka. Les masques employés dans les rites exorcistes représentent les démons *Sanni*, responsables des maladies et divers maux qui frappent les hommes. Ces derniers sont au nombre de 18, avec, à leur tête, *Kola Sanniya* suivi de *Bhoota Sanni Yakseya* ou démon de la folie. Cinq types d'exorcisme sont célébrés dont le Sanny Yakuma dont les masques qui représentent des démons ont toujours la bouche grande ouverte comme s'ils vomissaient le mal. S'ils présentent des aspects très divers selon les maladies auxquelles ils se rapportent, les formes et les couleurs traditionnelles perdurent jusqu'à nos jours. C'est par les danses que l'on veut obtenir la guérison. Celles-ci se déroulent devant la maison du malade, la nuit au cours de laquelle les masques n'apparaissent qu'à l'aube. Les cérémonies de *Kolam* sont devenues très rares. Elles s'apparentent à des représentations théâtrales où se mêlent musique, danses, récitations et chansons. Il semble que le *Kolam* fut à l'origine une danse d'exorcisme. Le mythe raconte qu'elle fut exécutée pour la première fois afin de satisfaire une reine qui attendait son premier enfant.



## Les Masques du Khon en Thaïlande

L'une des formes les plus anciennes des danses masquées thaïes est le *Khon*.

Ce drame dansé tire son répertoire du *Ramakien*, la version thaï de l'épopée hindoue *Ramayana*. Les femmes représentant les héroïnes jouent le visage maquillé tandis que les hommes portent des masques en papier mâché avec des éléments additionnels telles les couronnes sculptées dans le bois. Leur danse est essentiellement guerrière et acrobatique.



### Les masques de Nuoxi en Chine

« Nuo » signifie « chasser les démons de la maison ». Comme le terme l'indique, au départ les masques de *Nuo* étaient portés par les chamanes lors des rites d'exorcisme. Des traces de cette utilisation des masques apparaissent dès le V<sup>ème</sup> millénaire avant notre ère et se déclinent tout au long de l'histoire artistique de la Chine sur différents supports : jade, terre cuite, bronze, gravures rupestres.



### **Les masques du Gigaku au Japon**

Le *gigaku* est à l'origine une forme de spectacle transmise par le continent au Japon en même temps que le bouddhisme. Cette forme a été naturellement assimilée à cette nouvelle religion, et les temples l'ont incorporée dans leurs cérémonies religieuses. Les masques, taillés dans du bois de paulownia, de grandes tailles, emboîtent la tête. Ils sont assez réalistes pour traduire le drame efficacement même de loin.



## Les masques de Nô

Le *Nô* apparaît au Japon à la fin du XIV<sup>ème</sup> siècle dans une société organisée par le régime féodal des *Shogun* du clan *Ashikaga*. Deux dramaturges de génie : *Kanami* et son fils *Zéami*, soutenus par le shogun *Ashikaga Yoshimitsu*, sont à l'origine de cette forme de spectacle où le texte poétique est le support au chant et à la danse. Le masque dans le *Nô* conserve la puissance sacrée des rites chamaniques tout en étant un objet d'art en soi, remarquable de finesse, de subtilité et de présence. Les différences de carnation, une ride, la manière dont la chevelure est agencée, la courbure des lèvres, sont autant d'indices qui renseignent sur l'état physique et mental du personnage représenté par le masque.