

Champ - Contrechamp Le masque dans le théâtre d'aujourd'hui

Shot - Reverse-shot The mask in today's theatre

Dossier réalisé par/Dossier made by
Chantal Boiron

Le masque est à l'origine du théâtre. Pourtant, en Occident, il a souvent été rejeté, délaissé. La tradition de la commedia dell'arte, qui fut si vivante dans toute l'Europe, a aujourd'hui disparu. À une époque récente, on a pu assister à un regain d'intérêt pour le masque grâce à Giorgio Strehler et au sculpteur Amleto Sartori en Italie, à Benno Besson en Suisse, à Otomar Krejca en Tchécoslovaquie, à Jacques Lecoq, à Ariane Mnouchkine et au comédien Mario Gonzalès en France... Mais ce fut un intérêt relatif, lié à quelques personnalités du théâtre européen.

Actuellement, plusieurs compagnies théâtrales en Europe utilisent le masque et lui redonnent une vitalité nouvelle: le Footsbarn Travelling Théâtre en France, Ton und Kirshen en Allemagne, les Baladins du miroir en Belgique... En général, ce sont des troupes itinérantes qui travaillent sous chapiteau et qui pratiquent un théâtre de tréteaux. Parfois il peut se produire autour du masque d'autres aventures plus singulières. Par exemple, pour jouer les pièces du philosophe Alain Badiou qui avaient pour héros « Ahmed », un personnage très typique, le metteur en scène Christian Schiaretti et l'acteur Didier Galas ont demandé à Erhard Stiefel d'imaginer un masque. Encore très isolées, très sporadiques, ces tentatives laissent néanmoins présager un retour du masque sur les scènes européennes. D'autre part, précisé-

ment à cause de la disparition de la commedia dell'arte, les sculpteurs européens sont obligés de réinventer une tradition. Désormais, les masques modernes en Europe sont presque toujours le fruit d'un métissage : le fruit de la rencontre entre l'Asie et l'Occident. Pour essayer de comprendre quelles peuvent être aujourd'hui la place et la fonction du masque dans le théâtre européen, nous avons rencontré des sculpteurs, des comédiens, un photographe venant d'horizons très différents. Le Suisse **Erhard Stiefel** est très connu notamment pour son travail au Théâtre du Soleil ; l'acteur javanais **Mas Soegeng** vit en Europe ; l'Américaine **Fredericka Hayter** invente des masques pour le Footsbarn Travelling Theatre ; le comédien français **Jean-Louis Hourdin** admire ceux du sculpteur Suisse Allemand **Werner Strub**... Quant à **Jean-Pierre Estournet**, il a l'occasion de photographier des acteurs masqués un peu partout à travers le monde. En répondant à nos questions, tous ont prononcé, à un moment ou à un autre, le mot « difficile » : « Il est difficile de faire un masque »... « Il est difficile de jouer avec »... « Il est difficile de le photographier »... Cependant, il y avait chez eux la même étrange fascination. ■

Masks are at the origin of theatre. In the West, however, they were for a long time neglected, even abandoned, and the tradition of Commedia dell'arte, which once thrived throughout Europe, almost disappeared. More recently, there has been a renewed interest in masks, thanks mainly to Giorgio Strehler and the sculptor Amleto Sartori in Italy, to Benno Besson in Switzerland, to Otomar Krejca in Chekoslovakia, and to Jacques Lecoq, Ariane Mnouchkine and the actor Mario Gonzalez in France... But it remains a limited interest, linked to a few outstanding European theatre personalities. Today, several theatre companies in Europe are using masks, giving them a new vitality:

the Footsbarn Travelling Theatre in France, Ton und Kirschen in Germany, the Baladins du Miroir in Belgium... they are all travelling companies who work under big tops and practice an itinerant theatre form. Sometimes, however, we do see more unusual attempts to use masks. For example, in the case of a play by the philosopher Alain Badiou whose hero, Ahmed, is a typed character, the director Christian Schiaretti and the actor Didier Galas asked Erhard Stiefel to invent a mask. Although still very sporadic, these attempts seem to herald a return of the mask on our European stages. Moreover, because of the disappearance of the Commedia dell'arte, European sculptors are obliged to invent a new tradition. Hence modern masks in Europe are nearly always a mixture of genres - a blend between Asian and Western traditions. To try and understand the place and function of the mask today, we met several sculptors, actors, and a photographer working in different styles of theatre: Erhard Stiefel, a Swiss, is very well-known especially for his work at the Théâtre du Soleil; Mas Soegeng, the Javanese actor, lives in Europe; Fredericka Hayter, an American, invents masks for the Footsbarn Travelling Theatre; the French actor Jean-Louis Hourdin admires the masks of the Swiss sculptor Werner Strub... As for Jean-Pierre Estournet, he has photographed masks all over the world. As they answered our questions, at one point or another they all pronounced the word difficult: «It's difficult to make a mask»... «It's difficult to act with a mask...», «It's difficult to photograph masks»... However, they all seemed to share a strange fascination for their subject... ■

Erhard Stiefel et Mas Soegeng :

« Servir le masque »

Après avoir fait les Beaux-Arts à Zurich et à Paris, Erhard Stiefel s'est vite passionné pour le masque. Parallèlement à son travail avec Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil, il a réalisé des masques pour plusieurs metteurs en scène français : Antoine Vitez, Jean-Pierre Vincent, Bernard Sobel, Christian Schiaretti... Spécialiste de la commedia dell'arte, amoureux de la culture balinaise, Erhard Stiefel connaît aussi parfaitement le théâtre Nô. L'an dernier, il a conçu pour le Festival d'Automne à Paris, un ambitieux programme en faisant venir l'un des plus grands maîtres du Nô, Kiyokazu Kanze, et sa troupe.

Mas Soegeng est Javanais. Acteur, danseur, il a été formé dans la tradition théâtrale indonésienne « Topeng » (théâtre masqué balinaise). Cela fait vingt-deux ans que Mas Soegeng vit en France. En 1980, il a créé le groupe RAGA avec lequel il fait ses propres créations. Son dernier spectacle, Voyage au pays du masque, témoigne de cette rencontre nécessaire et féconde entre l'Asie et l'Europe.

UBU : Mas Soegeng, vous êtes Javanais. Vous travaillez en France avec des masques balinaise. Quelles sont les différences d'attitude que vous observez vis-à-vis du masque, entre l'Europe et l'Asie ?

MAS SOEGENG : Il y a des différences dans les sources traditionnelles, bien sûr. Mais si l'on considère seulement le théâtre, que ce soit à Bali, au Japon ou en Europe, les interrogations restent les mêmes en ce qui concerne l'utilisation du masque : comment faire vivre le masque ? Lorsque je travaille avec Erhard, qui a beaucoup étudié la commedia dell'arte ou lorsque je rencontre les maîtres du Japon, et bien que les masques japonais soient très différents des masques balinaise, il y a finalement des façons d'aborder le masque qui sont les mêmes. Je pense que, pour les comédiens, c'est la même chose. Il faut travailler vraiment le masque à la base, pendant des années et des années, pour commencer à obtenir des résultats.

Si je me suis intéressé à la tradition balinaise, c'est parce que le travail sur le masque à Bali est plus proche de mes recherches personnelles, de ma pratique du théâtre. À Java, on utilise surtout des masques de danse. Je suis venu en France avec une troupe de théâtre contemporain, mais il y avait dans cette troupe un grand maître balinaise, M. Nyoman Pougra, le maître du théâtre masqué. Lui, c'était un autodidacte. Il connaissait l'histoire du masque depuis sa plus jeune enfance. Grâce à lui, j'ai compris que travailler beaucoup (il est vrai que le facteur talent intervient également ainsi que le rapport à la religion et à la société) pouvait vous mener à la tradition du masque.



Mas Soegeng

Erhard Stiefel, pourquoi vous intéressez-vous, vous aussi, aux masques balinais ?

ERHARD STIEFEL : Certains masques balinais sont très proches des masques de la commedia dell'arte. Ce sont des « cousins lointains ». Et, à Bali, comme au Japon d'ailleurs, les traditions de masques existent toujours. Elles se sont perpétuées depuis des siècles, contrairement à la commedia dell'arte qui a disparu. Nous, nous essayons de refaire une espèce de commedia dell'arte. Mais nous sommes condamnés à émettre des hypothèses. On a très peu de masques originaux et très peu de textes, puisque la commedia dell'arte n'était pas écrite et que les textes qui nous sont restés datent déjà de sa fin.

Dans les masques que vous inventez, est-ce que vous faites un métissage entre les masques balinais et ceux de la commedia dell'arte ?

E. S. : Complètement. Je vole. Je pique. Je m'inspire de toutes les cultures théâtrales du masque. J'ai beaucoup étudié le masque balinais. Mais j'ai aussi étudié le masque au Japon. En fait, quand j'ai commencé à travailler le masque, je ne connaissais pratiquement rien à cet art. Les comédiens du Soleil non plus. Il a fallu qu'on cherche. On avait à notre disposition un masque de la commedia dell'arte. On essayait de jouer avec. Souvent, on tournait en rond. On n'y arrivait pas. On

ne savait pas pourquoi ce n'était pas bon. C'était donc très dur au départ. Et quand nous avons rencontré la troupe avec laquelle Mas est venu en France, cela a été une rencontre extraordinaire. Ce fut un choc.

Je me rappelle, que lorsque j'ai commencé à travailler au Théâtre du Soleil, je n'avais que trois masques de Bali. Les premiers temps, je n'osais même pas les donner aux acteurs. Je me disais : « C'est trop sacré. Il ne faut pas les utiliser n'importe comment. Cela fait partie d'un rite ». On était très pudique. On est toujours très pudique. Mais, désormais, j'ai plusieurs masques. Et je fais moi-même des masques typiquement balinais. Il y a quelques années, j'aurais pensé que c'était une insulte à la culture balinaise.

En tout cas, j'ai travaillé avec ces trois masques pendant des années. Cela m'a donné beaucoup de réponses sur ce que je cherchais et beaucoup appris. Ces masques balinais étaient justes. C'étaient des masques qui étaient perpétués de père en fils, de génération en génération. Malheureusement, c'est en train de se perdre à Bali. Mais moi j'ai encore connu des masques extraordinaires, de véritables chefs-d'œuvre de l'art de la sculpture. Avec ces masques, il n'y avait pas de doute possible, alors qu'avec ceux de la commedia dell'arte ou bien avec mes masques personnels, il y avait des doutes. Ils étaient plus ou moins justes parce que c'étaient des inventions. Ce n'étaient pas des types.

On se rend vite compte que le masque ne peut être que très bon. Sinon, il est mauvais. Il n'y a pas d'intermédiaire. Cela ne peut pas être un masque esthétique. Sinon, c'est un déguisement, évidemment.

Mas, à propos de *Voyage au pays du masque*, le spectacle que vous jouez actuellement et dont Erhard a réalisé la scénographie, vous parlez du métissage des cultures, de rencontres entre le théâtre traditionnel en Indonésie et le théâtre occidental. Comment, dans le spectacle, se fait cette rencontre ?

M. S. : Dans la forme, dans l'utilisation du masque, c'est du théâtre traditionnel. Mais, dans le contenu, le spectacle tente plus ou moins de suivre l'évolution du monde et ma propre évolution. Par exemple, il y a des allusions à la Coupe du monde de football. Ce sont des gestes, des mouvements traditionnels avec des histoires qui se passent aujourd'hui. Même à Bali, dans le théâtre masqué, il y a toujours une partie du spectacle (celle qui fait intervenir les villageois portant des demi-masques, le « Bondress ») où l'on raconte des histoires qui se passent aujourd'hui dans le village ou bien dans le pays.

On entre dans le monde contemporain, mais sans couper ni avec le passé, ni avec la tradition. À Bali, les spectacles sont très longs. Ils peuvent durer toute une nuit. Le théâtre a besoin de public. Et les gens, surtout aujourd'hui, ont besoin d'entendre, de voir quelque chose qui les attire. Alors de temps en temps, il y a des moments humoristiques qui évoquent des situations très actuelles. Il peut y avoir des allusions à la situation des femmes, aux problèmes de planning familial, par exemple. Bien sûr, cela ne rentre jamais dans la catégorie des masques « nobles ».

Erhard, comment travaillez-vous avec les metteurs en scène qui vous demandent des masques ?

E. S. : Il y a une chose que j'ai comprise : on ne peut pas faire de « commande ». Par exemple, si quelqu'un me demande quelque chose de très précis, ça ne marche pas. J'ai eu plusieurs expériences où le metteur en scène s'en rendait compte après coup et me disait : « Je t'ai donné trop d'informations. J'aurais dû te laisser faire ». Il y a encore très peu de metteurs en scène qui connaissent l'utilisation du masque. Lorsqu'il s'agit de masques traditionnels de la commedia dell'arte (Arlequin, Pantaloon...) comme j'ai pu en faire pour Jean-Pierre Vincent, par exemple, il y a moins de problèmes. Mais s'il s'agit de masques de maintenant qu'il faut inventer, en ce cas, il faut que le metteur en scène me fasse entièrement confiance parce qu'il ne sait pas ce que cela va donner. Bien entendu, s'il n'est pas d'accord, je ferai un autre masque. Je ne peux pas imposer un masque. Il faut d'abord que le metteur en scène ait envie du masque. Ensuite, comme il ne sait pas comment on joue avec, il doit le découvrir. Ce qui est d'ailleurs très bénéfique pour lui. C'est ce qui s'est passé avec Christian Schiaretti quand celui-ci m'a demandé de faire le masque de Ahmed pour la pièce d'Alain Badiou, *Ahmed le subtil*.

Christian Schiaretti ne connaissait rien aux masques. Je lui ai dit : « Découvre-le par toi-même. Personne ne peut te donner d'indications. Moi aussi, j'ai commencé comme ça ». Christian s'est rendu compte que cela l'enrichissait beaucoup dans sa création.

Il arrive souvent que des gens me demandent de les aider un peu, de leur donner quelques informations les premiers jours de répétition. En effet, maintenant je sais un peu ce qu'il faut faire et ce qu'il ne faut pas faire. Dernièrement, j'ai travaillé avec une jeune femme metteur en scène. Avec les masques, elle se sentait un peu perdue. Elle m'a demandé de venir le premier jour des répétitions et elle a été très impressionnée par les indications « justes » que je donnais. Je lui ai dit : « Vous verrez. Demain, vous ferez la même chose. Il suffit de bien regarder, de bien analyser chaque mouvement ». En même temps, c'est presque le masque qui fait la mise en scène parce que le masque a déjà en lui-même sa façon de bouger, sa façon d'indiquer un rythme.

Cela conditionne aussi le jeu des acteurs ?

E. S. : C'est évident. Intellectuellement, l'acteur est a priori d'accord pour jouer avec un masque. Mais, en réalité, il ne l'accepte pas. Il veut imposer le jeu qui est le sien, celui qu'il a d'habitude. Or, à partir du moment où il met un masque sur son visage, l'acteur est obligé de jouer complètement un autre jeu. Au départ, l'acteur a extrêmement peur. En même temps, il se rend compte que cela lui donne du plaisir. Avec le masque, il n'est plus seul. Je me suis aperçu que si l'acteur avait confiance dans le masque que je lui avais fait, cela l'aidait beaucoup. Effectivement, il se trouve devant une énigme : comment faire ? Cela le conditionne complètement. Au fur et à mesure, il

rentre dans le masque. Chaque acteur, du moins en Occident, rentre dedans à sa manière. Je n'ai jamais vu deux acteurs qui avaient la même méthode de travail. Il y a des gens qui mettent le masque et c'est tout de suite extraordinaire. D'autres sont très lents, très maladroits. Ils ne savent plus bouger avec leurs corps. Et parfois, ils ont un peu peur de se remettre en question.

Faut-il mettre en cause ce que l'on pourrait appeler « l'individualisme » de l'acteur occidental ?

E. S. : Il y a d'abord le fait qu'il n'existe pas de tradition. En Occident, on ne peut pas dire : « Il faut jouer avec tel ou tel masque, de telle ou telle manière ». Il y a des gens qui ont essayé de trouver des méthodes, en Europe par exemple, pour faire des spectacles de commedia dell'arte. C'est vraiment décevant. Les comédiens deviennent presque des caricatures avec un jeu trop extérieur. Le masque demande à ce que l'acteur s'exprime avec son corps. Mais il ne demande pas à ce que ce soit extérieur. Il faut que ce soit complètement habité. Et il faut avoir confiance dans le masque parce que le masque lui-même est un professeur extraordinaire. C'est un excellent formateur. Si l'on met un masque de vieillard, le masque dit comment le vieillard se lève, comment il s'assoit, comment il marche. Et il faut marcher comme lui, le masque, a envie de marcher. L'acteur ne peut pas imposer au masque sa manière de marcher.

Au Théâtre du Soleil, pendant les stages ou lorsqu'on commence à faire un spectacle, tous les masques sont là. On apprend le théâtre avec eux. On reprend le théâtre à zéro. On trouve le personnage avec le masque. Et, ensuite, quand le masque a aidé l'acteur à trouver tel ou tel personnage, on peut l'abandonner parce qu'on n'en a plus besoin. C'est quelque chose qui est issu de l'École de Jacques Lecoq. Il ne faut pas oublier que Jacques Lecoq a toujours utilisé les masques dans son école. Il faut lui rendre cet hommage.

En Indonésie, Mas, quelle est la tradition du jeu de l'acteur ? Quel est le rapport entre le corps de l'acteur et le masque ?

M. S. : Chez nous, c'est un peu la même chose. Il faut croire au masque. Les acteurs, ce sont les serveurs du masque. Nous ne pouvons pas, nous les acteurs, imposer des mouvements ou quoi que ce soit en dehors de ce que veut, de ce que pense le masque. C'est pourquoi il faut avoir le temps de connaître le masque. Par exemple, lorsque j'utilise un masque de commedia dell'arte, il me faut beaucoup, beaucoup de temps pour apprendre à le connaître un peu. Pour les masques balinais, que je pratique depuis très longtemps, tous les gestes, tous les mouvements qui correspondent aux besoins du personnage, rentrent petit à petit en moi. C'est pour cette raison que, chez nous, on dit toujours : « Le masque, c'est sacré ». On n'utilise pas le masque comme un accessoire. C'est avec lui que je vis, que je bouge. C'est lui qui me guide. Donc, il faut que je le respecte.

Pendant mon spectacle, on répand un peu d'encens.

C'est pour moi personnellement, parce que ce que je fais ici, en Europe, est en dehors de la tradition mystique de l'Indonésie. C'est comme ça que j'ai un rapport avec notre théâtre, avec notre masque et que je les respecte.

À Bali, il y a des liens très forts entre le sculpteur et l'acteur. L'acteur commande un masque à son sculpteur et, à partir du moment où commence la fabrication du masque, il y a traditionnellement des étapes, des cérémonies. L'acteur vient régulièrement et suit le travail jusqu'à ce que le masque soit fini. Ici, en Europe, le rapport de l'acteur avec le masque est un peu différent. L'acteur « met » un masque. C'est l'acteur masqué. Ce n'est pas le masque lui-même. Chez nous, c'est l'acteur qui est « rentré » dans le masque. C'est le masque lui-même qui devient le personnage.

Erhard, vers quoi tend l'évolution du masque aujourd'hui ?

E. S. : J'ai l'impression que beaucoup de metteurs en scène, aujourd'hui, ont envie du masque. Beaucoup font des approches. Récemment, il y a deux ou trois metteurs en scène qui m'ont demandé des masques modernes. On verra si leurs spectacles vont oui ou non apporter une évolution. Il faut aussi que les metteurs en scène et les écrivains sachent ce que le masque peut leur apporter, qu'ils se mettent à chercher des formes de théâtre.

En inventant des masques, est-ce que vous-même vous ne participez pas à cette évolution ?

E. S. : Souvent, je me dis : « Pour l'instant, à la limite, je n'arrive qu'à perpétuer une soi-disant tradition parce que, tous les jours, je reviens à mes anciens masques de commedia dell'arte. En ce moment, je retravaille sur le masque de Polichinelle et sur celui d'Arlequin parce que je ne suis jamais content et que je me dis : « Que cela au moins ne se perde pas ! » Comment trouver les « personnages types » du masque ? Pour moi, c'est aussi un problème. Par exemple, comment trouver le masque « européen » ?

En même temps, je trouve qu'il ne faut pas non plus faire une recherche systématique sur le théâtre masqué en Europe. Par exemple, des spectacles uniquement avec des masques, cela me dérange beaucoup. Il faut que l'on sente que l'apport du masque est absolument nécessaire. Si le masque est imposé uniquement pour faire un effet, comme je l'ai vu dans certains spectacles en Europe, c'est terrible.

Et, pour vous, Mas, quelle serait la fonction du masque aujourd'hui ?

M. S. : Que ce soit aujourd'hui ou que l'on remonte des siècles en arrière, la fonction du masque reste la même. Personnellement, lorsque je vois un masque, il faut que je puisse entièrement, avec mon corps et avec mon âme, servir ce masque-là.

Le masque, c'est magique ?

M. S. : Si ce sont de « bons » masques, faits par de

« bons » maîtres, c'est de la magie. Les premiers masques que j'ai découverts, c'étaient les masques qu'on accroche dans le petit temple derrière la maison. Cela m'avait frappé. Ces masques, on ne joue pas avec. Mais, déjà, ils ont quelque chose. Alors, si l'on peut trouver un « bon » acteur qui leur donne son corps, cela devient encore plus magique. Car, avec le masque, on ne voit jamais le corps ni la personne de l'acteur. On ne voit pas qu'il s'agit de tel ou tel acteur. On voit que « c'est le masque ». C'est cela la magie du masque. Et puis, cela donne une autre dimension. Le théâtre masqué n'est jamais du théâtre réaliste.

Et, pour vous, Erhard, le masque est-il magique ?

E. S. : Oui. Durant des années, je n'utilisais pas ce mot. J'avais peur de l'utiliser. En ce moment, nous sommes en train de parler du masque. Il y a quelques années encore, je disais : « On ne peut pas parler du masque ». ■ ■ ■

Erhard Stiefel and Mas Soegeng:

« Serving the mask »

After having studied Fine Arts in Zurich and in Paris, Erhard Stiefel soon developed a passion for masks.

While working at the Théâtre du Soleil with Ariane Mnouchkine, he also made masks for several other French directors, including Antoine Vitez, Jean-Pierre Vincent, Bernard Sobel, Christian Schiaretti... A specialist of the Commedia dell'arte, Erhard Stiefel is also a great admirer of Balinese culture and an expert in No theatre. Last year, he helped organize an ambitious programme for the Paris Festival d'Automne, bringing to Paris one of the greatest masters of No Theatre, Kiyokazu Kanze and his company.

Mas Soegeng is Javanese. And actor and a dancer, he was trained in the Topeng Indonesian theatrical tradition (masked Balinese theatre). He has been living in France for twenty-two years. In 1980, he created the RAGA company with whom he puts on his own shows. His latest show, A Voyage Into The Country of Masks, emphasises the necessary and fertile encounter between Asia and Europe.

UBU: Mas Soegeng, you are Javanese. You work in France with Balinese masks. What differences in attitude do you observe in relation to the mask between Europe and Asia?

MAS SOEGENG: There are differences in the traditional sources, of course. However, if one considers just

the theatre, whether in Bali, in Japan or in Europe, the questions remain the same where the use of the mask is concerned: how can we make the mask come to life? When I work with Erhard, who has done a lot of study on the Commedia dell'arte, or when I meet the Japanese masters and although the Japanese masks are very different to the Balinese masks, I realise that there are ways of approaching the mask which are the same. And I think that, for the actors, it's the same thing. You really have to work with the mask on the basic level, for years and years, in order to obtain results.

I was interested in the Balinese tradition because the way of working with the mask in Bali is the closest to my personal research and to my practice of theatre. In Java the masks are primarily for dance. I came to France with a contemporary theatre troupe, but there was a great Balinese master in the troupe, Nyoman Pouggra, the master of masked theatre. He was self-taught. He knew the history of the mask since earliest childhood. Thanks to him, I understood that working a lot (it is true that talent enters as a factor also, as well as the relationship with religion and with society) could lead you to the mask tradition.

Erhard Stiefel, why are you also interested in Balinese masks?

ERHARD STIEFEL: Some Balinese masks are very close to Commedia dell'arte masks. They are «distant cousins». And in Bali, as in Japan, mask traditions still exist. They have been perpetuated through centuries, unlike in the case the Commedia dell'arte, which has disappeared. What we are trying to do is to recreate a certain type of Commedia dell'arte.

But we are condemned to just formulating hypotheses. In the first place, we have very few texts, since the Commedia dell'arte wasn't written, and the texts that remain date from the end of the Commedia dell'arte. And on top of that, there are very few original masks.

Are the masks which you invent a mixture of influences between the Balinese masks and the ones from the Commedia dell'arte?

E.S.: Completely. I rob. I steal. I take inspiration from all the theatrical cultures of the mask. I have done a lot of study on the Balinese mask. But I've also studied the Japanese mask. In fact, when I started working on the mask, I didn't know much about the art of the mask. Neither did the Théâtre du Soleil actors. We had to search. We had my first Commedia dell'arte masks available. We tried to use them. Often, we just went round in circles. We weren't getting anywhere. We didn't know what we were doing wrong. So, it was very hard at the beginning. And when we met the troupe that Mas came to France with, it was extraordinary for us. It was a real shock.

I remember that when I started working at the Théâtre du Soleil, I had only three masks from Bali. At first, I

didn't even dare to give them to the actors. I said to myself: «It's too sacred. They can't just be used in any old way. They belong to a ritual». We were very discreet. We're still very discreet. But now, I have several masks. And I make masks myself which are typically Balinese. A few years ago, I would have thought it was an insult to Balinese culture.

In any case, I was working with these three masks for years. That gave me a lot of answers to what I was looking for. I learned a lot from them. The Balinese masks were just right. They were masks that had been passed down from father to son, from generation to generation. Unfortunately, it's a tradition which is beginning to die out in Bali. But I've still seen extraordinary masks, real masterpieces of art and sculpture. With those masks, there was no possible doubt, while with the Commedia dell'arte ones or with personal ones, there were doubts. They were more or less right because they were inventions. They weren't types.

Mas, in relation to Voyage au pays du masque, the show that you're putting on at the moment, for which Erhard did the stage design, you're talking about a mix of cultures, about encounters between traditional Indonesian theatre and Western theatre. How is this encounter realised in the show?

M. S.: In the form and in the use of the mask, it's traditional theatre, but in content, the show attempts more or less to follow the development of the world as well as my own development. For example, there are allusions to the World Cup. The gestures and movements are traditional but the stories take place today. Even in Bali, in masked theatre, there is always one part of the performance (the part where the villagers wearing the half-masks intervene, the «Topeng») where they tell stories that are taking place today, in the village or in the country.

We are entering into the contemporary world, but without cutting the ties with the past or with tradition. In Bali the performances are very long. They can last an entire night. The theatre needs an audience. And the people, especially today, need to hear and to see something that attracts them. So, from time to time, there are humorous moments which evoke very topical situations. There can be allusions to the status of women, to problems with family planning, for example. It goes without saying that this never enters into the category of the «noble» masks.

Erhard, how do you work with the directors who ask you for masks?

E. S.: There is one thing that I have come to understand: you can't just respond to an «order». For example, if someone asks me for something very specific, it doesn't work. I've had several experiences like that. The director realised this afterwards and said to me: «I gave you too much information. I should have just let you do your own thing». There are still very few directors who know how to use masks.

Champ / Contrechamp

When it comes to the traditional masks of the Commedia dell'arte (Harlequin, Pantaloon) as I had the opportunity to make for Jean-Pierre Vincent, for example, there are less problems. But if it's a question of making masks for today, in that case, the director has to trust me completely because he doesn't know what it will turn out like. Naturally, if he doesn't agree, I'll make another mask. I can't force a mask on him. First of all, the director has to want the mask. Then, since he doesn't know how to use it, he has to discover it. Which is incidentally very beneficial for him. It's what happened to Christian Schiaretti when he asked me to make Ahmed's mask for the play by Alain Badiou, *Ahmed le subtil* [Ahmed the subtle]. Christian Schiaretti didn't know anything about masks. I said to him: «Discover it by yourself. No-one can tell you how to. That's how I started too». Christian realised that doing that enriched him greatly in his work as a director.

It often happens that people ask me to help them a little, to give them some information during the first days of rehearsals. Now I definitely know a little better what you should do and what you shouldn't do. Recently, I worked with a director who was a young woman. She felt a little lost with masks. She asked me to come on the first day of rehearsals and she was very impressed by the «relevant» remarks which I was making. I said to her: «Tomorrow, you'll be doing the same thing. All you have to do is look at and analyse each movement carefully». At the same time, it is practically the mask which is directing because the mask has its own way of moving and indicating a rhythm inside it.

Does that also condition the actors' performance?

E. S.: Of course. Intellectually, the actor agrees with the decision to act with a mask. But in reality, he doesn't accept it. He wants to impose his way of acting, the one he is used to. Yet, the moment he puts the mask on his face, the actor is obliged to act in a completely different manner.

When beginning, the actor is extremely scared. At the same time, he realises that he is enjoying it. With the mask he is no longer alone. I realised that if the actor trusted the mask that I had made for him, that helped an awful lot. When you think about it, he is before an enigma: what do I do? That conditions him completely. Gradually, he enters into the mask. Every actor, at least in the West, enters into it according to his manner. I have never seen two actors who had the same method of working. There are people who put on the mask and straight away it's extraordinary. Others are very slow, very clumsy. They no longer know how to move with their bodies. And sometimes they are a little afraid to have to question themselves.

Do we have to call into question what one could term the «individualism» of the Western actor?

E. S.: First of all there's the fact that there's no tradition. In the West, you can't say: «You have to act

with such and such a mask, in such and such a manner». There are people who tried to find methods, in Europe, for example, to do Commedia dell'arte shows. It's really disappointing. Actors become caricatures, with an over-externalised performance. The mask requires the actor to express himself with his body. But it does not mean it has to be external. It has to be completely inhabited. And one must trust the mask because the mask itself is an amazing teacher. It is an excellent trainer. If someone puts on an old man's mask, the mask tells how the old man gets up, how he sits, how he walks. And you have to walk as he, as the mask, wants to walk. The actor can't force his way of walking on the mask. At the Théâtre du Soleil, during workshops or when we start preparing for a show, all the masks are there. We learn about theatre through them. We start theatre from scratch. We find the character through the mask. And, afterwards, when the mask has helped the actor to find such and such a character, we can abandon it because there is no longer any need for it. It is something that came from the École Jacques Lecoq. You mustn't forget that Jacques Lecoq has always used masks in his school. He has to be given credit for that.

In Indonesia, Mas, what is the acting tradition? What is the relationship between the actor's body and the mask?

M. S.: For us, it's more or less the same thing. You have to believe in the mask. The actors are the servants of the mask. We cannot, as actors, impose movements or anything at all outside of what the mask wants and thinks. That's why you have to have the time to get to know the mask. For example, when I use a Commedia dell'arte mask, I need a lot of time to get to know it. For Balinese masks, which I've been using for a very long time, all of the gestures, all of the movements which correspond to the needs of the character, enter into me little by little. That's why we always say in my country: «The mask is sacred». We don't use the mask as an accessory. It is through the mask that I live and I move. It guides me. Therefore, I have to respect it. We burn a little incense during my show. It's for me personally, because what I'm doing here in Europe is outside of the mystical tradition of Indonesia. That's how I have a relationship with our theatre, through our masks. I respect them. In Bali, there are very strong bonds between the sculptor and the actor. The actor orders a mask from his sculptor and from the moment the making of the mask begins, there are traditional stages and ceremonies. The actor comes regularly to follow the progress of the work until the mask is finished. Here, in Europe, the relationship between the actor and the mask is a little different. The actor «puts on» a mask. He becomes the masked actor. It is not the mask itself. For us, it is the actor who has «entered» into the mask. It is the mask itself that becomes the character.

Erhard, in what direction is the mask developing today?

E. S.: I am under the impression that a lot of directors today want to use masks. I'm approached quite a few. Recently, there were two or three directors who asked me for modern masks. We'll see if their shows lead to any new developments or not. It is also necessary for directors and writers to realise what the mask can do for them, they have to start looking for theatrical forms.

By inventing masks, are you not participating in this development yourself?

E. S.: Often, I say to myself: «For the moment, at the very best, I'm only managing to perpetuate a so-called tradition because, every day, I return to my old Commedia dell'arte masks. At the moment, I'm working on Punchinello mask again, and the Harlequin one, because I'm never happy and I say to myself: «Well as long as this one isn't lost!» How do you find the «type characters» of the mask? For me it's a problem as well. For example, how do you find the «European» mask?

At the same time, I don't think that you should do systematic research on masked theatre in Europe either. For example, shows which only use masks really disturb me; One must feel that the use of the mask is absolutely necessary. If the mask is imposed with the sole intention of creating an effect, as I have seen in some of shows in Europe, it's terrible.

And, for you Mas, what is the function of the mask today?

M. S.: Whether it is today or whether we go back centuries, the function of the mask remains the same. Personally, when I see a mask, I have to be able to serve that mask entirely, body and soul.

Is the mask magic?

M. S.: If they are «good» masks made by «good» masters, then it is magic. The first masks that I discovered were the masks that you hang up in the small temple behind the house. That really had a strong effect on me. These are not masks that you act with. But already, they have a certain quality. So, if you can find a «good» actor who gives them his body, it becomes even more magical. Because, with the mask, you never see the body or the personality of the actor. You don't see if it is this or that actor. You only see that it is the mask. That's the magic of the mask. And what is more, that gives another dimension. Masked theatre is never realistic theatre.

And for you Erhard, is the mask magic?

E. S.: Yes. For years, I didn't use that word. I was afraid of using it. Right now, we are talking about the mask. Just a few years ago, I used to say: «It is impossible to talk about the mask». ■ ■ ■

Fredericka Hayter : «S'échapper du réel»

Fredericka Hayter est Américaine. De formation, elle est sculpteur sur bois. En 1982, elle rencontre le Fooths barn Travelling Theatre dont désormais elle fait partie. Fredericka Hayter réalise, pour le Fooths barn, les costumes, les maquillages et les masques, notamment ceux des trois derniers spectacles, Winter's tale d'après Shakespeare, Don Juan d'après Molière et L'Arbre à palabres, qui vont tourner, jusqu'à la fin 1999, à travers le monde : Paris, Berlin, Amsterdam, Londres, Bogota, Caracas... Cette année, Fredericka Hayter a travaillé également pour le metteur en scène français Olivier Perrier. Avec l'aide de Claudine Baucher, elle a fait pour lui les masques de Utopia Ruralis, qui a été créé cet été à Hérisson (en Auvergne) et que l'on pourra revoir au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis en février 1999.

C'est la sculpture sur bois qui m'a amenée à m'intéresser aux masques. En 1982, avec le Fooths barn, nous nous trouvions en Italie, le pays des masques, le pays de la commedia dell'arte. On répétait *Le Roi Lear*. J'ai eu envie de faire des masques en cuir parce que justement ce type de masques se fabrique sur du bois. On m'a expliqué qu'il fallait beaucoup de travail, beaucoup de temps pour apprendre à faire des masques. Alors, j'ai décidé de me former toute seule. C'est en faisant des erreurs que j'ai appris.

Deux ou trois ans plus tard, nous avons été à Bali où la culture du masque reste très vivante. J'ai pu travailler avec un grand maître balinais. En fait, j'ai découvert le masque à travers nos voyages. C'est certainement le masque balinais qui m'a le plus influencée. Tous les masques que je fais sont une sorte de mélange, une sorte de métissage. Dans *Winter's Tale*, par exemple, il y a des danses qui évoquent certains rites païens. Pour réaliser les grosses têtes que l'on peut voir dans ces danses, je me suis inspirée des masques africains pour les couleurs et les textures. Les masques africains sont très beaux. Mais il faut vraiment les utiliser dans un contexte rituel. Les adapter au théâtre, c'est difficile. Dans *Don Juan*, pour un personnage que nous faisons apparaître, celui d'un jeune amoureux, j'ai carrément «copié» un masque du Carnaval suisse... Il me plaisait trop !

« Une osmose entre le comédien, le masque et moi »

J'ai surtout beaucoup appris en travaillant directement avec les comédiens du Fooths barn. Avec l'expérience, on finit par voir ce qui marche et ce qui ne marche pas. Désormais, beaucoup de choses se passent intuitivement avec les acteurs. Parfois, l'acteur est un peu confus sur son personnage et moi, avec le masque, je peux l'aider à trouver son chemin. Il y a une osmose qui se fait entre le comédien, le masque et moi. On ne