

Erhard Stiefel, Maître d'art et créateur de « masques de théâtre »

La sculpture de masque pour le théâtre

L'existence et l'usage de masques depuis l'origine du théâtre ne sont certes plus à prouver. Le regain d'intérêt pour ces objets sur certaines scènes de théâtre européennes au ^{xx}^e siècle ne l'est pas non plus. Cependant, nous n'avons pas de certitude qu'il ait existé des individus dont la fonction aurait consisté à se consacrer exclusivement à la conception et à la réalisation des masques, et dont les savoirs et les savoir-faire se seraient constitués et transmis sur plusieurs générations. Aucun traité technique ne nous est parvenu, et très peu d'objets ont survécu au temps. Dans ce contexte extrêmement modeste du point de vue des sources¹, une histoire des techniques artistiques de la sculpture de masque ne peut donc, à ce jour, s'appuyer que sur des hypothèses et des suppositions, tout en poursuivant le rassemblement de « traces » textuelles, iconographiques et archéologiques.

Dans la Grèce antique par exemple, le *skenoipoios* de l'époque classique, que l'on traduit souvent par « fabricant d'accessoires »², à qui l'on attribue la responsabilité de la confection des masques, était semble-t-il chargé de la conception et / ou de la réalisation de tout un ensemble d'objets qui couvraient le corps des acteurs et de ceux que les acteurs manipulaient sur scène³. Si la responsabilité des masques faisait effectivement partie des compétences des *skenoipoioi*⁴, ceci ne nous dit pas quelle part ils prenaient exactement dans la création des masques utilisés pour les tragédies, les comédies et les drames satyriques. Étaient-ils chargés de tout ou de parties de leurs conceptions et de leurs réalisations ? Créaient-ils la forme des masques ou reproduisaient-ils des modèles conservés dans des ateliers, conçus au préalable par des artistes modeleurs ? Travaillaient-ils seuls ou dirigeaient-ils des équipes composées d'artisans aux compétences spécifiques ? Ces masques étaient-ils réutilisés, modifiés ou reproduits chaque année pour les grandes dionysies et les lénéennes ?⁵

Plus près de nous, il est tout à fait envisageable que les masques d'Arlequin, de Brighella, de Pantalone et du Docteur, utilisés par les acteurs de *commedia dell'arte* entre le ^{xvi}^e et le ^{xviii}^e siècle – qui nécessitaient pour leur réalisation la transformation d'au moins deux matières aux savoirs techniques très poussés – aient été conçus par des artisans issus de plusieurs corps de métier, qui n'exerçaient pas forcément la sculpture de masque comme profession⁶. Les formes sur lesquelles on appliquait le cuir pour « mouler » les masques auraient très bien pu être conçues par des artistes modeleurs, puis reproduites en bois par des sculpteurs de métier spécialistes de la statuaire ou de la fabrication de formes pour la chapellerie ou la cordonnerie. Les masques auraient pu être réalisés en cuir dans un second temps par d'autres personnes : soit par des artisans du cuir qui connaissaient les techniques du cuir moulé ou « bouilli »⁷, mais peut-être aussi parfois par les acteurs eux-mêmes⁸. La mise en forme et la pose des éléments de pilosité intégrés aux masques, ainsi que les différents traitements de surface comme la préparation des fonds, les peintures, ou éventuellement les dorures, pourraient aussi avoir été exécutés par des artisans spécialisés issus d'autres métiers.

Nous savons, grâce aux recherches de l'historien du théâtre Max Fuchs au début des années 1930⁹, qu'entre le ^{xvii}^e et le ^{xix}^e siècle en France la production de masques pour les arts du spectacle était le plus souvent prise en charge par des cartonniers de théâtre. La consultation des comptes conservés dans les dépôts d'archives parisiens lui a permis d'établir une liste d'une vingtaine de fabricants,

marchands et loueurs de masques qui étaient jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, rattachés à la corporation des marchands merciers¹⁰. Parmi ces commerçants aux activités marchandes plus que diverses, la boutique de la famille Ducreux, installée sur le pont Notre-Dame à Paris, semble avoir été très active durant une centaine d'année pour la vente et la location de « masques de théâtre » et de carnaval.

Dans le cadre de ses travaux sur le peintre valenciennois Antoine Watteau, l'historien de l'art Guillaume Glorieux nous a récemment éclairé sur les activités successives des sculpteurs, peintres et hommes d'affaires père et fils, Jacques et Michel-Joseph Ducreux, et de leurs veuves respectives¹¹. Leur magasin fournissait costumes, accessoires et masques de cire en quantité pour les théâtres, les Menus-Plaisirs du Roi, l'Opéra, et travaillait également pour une clientèle privée à l'occasion de fêtes, de cérémonies ou de bals. À partir des quatre cents moules de masques dont il disposait dans l'atelier familial, Michel-Joseph Ducreux (vers 1665-1715) concevra à la fin de sa vie avec ses associés, un ouvrier en toile cirée et un teinturier, des masques en cire selon un procédé technique pour lequel il avait déposé un brevet¹². Ces innovations techniques n'empêcheront pas le maître de ballet Jean-Georges Noverre, de prendre en exemple et de critiquer le magasin de Ducreux pour la qualité de ses masques qu'il trouvait médiocre en 1760, et qu'il souhaitait supprimer de la scène de l'Opéra.¹³

Dans le premier numéro de la *Revue d'Histoire du Théâtre* paru en 1948, Léon Chancerel nous a enseigné que l'atelier de la famille de cartonniers de théâtre Hallé, était aussi chargé de fournir des « masques de danse »¹⁴ pour l'Opéra, compris dans la fabrication des décors et de la somme d'objets utilisés sur scène à l'époque. Pour concevoir et fabriquer les masques de tritons, de fleuves, de faunes, de furies ou de vents¹⁵, mais aussi les cuirasses, casques, cabochons, boucliers, trophées et autres décors en carton, la « Maison Hallé » employait probablement, comme c'est encore le cas aujourd'hui dans certains ateliers de décor ou d'accessoires pour le spectacle, des dessinateurs, modelers, mouleurs, papiéteurs, peintres, spécialistes des teintures, des patines, etc. Soit tout un ensemble de compétences fournies par des équipes entières. Dans cet atelier actif de 1750 à 1924, les masques n'étaient probablement pas l'œuvre d'un artisan

A Carte gravée de la Maison Hallé, conservée au *Waddesdon Manor* en Angleterre, Paris, vers 1785, Accession number 3686.2.30.76. © Waddesdon Manor, 2020. La transcription de la carte d'adresse de la Maison Hallé, qui comporte la liste détaillée des objets de spectacle que pouvait fournir l'atelier, a été publiée par Edmond de Goncourt dans *La maison d'un artiste*. Edmond de Goncourt, *La maison d'un artiste*, Tome 2, Charpentier, Paris 1881, p.180-181. Ce document a été précédemment publié par Léon Chancerel en 1948, dans le premier numéro de la *Revue d'Histoire du Théâtre*. Léon Chancerel, « Document III - Vignette-Adresse de la Maison Hallé. » Léon Chancerel loc.cit. cahier central d'illustrations non paginé.



spécialisé¹⁶. Ils devaient plutôt suivre une chaîne de fabrication qui faisait circuler les objets dans de nombreuses mains, en fonction des compétences techniques particulières de chacun¹⁷.

La récente consultation des masques conservés au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France¹⁸ a démontré qu'au xx^e siècle, les masques utilisés au théâtre étaient souvent l'œuvre de costumiers et de décorateurs parfois prestigieux, mais qui n'avaient pas forcément de contact direct avec l'objet. Ils les concevaient en deux dimensions sous la forme de dessins ou de croquis, avant de les faire réaliser par des accessoiristes non spécialisés dans des ateliers de fabrication d'objets dont l'existence ne dépassait pas, la plupart du temps, le cadre de la production du spectacle pour lequel ils étaient conçus. Les masques étaient alors fréquemment perçus comme des objets décoratifs, des accessoires¹⁹, ou encore des éléments de costumes proches de la coiffe ou du chapeau. Et bien que le décorateur et accessoiriste Rostislav Doboujinsky se soit penché avec succès sur le thème de la représentation animale dans les années 1970, à travers la création de têtes d'animaux pour la scène inspirées de dessins de Jean-Jacques Grandville²⁰, il est à notre connaissance un des rares à avoir su le faire.

«Créer» des masques pour le théâtre au xx^e siècle

Au début du xx^e siècle une volonté de trouver un nouvel usage des masques au théâtre s'est diffusée, en particulier au travers des écrits du théoricien anglais Edward Gordon Craig.²¹ Dans un art alors dépourvu de tradition de sculpture de masque et de gens de métier, une poignée d'artistes a cherché au fil du siècle à comprendre la complexité technique et artistique des masques pour l'usage théâtral. Au cours de cette recherche, le passage de l'idée à l'objet, de la représentation graphique à la tridimensionnalité, la compréhension, le choix et le style de représentation des signes contenus dans leurs formes, les questions techniques relatives aux masques en tant qu'objets d'art appliqué, la maîtrise de l'image scénique vue de loin ont été autant de difficultés à appréhender pour les concepteurs de masques.

Engagé dans les arts appliqués par la pratique de la xylogravure, Edward Gordon Craig voulait faire collaborer des artisans avec ses élèves acteurs dans son école de l'Arena Goldoni. Du reste, l'école de l'Arena Goldoni, fondée en 1913 à Florence²², comprenait deux ateliers consacrés à la fabrication de ce que l'on appelle aujourd'hui les «objets de scène»²³. Dans ce lieu d'apprentissage, que Craig considérait également comme un lieu de recherche et d'expérimentation²⁴, des artisans menuisiers formés aux métiers du bois semblent avoir cherché à comprendre comment sculpter un masque, ceci au moins à une occasion.

Cet objet (créé en 1913 et conservé depuis 1957 par la Bibliothèque nationale de France²⁵) marque, selon nous, le point de départ d'une recherche pratique pour la conception de masques modernes en Europe, et le début d'une période de l'histoire pour ce domaine d'activité. Les traces des difficultés éprouvées par son auteur pour appréhender ce type de sculpture particulier, sont encore visibles sur ce masque qui ne comporte aucun système de fixation, ni aucun traitement de surface et n'a probablement jamais été utilisé. En effet pour l'artisan A. Da Caprile, collaborateur de Craig à qui on l'attribue la réalisation de ce masque, le choix du bois, la maîtrise de son épaisseur, ainsi que la sélection d'outils adaptés

au façonnage d'une forme qui comporte deux faces à sculpter simultanément et qu'on ne peut donc pas fixer sur un établi, n'allait pas de soi, et ce malgré sa formation de menuisier²⁶.

En France, des acteurs ont aussi cherché à faire sortir ces objets de leur statut d'accessoire et à s'initier à la facture de masques, pour en faire ensuite l'usage sur scène et mieux comprendre ce que le pédagogue Jacques Lecoq appellera plus tard « le jeu physique de l'acteur ». À l'École du Vieux-Colombier dirigée par Jacques Copeau à Paris, Marie-Hélène Copeau était chargée de la création de costumes et de masques²⁷. Elle était en outre responsable d'un « module d'enseignement » auquel devaient participer les élèves acteurs de la promotion 1921-1922. Intitulé « Travaux pratiques pour le matériel scénique », ce module comprenait l'initiation aux techniques du dessin, du modelage, de la peinture et le travail avec différents matériaux comme le papier ou le cuir²⁸. Ces masques, essentiellement faits de papier et de tissu, ont quasiment tous disparu. C'est pourquoi, les quelques exemplaires conservés, utilisés dans les années 1930 par les Comédiens-Routiers²⁹ ou créés par Marie-Hélène et Jean Dasté³⁰, constituent aujourd'hui de rares et précieux documents historiques : bien qu'ils comportent un certain nombre de maladresses auxquelles leurs auteurs ne pouvaient échapper, ils témoignent d'un intérêt sincère porté par quelques actrices et acteurs à ce qu'ils appelaient à l'époque « la fabrication du masque »³¹, et dont Jean Dasté était l'héritier³².

Parmi ces essais, ces recherches et ces tâtonnements, les résultats les plus probants nous semblent être venus d'artistes-sculpteurs formés aux beaux-arts ou aux arts appliqués. Souvent étrangers au théâtre, ces artistes ont eu la particularité de s'intéresser aux masques en tant que « sculptures scéniques », et à la pratique de la sculpture de masque en tant que profession. Si l'artiste peintre et illustrateur Władysław Teodor Benda³³ a probablement été, à partir des années 1930 aux États-Unis, le premier « occidental » à se consacrer à la création de masques pour la scène avec l'attitude d'un homme de métier, en Europe, ce mérite semble toutefois revenir au sculpteur italien Amleto Sartori. Né à Padoue en 1915, sculpteur de métier formé à l'Académie des beaux-arts de Venise, collaborateur de Jacques Lecoq pour la création des masques utilisés dans son école, Amleto Sartori est particulièrement connu pour avoir accompli, pour l'usage théâtral³⁴, une prouesse technique artisanale très complexe au début des années 1950 : la reconstitution, étape par étape, du processus de réalisation de masques à partir de cuir humidifié et moulé sur des formes dures, comme on les concevait pour la *commedia dell'arte* entre le XVI^e et le XVIII^e siècle³⁵. Ces travaux ont abouti à la création des masques utilisés pour le spectacle *Arlecchino servitore di due padroni* de Carlo Goldoni, mis en scène par Giorgio Strehler au Piccolo Teatro di Milano³⁶. Cet événement a eu la particularité de bousculer la hiérarchie des métiers du spectacle : dans le contexte décrit en amont, confier à un sculpteur à la fois la responsabilité de la conception et de la réalisation des masques, et considérer ces compétences comme faisant partie du processus de création du spectacle était rare. Le succès des masques d'Amleto Sartori et les nombreuses collaborations théâtrales qui ont suivi, nous permettent de penser que, pour l'époque contemporaine de l'histoire du théâtre, et bien qu'il n'ait jamais cessé de pratiquer son métier de sculpteur³⁷, Amleto Sartori peut être considéré comme le premier créateur de masques de métier en Europe³⁸.

B L'artiste et créateur de masques italien Amleto Sartori (1915-1962), dans son atelier de l'Istituto Statale d'Arte Pietro Selvatico de Padoue où il enseignait la sculpture.

© Menotti Danesin, 1953



Sans jamais les rencontrer, Amleto Sartori influencera profondément deux artistes suisses qui consacreront leur existence à la sculpture de masques avec succès. Werner Strub tout d'abord, né à Bâle en 1935, formé à l'École des arts décoratifs de Bâle, qui communiquera avec Amleto Sartori par courrier à propos de problèmes techniques relatifs à la sculpture sur cuir³⁹. Créateur guidé par les matières⁴⁰, Werner Strub explorera les possibilités scéniques des masques d'abord réalisés en cuir puis essentiellement en matières textiles, parfois conjointement à la création de costumes. Ses collaborations avec Benno Besson l'orienteront vers un format de masque d'influence brechtienne : la « tête », qui a la particularité dans l'œuvre de Werner Strub, de couvrir les acteurs du haut du crâne jusqu'à la base du cou, comme le font les cagoules dans la vie sociale ou pour l'exercice de certains métiers. Intimement liée aux décors de Jean-Marc Stehlé et aux spectacles de Benno Besson⁴¹, l'œuvre scénique de l'artiste⁴² s'éloignera parfois de la scène pour s'exposer sous la forme de sculptures inhabitées, ombres portées de *larvae* de ficelles et de fils noués⁴³.

Également inspiré par les travaux d'Amleto Sartori, le sculpteur suisse Erhard Stiefel semble avoir véritablement mis ses pas dans ceux du créateur de masques italien, en se concentrant en premier lieu sur la conception et la réalisation de masques en cuir inspirés de la *commedia dell'arte*, en particulier pour le spectacle *L'Âge d'or, première ébauche*, création collective du Théâtre du Soleil en 1975. Contrairement à ses prédécesseurs ou à ses confrères, qui limiteront souvent leur champ de compétences techniques à la maîtrise de la transformation d'une unique matière pour la réalisation de leurs masques, Erhard Stiefel se démarquera par la composition d'une palette de compétences techniques considérablement élargie au fil de son expérience.

À partir des années 1980, il concrétisera sans le savoir les intuitions d'Edward Gordon Craig : il sculptera et peindra professionnellement des masques en bois inspiré dans un premier temps des sculpteurs de masques indonésiens puis japonais, à l'occasion des spectacles du cycle *Les Shakespeare*, mis en scène par Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil entre 1981 et 1984. Tout comme son confrère Werner Strub, le sculpteur s'intéressera au début des années 2000 à la façon de

réaliser des masques à partir de matières textiles. Il s'inspirera d'une technique appelée *kanshitsu*, utilisée au Japon entre le VIII^e et le IX^e siècle pour la fabrication de statues⁴⁴, et de têtes utilisées pour le *gigaku*⁴⁵. Elle lui permettra de créer des masques très légers et confortables pour le spectacle *Peines de cœur d'une chatte française*, mis en scène par Alfredo Arias⁴⁶. Les matériaux de synthèse, en particulier la résine, seront à leur tour employés lorsque les masques devront résister à d'éventuels chocs, comme c'était le cas des têtes portées par les voltigeurs du spectacle *Loungta*⁴⁷, du Théâtre équestre Zingaro.

Nous savons depuis longtemps qu'à travers ces savoirs techniques multiples agencés pour la réalisation des masques, Erhard Stiefel aime et assume pleinement sa condition d'artisan du spectacle vivant⁴⁸. Mais, ce qui nous semble aussi caractériser le sculpteur, ce sont ses capacités à avoir très vite saisi que les masques pouvaient être envisagés comme des supports artistiques à part entière au théâtre, et à naviguer tout autant à travers les différents formats, les différentes formes et les différents styles de masques⁴⁹. Dans son atelier de la Cartoucherie de Vincennes à Paris, le créateur de masques toujours en activité, qui a collaboré depuis 1965 à la création de plus de 70 spectacles, ne conçoit pas aujourd'hui ce qu'il appelle un « masque de théâtre » comme un accessoire de scène, ni comme un outil de théâtre, mais comme une œuvre d'art plastique pour l'art théâtral, qui prend forme à travers deux actes artistiques inséparables : un acte de sculpture et un acte de peinture.

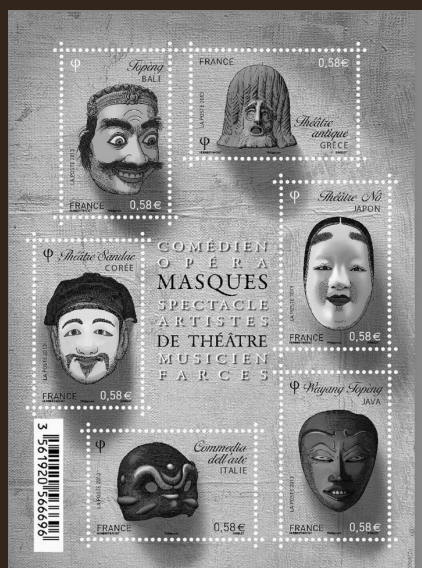
« Masque de théâtre ». **Définitions**

Qu'entend-t-on par « masque de théâtre » ? En France, cette dénomination apparaît clairement à deux périodes de l'histoire, à la fin de l'époque moderne et à l'époque contemporaine, et doit s'entendre de plusieurs manières :

Telle qu'elle apparaît au milieu du XVIII^e siècle dans l'*Encyclopédie*, à l'entrée « Masque »⁵⁰ de Louis de Jaucourt, le terme « masques de théâtre » est principalement utilisé pour désigner les masques de l'Antiquité, portés dans ou devant ce que Florence Dupont appelle le *théatron / theatrum*⁵¹, soit le *prosôpon* grec et la *persona* romaine. Au début du XX^e siècle⁵², cette dénomination, employée dans différentes langues en Europe⁵³, évolue considérablement. Elle comprend toujours le *prosôpon* grec et la *persona* romaine, mais s'étend historiquement jusqu'à englober les masques de la *commedia dell'arte* utilisés à la Renaissance et ceux utilisés dans des productions théâtrales aux époques moderne et contemporaine. Elle s'étend aussi géographiquement, pour englober des masques utilisés dans des formes de spectacles extra-européennes perçues à l'époque en tant que « théâtres », comme par exemple le *nô* ou le *kyôgen* pratiqués au Japon, ou encore le *topéng* ou le *wayang topéng* pratiqués en Indonésie⁵⁴.

Dans la perception la plus récente de ces masques, un vaste ethnocentrisme saute aux yeux ; mais, nous pensons qu'il serait dommage de réduire trop vite cette définition à la question de l'application consciente ou inconsciente d'une grille de lecture propre à l'Europe du XX^e siècle, à toute une diversité d'objets extra-européens ou historiquement plus anciens. En effet, le mot « théâtre » semble avoir été associé au mot « masque » afin de signaler que ces objets, qui sont des créations artistiques mais aussi (comme nous avons pu le vérifier très récemment avec les masques de protection respiratoire) des objets techniques, étaient

C Le bloc-feuillet de six timbres intitulé «Masques de théâtre», édité par La Poste en 2013, illustre bien la perception large tant géographiquement qu'historiquement, que nous avons de ce type de masque. Les masques de *topéng* et de *commedia dell'arte* - Yvert et Tellier N° 4803 et 4807 - ont été dessinés d'après des photographies prises par Erhard Stiefel de deux masques de sa collection. © Stéphane Humbert-Basset - Claude Jumelet - La Poste, 2013



REVUE D'HISTOIRE DU THÉÂTRE

liés – pour reprendre les termes du technologue François Sigaut – par leur forme, leur fonctionnement et leur fonction⁵⁵. Sans nier bien entendu leurs particularismes culturels, ces masques, que nous devrions peut-être plutôt appeler «masques de spectacle»⁵⁶, semblaient présenter suffisamment d'invariants pour constituer un ensemble de masques distinct, différents d'autres ensembles de masques ou d'autres types de masques, en particulier les «masques de carnaval»⁵⁷. Dans la seconde moitié du xx^e siècle, le pédagogue français Jacques Lecoq demeure probablement celui qui est allé le plus loin dans la théorisation de ce qu'il nommait un «masque de théâtre»⁵⁸. C'est aussi sa perception de ce type de masque qui a été la plus largement admise et diffusée internationalement, tant du point de vue de la pratique du théâtre que des études théâtrales à l'Université. Jacques Lecoq définissait les «masques de théâtre» comme le «déplacement de la géométrie au service de l'émotion»⁵⁹ : c'est-à-dire comme des «structures» dont les dynamiques génératrices de signaux grâce au corps de l'acteur en mouvement, stimuleraient émotionnellement le spectateur avec une précision chirurgicale.

Bien qu'ils aient une place très importante dans le parcours pédagogique de son École, fondée en 1956 à Paris, il faut rappeler que Jacques Lecoq n'est pas un «spécialiste» des masques mais du mouvement. Les «masques de théâtre» étaient pour Jacques Lecoq avant tout des outils pédagogiques⁶⁰ : le «masque neutre» issu du masque dit «noble» utilisé au début du xx^e siècle à l'École du Vieux-Colombier, créé en collaboration avec Amleto Sartori en 1958 pour permettre à ses élèves d'expérimenter un état de calme, de disponibilité et de silence, mais aussi pour observer la diversité des signes que lui communiquaient les corps de ces élèves, en est une démonstration. En résumé, les corps et les attitudes physiques d'Arlequin et de Pantalone ont plus intéressé Jacques Lecoq que leurs visages.

Or, aujourd'hui, pour Erhard Stiefel, qui a largement bénéficié de l'enseignement de Jacques Lecoq⁶¹, les «masques de théâtre» sont essentiellement des «visages d'art» qui doivent s'«animer» ou – comme disait Jacques Lecoq – «fonctionner», dès le moment où ils couvrent le visage de leurs porteurs, et avant même que leurs corps soient en mouvement. Une fois utilisés sur scène, ces masques doivent permettre à l'acteur de ne pas communiquer seulement quelques

états ou contre-états comme le voulait Jacques Lecoq, en particulier avec les « masques expressifs » utilisés dans son École⁶², mais la palette complète des émotions humaines. Ces visages artificiels devraient autoriser non seulement ceux qui les regardent, face à face, à les scruter, mais aussi les engager à entrer plus en profondeur vers une « vérité » qui définit l'homme. Pour Erhard Stiefel, c'est cette observation singulière de l'humanité incarnée par les acteurs, qui passe par le point fixe que constitue le visage transposé grâce au masque, qui stimule l'imagination du public.

Créer aujourd'hui un « masque de théâtre » pour Erhard Stiefel, c'est donc chercher à concevoir et à réaliser l'image esthétique du visage d'une personne sans expression particulière, sur lequel on ne porte pas de jugement, aucune approche morphopsychologique, ni physiognomonique, dans l'esprit en quelque sorte de ce que Peter Brook appelle « le portrait d'un homme sans masque »⁶³. C'est chercher à créer une surface, qui dépassera peut-être sur scène sa condition de surface, et permettra pour le théâtre, lieu où l'on est « en présence de »⁶⁴, l'accès du public à la dimension sacrée du visage chère à l'anthropologue David Le Breton⁶⁵, et à la relation éthique au visage enseignée par Emmanuel Levinas⁶⁶. C'est chercher à créer un masque « sur lequel » chacun des membres d'un public projettera peut-être son imaginaire, et « à travers » lequel sonnera puis résonnera peut-être grâce à l'acteur qui le porte, le discours de ce que ce « visage de théâtre » a à dire.

Erhard Stiefel, créateur de masques

Erhard Stiefel est créateur de masques pour le théâtre⁶⁷ : il conçoit et réalise la majorité du temps seul⁶⁸, des modèles de masques uniques, aux mesures exactes des acteurs qui les porteront essentiellement au théâtre pour un rôle précis, réalisés dans différents matériaux comme le bois, le cuir, le tissu, ou les matériaux de synthèse. Cette approche des masques en tant qu'objets uniques, et les compétences techniques mobilisées pour transformer les matières au cours de leur réalisation, font du créateur de masques suisse un cas remarquable dans le paysage théâtral européen⁶⁹.

Le sculpteur, né à Zürich en 1940, formé à la peinture et au graphisme à la *Kunstgewerbeschule* de Zürich⁷⁰, en tant qu'auditeur libre aux Beaux-Arts de Paris et comme nous l'avons évoqué auprès de Jacques Lecoq, n'en a d'ailleurs pas fait un métier tout de suite. Subsister économiquement de cette activité en France dans les années 1960 était inconcevable. D'une part, l'intérêt que l'on portait à la complexité technique et artistique des masques et à leur efficacité scénique demeurerait limité. D'autre part, l'image d'un objet désuet, accessoire et décoratif, « facile à faire », colle encore très souvent à la peau des masques utilisés au théâtre.

Erhard Stiefel a donc pratiqué la sculpture de masque conjointement à l'activité de sculpteur de décors à partir de 1965⁷¹. C'est petit à petit, lorsqu'il a pris conscience qu'un masque n'était pas – comme il le dit – « un simple accessoire », mais qu'il pouvait être un médium artistique aux supports variés, que le sculpteur a cherché à spécialiser ses compétences. Ce n'est qu'au début des années 1990 qu'il a eu la possibilité d'en faire un moyen de subsistance, et que le mois de travail nécessaire à la création d'un masque a commencé à être assimilé puis admis par certains metteurs en scène de théâtre, de manière à être rémunéré en conséquence.



D Sextett de Rémi de Vos, mise en scène d'Eric Vigner - Marie-France Lambert et Micha Lescot - à l'ESPACE GO de Montréal. Tête de Bull terrier en tissu peint créée par Erhard Stiefel. © Caroline Laberge, 2010

Premier Maître d'art⁷² des arts de la scène nommé par le Ministère de la Culture et de la Communication français en 2000⁷³, le créateur de masques fait partie depuis, de la petite centaine de professionnels d'excellence nommés en France pour leurs savoirs et savoir-faire rares, tous métiers confondus. Collaborateur et expert incontournable des scènes contemporaines françaises et européennes lorsqu'elles souhaitent faire l'usage de masques, il a participé, au cours des dix dernières années, à la création d'une trentaine d'œuvres du spectacle vivant⁷⁴.

«Faire» des masques : une création

Dans l'atelier d'Erhard Stiefel, les « masques de théâtre » sont abordés comme des sculptures⁷⁵ utilitaires destinées à être portées, vues à une grande distance et observées longuement. À chaque étape de la création d'un masque, sont alternativement présents dans les pensées du sculpteur, le futur objet, l'acteur qui le portera et l'image qu'ils pourraient produire sur scène. Il est souvent complexe de savoir avant que les masques ne soient définitivement terminés, s'ils seront utilisables par les acteurs. Cependant, pour le sculpteur, la phase essentielle du modelage de la forme du masque aux mesures exactes du futur porteur, qui fait appel à des compétences issues du domaine des beaux-arts, donne des informations sur l'avenir scénique du masque.

« Pour être lisible, pour fonctionner de loin – nous dit Erhard Stiefel – ce modelage doit être anatomiquement juste, nettoyé de toute expression, et ne pas enfermer le visage de l'acteur dans une forme trop hermétique. » Au contraire, pour le créateur, le masque et le visage de l'acteur doivent exister ensemble, harmonieusement, pour rendre immédiatement visible⁷⁶ « l'illusion d'un autre », selon la vision et les choix du metteur en scène du spectacle dans lequel il sera joué. Bien que ce modelage doive correspondre à un format relatif au type d'objet qu'il appelle « masque de théâtre », Erhard Stiefel ne pense pas « masque ». Après avoir décidé du format, il s'intéresse plutôt à donner rigoureusement forme aux espèces, aux genres, et aux âges des êtres à représenter, qui seront éventuellement hybridés sur scène, comme par exemple dans le cas des humains à têtes d'animaux. Du réalisme à l'abstraction, tout style doit pouvoir être envisagé.

Ce n'est qu'après avoir conçu ce que le créateur de masques appelle une « surface artistique » satisfaisante que les compétences artisanales liées aux arts

appliqués entrent en jeu. Qu'ils soient réalisés en bois, en cuir ou en tissu, les masques d'Erhard Stiefel sont faits pour durer⁷⁷. Ils doivent être adaptés aux visages des acteurs, être confortables, hygiéniques, et leur permettre de voir, de parler et de bouger sur scène en étant le plus à l'aise possible. Pour cette phase du travail, pas de magie ni de secret, la maîtrise technique des outils est indispensable, et le geste artisanal doit rester créatif à chaque séquence de la réalisation du masque. À cette étape de la création, la gouge de sculpture sur bois ou le lisseur en os utilisé pour former le cuir ne sont pas envisagés différemment de la spatule de modelleur ou du pinceau⁷⁸ : pour réaliser un objet unique qui demande au minimum un mois de travail, la transformation de la matière doit être non seulement parfaitement maîtrisée techniquement, mais également nourrie de décisions d'ordre esthétique⁷⁹.

E Tirages en plâtre de bustes et de visages nus et masqués d'acteurs, dans l'atelier du Maître d'art Erhard Stiefel à la Cartoucherie de Vincennes.
© Jean-François Ternay, 2015



«Voir» des masques : un problème

Erhard Stiefel conseille à quiconque voudrait créer des masques, de garder les yeux ouverts sur la richesse des arts et des métiers et d'étudier sérieusement l'Histoire de l'art, afin de constituer une base sur laquelle s'appuyer.

Il s'avère en effet ardu de consulter des « masques de théâtre » pour en saisir l'esprit particulier et l'esthétique subtile. Il semble qu'aucun masque utilisé au théâtre dans l'Antiquité grecque ou romaine ne nous soit parvenu, et les représentations de ces masques, souvent tardives⁸⁰, nous renseignent difficilement sur ce à quoi pouvaient ressembler plastiquement ces objets⁸¹. Dès lors, l'étude des masques de la *commedia dell'arte* constitue un oubli considérable de l'histoire du théâtre. Nous trouvons presque « par hasard » des images de ce patrimoine européen méconnu dispersées dans divers ouvrages. Contrairement à l'iconographie de la *commedia dell'arte* qui a été et continue d'être étudiée⁸², ces masques n'ont jamais été repérés dans leur intégralité, ni rassemblés sous forme de corpus, ni étudiés, ni hiérarchisés⁸³. Quant aux masques utilisés au théâtre au ^{xx}e siècle, ils ont longtemps peiné à dépasser le statut de curiosité⁸⁴.

L'attrait pour l'Asie et ses différents usages des masques pour Erhard Stiefel, et particulièrement le Japon⁸⁵, serait alors peut-être dû au vide historique,

patrimonial et à la pauvreté apparente du contexte européen des masques utilisés au théâtre? C'est bien cette absence d'«outil culturel⁸⁶» pour comprendre ce type de masque qui a dès lors amené le sculpteur à constituer une collecte de masques européens et extra-européens. Cette collecte, dont une partie a fait l'objet d'une exposition⁸⁷, a permis au sculpteur de copier certains exemplaires rigoureusement afin d'apprendre et de comprendre les spécificités de la sculpture de masque, de trouver une inspiration autant artistique que technique pour créer ses propres masques, mais, avant tout, d'apprendre à «voir» les masques.

«Penser» les masques : une nécessité

Depuis ses premières collaborations avec le Théâtre du Soleil⁸⁸, Erhard Stiefel n'a cessé de s'interroger sur «le rôle d'un masque.⁸⁹» Aujourd'hui le sculpteur est catégorique : «pour progresser dans la création artistique, la réflexion est indispensable.» Parmi les ouvrages de sa bibliothèque de recherche constituée au fil des années, et qu'il consulte dans son atelier, il donne une place de choix à l'ouvrage du philosophe et historien du théâtre suisse Richard Weihe, *Die Paradoxie der Maske*.⁹⁰ Dans son ouvrage, Richard Weihe aborde les masques d'une manière peu commune dans la littérature scientifique européenne : il part de l'objet pour aller vers l'idée, et non l'inverse. Le créateur de masque a trouvé dans cette analyse de l'objet-masque en tant que forme, et la mise à jour par Richard Weihe des concepts et des paradoxes qu'il contient, à la fois une concrétisation intellectuelle de ses propres réflexions issues de la pratique et des pistes pour des réflexions futures.

Pour Erhard Stiefel, «tout métier et tout art a besoin d'un laboratoire». C'est pourquoi, une partie des activités de son atelier s'oriente de plus en plus vers la recherche. Dans ce que le créateur de masques appelle son «atelier-laboratoire», des axes de recherches, qui donnent aux objets une place centrale, commencent à se définir. C'est à partir de l'examen approfondi des masques considérés en tant que documents, de l'étude de leurs conceptions et de leurs usages, mais aussi à partir de données recueillies au cours de la création des masques, que certains problèmes pratiques, historiques ou philosophiques sont pensés ou repensés.

Cette approche archéologique des masques utilisés au théâtre se développe actuellement, à travers la recherche d'un protocole de description scientifique et technique d'un masque à l'échelle, pour l'heure, macroscopique, dans les réserves des rares institutions qui conservent ce type d'objet. Elle se poursuit à l'atelier sous la forme d'expériences d'archéologie expérimentale, pour étudier les techniques, les formes, les couleurs de masques anciens, et ainsi mieux en saisir le sens. Les résultats de la comparaison des données recueillies, confrontés aux autres types de sources traditionnellement convoquées pour la recherche en études théâtrales et, plus largement, en Art, permettront peut-être un jour de revisiter l'histoire du théâtre à travers les masques utilisés à ses différentes époques, et de mieux comprendre, hiérarchiser et expliquer des corpus de masques mal connus ou jamais examinés jusqu'à aujourd'hui. Ils permettront peut-être aussi l'écriture d'une histoire des masques par les objets, qui mettra en lumière à partir d'exemples concrets, la densité et la complexité du travail intellectuel des êtres humains sur eux-mêmes et sur leurs environnements à travers l'usage des masques.

F Chidō. Tête en bois de paulownia sculptée et peinte par Erhard Stiefel, d'après l'original utilisée au Japon pour le *gigaku* entre le VII^e et le IX^e siècle, conservé au Shōsō-in, trésor du temple de Tōdai-ji de Nara. Ce masque est le fruit d'une expérience d'archéologie expérimentale à laquelle a participé Erhard Stiefel dans les années 1990, dans le cadre des travaux sur le *gigaku* de l'Historien de l'art Kyōtarō Nishikawa, Directeur du *Nara National museum* puis du *Tokyo national research institute of cultural properties*.
© Erhard Stiefel, 1998



2020-1 - N° 285

Transmettre

L'activité de créateur de masques pour le théâtre, désirée par Edward Gordon Craig au début du XX^e siècle, puis tenue à bout de bras en France par Jean et Marie-Hélène Dasté, avant d'être enracinée dans l'art de la sculpture par Amleto Sartori et enfin hissée vers l'excellence professionnelle par Erhard Stiefel, fête cette année ses vingt ans de reconnaissance institutionnelle. La jeunesse de cette activité associée à sa rareté, donne au titre de Maître d'art reçu par Erhard Stiefel en 2000, un sens particulier. Il témoigne de la volonté de reconnaître un patrimoine culturel immatériel unique en son genre, mais aussi d'encourager une pratique récente dans laquelle l'artiste fait figure d'exception sociale, car ce métier n'existe pas pour autant officiellement en France⁹¹.

Consulté en 1994 par la sociologue Sophie Cathala-Pradal dans le cadre d'une étude menée pour la Direction du Théâtre et des Spectacles⁹², qui cherchait à recenser les métiers rares du spectacle et à étudier quels dispositifs de formation professionnelle existants pourraient être appropriés pour envisager leurs transferts de compétences, Erhard Stiefel regrettait qu'il y ait « pénurie de personnels qualifiés » dans son domaine⁹³. Dans ce contexte, la transmission des savoirs et des savoir-faire, condition d'accès au titre de Maître d'art⁹⁴, est devenue une des préoccupations majeures du créateur de masques et de son atelier changé, par l'obtention de ce titre, en un lieu de formation unique à ce niveau⁹⁵.

En 1994, Erhard Stiefel évaluait à sept années le temps nécessaire pour une transmission complète de son métier⁹⁶. Il préconisait vivement l'apprentissage préalable d'un Métier d'art ou une formation dans une École d'art⁹⁷. Cette durée d'apprentissage extrêmement longue due, outre la multitude de savoirs et de savoir-faire à connaître, au fait qu'il n'existe pas de formation préparatoire pour acquérir certaines bases théoriques et pratiques très spécifiques du métier, avait

posé des difficultés à Sophie Cathala-Pradal lors de son « diagnostic de transmission ». La sociologue constatait en effet l'impossibilité d'envisager le transfert des connaissances du créateur de masques à l'aide des différents types de contrats d'apprentissage en vigueur en France⁹⁸.

Ce temps d'apprentissage et d'enseignement, qui rappelle celui du Compagnonnage ou du doctorat, ne correspond pas non plus tout-à-fait au dispositif de transmission Maître d'art-élève du Ministère de la Culture et de l'Institut National des Métiers d'Art. Ce dispositif doit en principe permettre à un professionnel déjà formé et aguerri dans la pratique de son métier, d'acquérir en tant qu'élève des savoirs et savoir-faire d'excellence, sous contrat, durant trois années dans l'atelier d'un Maître nommé pour la pratique du même métier. Cependant, en participant à ce dispositif de 2001 à 2004, Erhard Stiefel et son élève Sigfrido Rivera⁹⁹, ont accompli une des rares expériences de transmission et d'apprentissage institutionnalisée de l'histoire du théâtre pour ce domaine d'activité.¹⁰⁰

La transmission se poursuit et se développe sur la base de cette expérience historique depuis une quinzaine d'années dans l'atelier du Maître d'art¹⁰¹. Les apprentis y sont, dans un premier temps, invités à bien observer et à réfléchir sur leur propre manière d'aborder à la fois le sujet et la matière¹⁰², à travers l'étude des savoirs et des savoir-faire, mais aussi de l'histoire d'un art et d'un patrimoine européen méconnu¹⁰³, et bien entendu de la création.



G. Erhard Stiefel présente une de ses créations – un masque entier en tissu peint créé d'après un autoportrait d'Otto Dix – à Homo Faber, événement organisé en 2018 par la Michelangelo Foundation for Creativity and Craftmanship à la Fondation Cini de Venise. Le créateur de masques y était invité dans le cadre de l'exposition *Best of Europe*. © Ginevra Formentini – Michelangelo Foundation, 2018

La création de masque, un phénomène rare pour la sculpture de masque

L'activité de créateur de masques et les « masques de théâtre » existent aujourd'hui en France à travers la pratique quotidienne d'Erhard Stiefel dans son atelier de la Cartoucherie de Vincennes. Les compétences artistiques, techniques et intellectuelles mobilisées par le Maître d'art nous paraissent toutefois considérables, hors norme. Et l'éloignement pratique et philosophique du théâtre vis-à-vis d'un objet pourtant symbole de cet art, limite pour l'instant les perspectives de futurs créateurs de masques. C'est pourquoi, cet ensemble impressionnant de compétences

et la dépendance forte de l'usage de masques au contexte théâtral mais peut-être aussi avant tout culturel, nous paraissent à ce jour faire déborder ce domaine d'activité de la case « métier ». Il est possible, bien sûr, que cette pratique perdure et se développe encore à travers ses élèves ou que d'autres artistes-sculpteurs acquièrent des compétences similaires et les transmettent. Mais il est aussi possible que l'existence de l'Art si particulier d'Erhard Stiefel, constitue un moment court et intense de l'Histoire du théâtre, où un ensemble de savoirs et de savoir-faire ont été incorporés par un artiste afin de constituer une œuvre.

Nous ne devons pas, pour conclure, oublier qu'en Asie, où les masques sont admis et encore utilisés dans plusieurs formes de spectacle, la création de masques est rare. Parmi les nombreux sculpteurs qu'a connus l'île de Bali, par exemple, la plupart reproduisent des masques-types dont le contenu a été fixé parfois depuis des siècles ou plus récemment, par des sculpteurs choisis par leur communauté pour leurs maîtrises techniques et leurs capacités d'invention exceptionnelles. Enfin, nous n'oublierons pas non plus qu'entre le XIII^e et le XVI^e siècle au Japon, une quinzaine d'artistes sculpteurs ont créé pour le *nô* et le *kyôgen*, un ensemble de masques de référence encore joués aujourd'hui ; masques dont les formes ont été rigoureusement reproduites à l'identique depuis par de grands ou plus modestes sculpteurs de masques de métier¹⁰⁴.

1 Dans les années 1940, Léon Chancerel avait cherché à constituer une liste d'ouvrages à propos de l'histoire des masques utilisés au théâtre. Il avait alors remarqué qu'il n'existait pas d'ouvrage d'ensemble pour les sculpteurs de masques. C'est encore le cas aujourd'hui. Voir Léon Chancerel et Robert Barthès *Le masque (Premier cahier), Prospero* N° 10, La hutte, 1945, p. 5-6.

2 Anne Surgers rappelle que cette traduction française du mot *skeupoiois* par « fabricant d'accessoire » est un choix qui oppose ce mot au *poietès*, « créateur de la tragédie ». La racine grecque *poiein* commune à ces deux mots, qui peut à la fois se traduire par « faire » et par « créer », empêche selon Anne Surgers, d'en donner une traduction satisfaisante. Anne Surgers, *Scénographie du théâtre occidental*, 2^e édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin, 2007, p. 4-5.

3 Brigitte Le Guen et Silvia Milanezi, « L'appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité : d'hier à aujourd'hui », Brigitte Le Guen et Silvia Milanezi (dir.), *L'appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité*,

Paris, P. U. de Vincennes, 2013, p. 17.

4 Pour l'historien du théâtre David Wiles, le mot *skeupoioi*, qui apparaît pour la première fois dans *Les Cavaliers* d'Aristophane, pose aussi un problème de compréhension. Dans *Les Cavaliers*, Aristophane dit de Cléon qu'il était si laid que les *skeupoioi* refusaient d'en créer l'*eikôn*, c'est-à-dire l'image. Or, pour David Wiles, le mot *eikôn* renverrait à l'ensemble du corps plutôt qu'au visage. L'auteur signale que le mot *prosôpon*, utilisé dans la Grèce antique pour nommer ce que l'on appelle aujourd'hui un « masque », n'est pas utilisé dans le texte. David Wiles, « The Poetics of the Mask in Old comedy » dans Martin Revermann et Peter Wilson (dir.), *Performance, Iconography, Reception : Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 380-381.

5 Autant de questions utiles lorsqu'on s'intéresse aux « masques de théâtre » et à ceux qui ont pu les concevoir. Repérer puis prendre ensuite en considération les différentes étapes de la conception des masques, mais aussi de leur réalisation, permet de recueillir

des informations afin de tenter d'éclairer la façon dont étaient conçus ces objets à différentes périodes de l'histoire du théâtre, et par quels types de praticiens.

6 L'historien Gilles Bertrand nous a éclairé récemment sur l'existence à Venise entre le XV^e et le XVIII^e siècle de la profession de *mascareri*, organisée en corporation, et dont l'apprentissage suivait des règles strictes. Nous ne savons pas si ces professionnels chargés essentiellement de la confection des masques de carnaval destinés aux vénitiens mais aussi à l'export, sont intervenus dans la conception de masques utilisés par les acteurs de *commedia dell'arte*. Gilles Bertrand, *Histoire du carnaval de Venise : XI^e-XX^e siècle*, Paris, Pygmalion, 2013, p. 33-34 et p. 115-117. Une liste d'une dizaine de noms de *mascareri* en activité entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, figure dans l'ouvrage de Lina Urban, *L'arte dei mascherari*, Venezia, Centro Internazionale della grafica di Venezia, 1989, p. 14.

7 L'historienne de l'art Eva Halasz Csiba, spécialiste du cuir et en particulier des techniques de tannage, indique qu'au XV^e siècle en France, les objets

fabriqués selon la technique du « cuir bouilli », soit un cuir de vache ou de bœuf amolli dans de l'eau pour pouvoir lui donner diverses formes, étaient produits par la corporation des « gaisniers-fourrelliers-bouteilliers-faiseurs de coffres et boîtes, ouvriers du cuir bouly. » Eva Halasz Csiba, « Un art secret : le cuir bouilli. », *Le cuir à fleur de peau*, Paris, Adam Biro, 2001, p. 107-120.

8 L'écart de qualité de réalisation technique observée entre différents exemplaires de masques en cuir consultés, produits en Europe entre le ^{xvi}^e et le ^{xviii}^e siècle, nous semble pouvoir permettre d'envisager cette hypothèse.

9 Max Fuchs, « Documents sur le masque » dans Henri. Brochet (dir.), *Jeux, tréteaux et personnages, Cahiers mensuels d'art dramatique* N°1, 15 octobre 1930, p. 29-30.

10 Léon Chancerel et Robert Barthès, « Sculpteurs et fabricants de masques », *Le masque (Deuxième cahier)* Prospero N°11, La hutte, 1946, p. 39-47.

11 Guillaume Glorieux, « Michel-Joseph Ducreux (vers 1665-1715), marchand de masques de théâtre et d'habits de carnaval au temps de Watteau », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 2006-2007, p. 119-129. Nous remercions Guillaume Glorieux pour nous avoir communiqué son article.

12 Élisabeth Pillet, « Art et technique à Paris, 1750-1850 », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE)*, Section des sciences historiques et philologiques, N°146, 2015, p. 215. Cette technique qui consiste à mettre en forme plusieurs couches de papier, de tissu ou une toile, sur un volume ou dans un moule, et à l'imbrimer de cire pour la fabrication de masques, utilisée par Ducreux et ses collaborateurs en 1711, était peut-être – comme l'affirme Élisabeth Pillet – unique à Paris à l'époque pour la fabrication de masques. Elle s'est cependant largement répandue à Paris, en Italie, en Espagne et en Allemagne, pour la fabrication de masques de carnaval au ^{xix}^e siècle, car elle est

particulièrement intéressante pour la réalisation de multiples à partir d'un même moule; multiples dont on peut varier ensuite la carnation ou les éléments de pilosités. D'après l'article de Guillaume-Stanislas Trébutien publié dans *L'Encyclopédie du commerçant*, véritable état de l'art de la fabrication annuelle et du commerce saisonnier des masques de carnaval en Europe au ^{xix}^e siècle, Paris était le centre de cette industrie à cette époque. Guillaume-Stanislas Trébutien, « Masque », Collectif, *Encyclopédie du commerçant, Dictionnaire du commerce et des marchandises*. Concernant le commerce de terre et de mer, Tome deuxième, (G-Z), Guillaumin et C^{ie} Éditeurs, Paris, 1841, p. 1480. Cette technique est encore utilisée de nos jours pour la fabrication de masques de carnaval à au moins deux endroits : en Suisse, à Urnäsch dans le canton d'Appenzell, pour la fabrication des masques de *Silvesterklaus*, et à Binche en Belgique pour la fabrication des masques de Gille. Regina Bendix, *Progress and Nostalgia: Silvesterklausen in Urnäsch, Switzerland, Folklore and Mythologies studies* Vol.33, University of California press, Berkeley, 1985, p. 15.

13 Jean-Georges Noverre, « Lettre IX, De l'expression de la figure : inconvénient des masques », *Lettres sur la danse et sur les ballets*, chez Aimé Delaroche, Lyon, 1760, p. 200.

14 Le terme de *tanzmasken* existait au début du ^{xx}^e siècle en Allemagne, pour nommer les masques utilisés sur scène par les danseurs. Voir Bruno Goldschmitt, *Totenmal*, München, Chorische Bühne, 1930.

15 Jean-Georges Noverre, *op.cit.*, p. 202.

16 En 1886, la Maison Hallé a participé à une des premières tentatives de reconstitution des formes spectaculaires de l'Antiquité, à travers la commande par Charles Garnier, de masques modelés d'après des documents archéologiques par le sculpteur Jules Dalou associé aux ateliers Hallé. Ces masques utilisés lors du gala

de l'Opéra du 26 janvier 1886, sont conservés à la Bibliothèque de l'Institut d'études grecques de la Sorbonne. Marie Saint Martin, « Charles Garnier et l'helléniste Paul Girard, présent au gala de l'Opéra du 26 janvier 1886 », *Anabases*, N°16, 2012, 103-121. La remarque de l'helléniste Paul Girard, présent au gala, à propos du masque « trop lourd » et « mal ajusté » du roi Agamemnon, mais aussi de la qualité générale de sa sculpture, nous invite à penser que la participation de Jules Dalou à cette entreprise pourrait être reconstruite à partir d'un examen scientifique et technique des masques. P. Girard, *De l'expression des masques dans les drames d'Eschyle*, Extrait de la *Revue des études grecques*, Janvier-Mars & Juillet-Décembre 1894, Janvier-Mars 1895, Paris, 1895, p. 101.

17 Pour plus d'informations sur la « Maison Hallé », voir Léon Chancerel, « Hallé dit Mercier et fils, modeleurs en carton, fabricants de casques, masques. (1750-1924) », *Revue d'Histoire du Théâtre*, N°4, 1948, p. 33-42 et Léon Chancerel, « Hallé dit Mercier (suite), masque de danse et masques d'Arlequin. », *Revue d'Histoire du Théâtre*, N°11, 1948-1949, p. 165-170. L'appellation « masques d'Arlequin » est à relativiser et nécessite une étude sur le commerce et l'usage de ce type de masque au ^{xviii}^e siècle.

18 Chercheur associé à la BnF, rattaché au département des Arts du spectacle de 2012 à 2015, nous avons examiné, décrit et comparé un corpus composé d'une centaine de masques choisis pour leur intérêt historique, technique et artistique. Cette centaine de masques a été numérisée. Elle est aujourd'hui consultable sur Gallica et Gallica intra muros. Voir à ce sujet Joël Cramésnil, « De la scène à l'écran, la numérisation des masques de spectacle », *Trajectoire : magazine interne de la Bibliothèque nationale de France*, N°165, 2014, p. 8-9.

19 « Ni décor, ni toile peinte, ni costume l'accessoire désigne tout ce qui est portable.

Les objets qui entrent dans la catégorie des accessoires sont nombreux et variés. Ils vont d'une lettre à un fauteuil, d'une lanterne à une valise, d'une soupière à un bouquet de fleur. » Agnès Pierron, *Le théâtre, ses métiers, son langage: lexique théâtral*, Paris, Classiques Hachette, 1994, p. 7-8.

20 En particulier les têtes d'animaux créées pour *Peines de cœur d'une chatte anglaise*, Geneviève Serreau, d'après *Scènes de la vie privée et publique des animaux* d'Honoré de Balzac, mise en scène d'Alfredo Arias, création mondiale du groupe TSE au festival de Shiraz Persepolis en 1977, puis au Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis. *Peines de cœur d'une chatte anglaise*, programme du spectacle joué au Théâtre Montparnasse, Willy Fischer, Paris, 1978. Pour en savoir plus sur la conception des têtes d'animaux par Rostislav Doboujinsky, voir Paméla Dieu, «Masques de poésie», *100 idées à faire vous-même*, N°64, Marie-Claire, Marie-Claire Diffusion, 1979, p. 36-39.

21 Edward Gordon Craig, «À propos des masques», *Le théâtre en marche*, Paris, Gallimard, 1957 pour l'édition française, p. 156-166.

22 Edward Gordon Craig, «What my school needs. Sportsmen and craftsmen», *A Living Theatre: the Gordon Craig School, the Arena Goldoni, The Mask: setting forth the aims and objects of the movement and showing by many illustrations the city of Florence [and] the Arena*, 1913, p. 51-56

23 Voir les salles de l'Arena Goldoni nommées «Carpenters room» sur le «Ground plan of the Arena Goldoni», Edward Gordon Craig, *op.cit.* p. 32

24 Jean-Manuel Warnet, «L'École de l'Arena Goldoni, ou la difficile invention d'un laboratoire», *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, N° 37, 2005, p. 45-64.

25 A. Da Caprile (attribué à), «A mask for a masque», masque entier en bois, Florence, 1913, EGC-OBJ-38 (2), Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, Paris, consultable sur Gallica intra-muros. Une photographie de ce masque et de ce qui semble être une maquette

préparatoire réalisée en papier, sont également consultables dans l'article de Patrick Le Boeuf, «Edward Gordon Craig et le renouveau du masque théâtral au début du XX^e siècle», dans Edouard Papet (dir.), *Masques de Carpeaux à Picasso*, catalogue de l'exposition au Musée d'Orsay, Paris, Hazan, 2008, p. 200.

26 L'auteur de ce masque s'appuyait sur la maquette en papier évoquée plus haut, issue d'un modelage dont nous ne connaissons pas l'auteur, elle-même issue d'un dessin préparatoire de Craig : Auteur inconnu, maquette pour le masque entier : «A mask for a masque», papier, peint, Florence, 1913, EGC-OBJ-38 (1), BnF, département des Arts du spectacle, consultable sur Gallica intra-muros, et Edward Gordon Craig, «A mask for a masque», Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, MAQ-11016. Patrick Le Boeuf, conservateur du patrimoine et fin connaisseur du Fonds Edward Gordon Craig, nous a signalé qu'il existe aussi, à la BnF, un dessin de Craig dans le manuscrit EGC-MS-A-45, feuillet 32r, légendé «Costume and masque [sic] for a flogging dance. 1903». A. Da Caprile prenait également appui sur l'observation de certains des masques extra-européens acquis par Craig auprès du collectionneur et marchand anglais William Ockelford Oldman, une approche tout à fait novatrice à l'époque.

27 Barbara Kusler Leigh, *Jacques Copeau's school for actors, Mime Journal*, N° Nine and Ten, University of Michigan, Thomas Leabhart editor, 1979, p. 57.

28 Barbara Kusler Leigh, *op.cit.* p. 29.

29 Deux masques modernes en papier, un masque de Polichinelle et un masque dit «noble», peints entre 1929 et 1939 et utilisés par les Comédiens-Routiers sont conservés dans le Fonds Léon Chancerel de la Société d'Histoire du Théâtre. Voir Claude Dessimond, «Les masques du Fonds Léon Chancerel conservés à la Société d'Histoire du Théâtre», dans Léonor Delaunay (dir.), *Les objets de la SHT*.

Une histoire matérielle du théâtre, consultable sur le site internet : www.sht.asso.fr, 2014.

30 Par exemple les masques de *Xerxès*, de *L'ombre de Darios* et du *Messenger* utilisés pour *Les Perses* d'Eschyle, monté par le Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne en 1936. Marie-Hélène et Jean Dasté, *Xerxès, L'ombre de Darios, Le Messenger*, demi-masques en tissu et papier, peint, laine, pour *Les Perses* d'Eschyle, mise en scène de Maurice Jacquemont, Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne, 1936, «OBJ-MAS-195», «OBJ-MAS-194» et «OBJ-MAS-193», Fonds «GTA Sorbonne 4-COL-33», BnF, département des Arts du spectacle, consultable sur Gallica intra-muros.

31 Pour connaître le détail de cette technique de fabrication, voir Henri Cordreaux, *Fabrication du masque*, Paris, Éditions Bourrellier, Petite Collection des Arts et Métiers du Théâtre, 1943.

32 Jean Dasté utilisait cette technique pour fabriquer ses propres masques. Il l'avait transmise à Jacques Lecoq, qui l'utilisait pour fabriquer ses premiers masques neutres avec ses élèves, avant de rencontrer le sculpteur Amleto Sartori. Jacques Lecoq, «La géométrie au service de l'émotion», dans Donato Sartori et Bruno Lanata (dir.), *L'Art du masque dans la Commedia dell'arte*, Solin, 1987, p. 165.

33 Illustrateur et peintre américain d'origine polonaise, Wladyslaw Teodor Benda dit avoir eu connaissance des écrits de Craig au moment où il réalisait ses premiers masques. Wladyslaw Teodor Benda, *Masks*, New-York, Walter Goupil, 1940, p. 57. L'article consacré à l'usage des masques dans le théâtre moderne que Benda a rédigé pour l'*Encyclopédie Britannica*, montre que l'artiste avait repéré et théorisé à la fin des années 1920 certains éléments clefs pour la création de masques dont la fonction serait exclusivement scénique. Wladyslaw Teodor Benda, «Modern masks and their uses», *Encyclopaedia Britannica*, vol.15, 1929, p. 14-16.

34 Nos travaux les plus récents, nous permettent d'émettre l'hypothèse que le peintre, illustrateur et historien du costume Maurice Leloir, aurait pu être à l'initiative, en France à la fin du xix^e siècle, d'une expérience de reconstitution des étapes de la réalisation de masques en cuir, plus d'un demi-siècle avant Amleto Sartori.

35 Un rare exemplaire d'un masque d'Arlequin en cuir teint, signé de la main d'Amleto Sartori en 1955, est conservé dans le fonds Léon Chancerel de la Société d'Histoire du Théâtre. Voir Claude Dessimond, *loc.cit.*, dans Léonor Delaunay, *op.cit.*

36 Ce spectacle, créé en 1947 et toujours joué aujourd'hui, a tout d'abord été interprété sans masques, puis avec des masques fabriqués par les acteurs eux-mêmes. Giorgio Strehler «L'acteur et le masque», *Arlecchino servitore di due padroni*, programme publié pour les 50 ans d'existence du spectacle et du Piccolo Teatro de Milan, 1997, non paginé.

37 Pour l'œuvre sculptée d'Amleto Sartori, voir Paola Piizzi Sartori et Virginia Baradel, *Amleto Sartori scultore*, Padova, Il poligrafo, 2016.

38 Amleto Sartori transmettra ses connaissances à son fils Donato Sartori, qui assumera jusqu'en avril 2016 la direction de l'atelier familial, le développement des activités de recherche du Centro Maschere e Strutture Gestuali créé en 1979 avec sa femme Paola Piizzi Sartori et Paolo Trombetta, et du Museo internazionale della maschera Amleto e Donato Sartori, inauguré en 2004 à Abano Terme en Vénétie. Voir le site du Musée international du masque Amleto et Donato Sartori, <http://www.sartorimaskmuseum.it>.

39 Le contenu d'une correspondance entre Amleto Sartori et Werner Strub a été communiqué oralement le 17 juillet 2010, lors du colloque *La via delle maschere: l'arte dei maestri*, organisé par Donato Sartori et Paola Piizzi du 14 au 18 juillet 2010 à Abano Terme. Donato Sartori, Paola Piizzi

Sartori, *La via delle maschere: l'arte dei maestri*, programme des conférences données du 14 au 18 juillet 2010, Centro maschere e Strutture gestuali, Abano Terme, 2010, p. 11.

40 Benno Besson et Werner Strub, «Le masque «est» le personnage», dans Denis Bablet et Odette Aslan (dir.), *Le masque. Du rite au théâtre*, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 222.

41 Werner Strub, «Quelques réflexions à propos du masque et de Benno Besson», dans Martial Poirson et Romain Jobez, (dir.), *Benno Besson, Revue d'Histoire du Théâtre*, N°241-242, Paris, 2009, p. 103-106.

42 Werner Strub a reçu en 2000 l'Anneau Hans Reinhart de la Société suisse du théâtre pour sa contribution en tant que créateur de masques pour le théâtre. «Lauréat-e-s de l'Anneau Hans-Reinhart (1957-2013)», site de la Société suisse du théâtre, consulté le 3/03/2016.

43 Werner Strub, *Masques et sculptures de fils: du masque de théâtre à l'ombre du personnage*, catalogue de l'exposition du 27 avril au 30 juin 2002 au Centre culturel suisse à Paris. Les sculptures de l'artiste sont consultables sur le site internet de l'Association Werner Strub, <https://wernerstrub.ch>.

44 «Celles-ci sont modelées, à partir d'un noyau d'argile ou de bois, dans des tissus de chanvre imprégnés de laque, puis dorées ou polychromées.» *La Grande encyclopédie Larousse*, vol 12, Paris, Librairie Larousse, 1974, p. 6974.

45 Forme de spectacle musicale et dansée, pratiquée au Japon entre le vii^e et le ix^e siècle. Iwao Seiichi et al. «100. Gigaku.», *Dictionnaire historique du Japon*, volume 6, 1981. Lettre G. p. 53-54.

46 *Peines de cœur d'une chatte française*, texte de René de Ceccatty et Alfredo Arias, d'après la nouvelle de Pierre-Jules Stahl, mise en scène d'Alfredo Arias et Marilù Marini. Cette technique est presque systématiquement utilisée depuis par Erhard Stiefel pour la création de têtes humaines ou animales. Voir Claude Dessimond, «À propos de la création des têtes d'animaux pour *Peines de cœur d'une chatte*

française d'Alfredo Arias: entretien avec Erhard Stiefel» dans Sylvie Perault (dir.), *L'homme en animal sur scène et au cinéma*, Les recherches du CERPCOS, Nanterre, Édition du jongleur, 2011, p. 95-100.

47 *Loungta, les chevaux de vent*, Théâtre Zingaro, mise en scène de Bartabas en 2003.

48 Voir le numéro de l'*Actualité de la Scénographie* consacré aux professions et à l'artisanat du spectacle vivant, pour lequel Erhard Stiefel illustrait la première de couverture, et l'article de Caroline de Baroncelli, «Erhard Stiefel, créateur de masques», *Actualité de la Scénographie*, N° 33, juillet-août-septembre 1987 p. 16-18.

49 Comme par exemple les thèmes de la représentation animale, les masques de femmes, de vieillards, ou de nombreuses variations sur le thème du masque d'Arlequin, qui peuvent aller de la copie conforme de masques anciens au cubisme.

50 Louis de Jaucourt, «Masque», dans Denis Diderot et Jean le Rond dit d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol.10, Briasson, David l'Ainé, Le Breton, Durand, Paris, 1765, p. 174.

51 Florence Dupont, «Le théâtralisable en Grèce et à Rome», *Fabula-LhT*, N° 19, «Les Conditions du théâtre: le théâtralisable et le théâtralisé», octobre 2017.

52 Nous ne ferons pas ici l'inventaire des occurrences repérées dans différents textes au cours du xx^e siècle.

Cependant, nous avons par exemple trouvé la dénomination «masques de théâtre» chronologiquement en Anglais dans des textes d'Edward Gordon Craig, en français dans ceux de Léon Chancerel, Yves Lorelle, Jacques Lecoq, Erhard Stiefel, ou encore en italien dans les publications de Donato Sartori.

53 «Masques de théâtre» se traduit par *maschere teatrali* en italien, *theatre masks* ou *theatrical masks* en anglais et *theatermasken* en allemand.

54 Cette perception large de ce type de masque, qui inclue des formes de spectacle

extra-européennes, est bien visible dans l'ouvrage collectif de référence coordonné par Denis Bablet et Odette Aslan, *Le masque, du rite au théâtre*. *op.cit.*

55 François Sigaut, «Des Idées pour observer», dans *D'autres Idées pour observer*, François Sigaut et Marie-Claude Mahias (dir.), Techniques & Culture N° 10, Maison des sciences de l'homme Paris Nord, 1987, p. 1-12.

56 Jusqu'à présent, nous avons utilisé «masques de théâtre» dans nos recherches, uniquement pour désigner les masques utilisés dans les productions théâtrales en Europe entre le milieu du xviii^e et le tout début du xxi^e siècle. En ce qui concerne les masques utilisés dans d'autres formes de spectacle dans le monde ou les autres périodes de l'histoire du théâtre, nous avons privilégié l'emploi systématique des termes vernaculaires.

57 La plus ancienne occurrence que nous avons repérée pour «masque de théâtre», datée de 1692, semblait d'ailleurs aussi servir à différencier les masques pour le théâtre des masques pour le carnaval dans le magasin de Jacques Ducreux: «Les sieurs du Creux, au bout du Pont Notre-Dame et Boille rue du Colombier Saint Germain vendent aussi des masques de théâtre, et de carnaval.», Nicolas de Blégnry, *Le Livre commode contenant les adresses de la ville de Paris et le trésor des almanachs pour l'année... 1692... par Abraham du Pradel*, Paris, veuve de D. Nion, 1692, p. 77.

58 Jacques Lecoq, *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias, Arles, Actes Sud-Papiers, 1997, p. 68.

59 Jacques Lecoq, *loc.cit.* p. 165.

60 Jacques Lecoq, «Rôle du masque dans la formation de l'acteur», dans Denis Bablet et Odette Aslan (dir.), *op.cit.* p. 265-269.

61 De 1964 à 1967 dans son École située alors rue du Bac à Paris, ainsi que lors des représentations de la conférence de Jacques Lecoq *Je parle et je bouge*, et lors des

représentations dans les Maisons de la Culture notamment à Amiens et Firmigny, du Théâtre École expérimental fondé en 1967 par Jacques Lecoq avec les élèves sortant de son École. Patrick Lecoq, *Jacques Lecoq. Un point fixe en mouvement*, Arles, Actes Sud, 2016, p. 289. Pour aller plus loin dans la biographie d'Erhard Stiefel, voir l'entretien de Georges Banu, «Grand entretien avec Erhard Stiefel», collection *Mémoire du théâtre*, INA, 2010.

62 Jacques Lecoq, *op. cit.* p. 64-68.

63 Peter Brook, «Mensonge et superbe adjectif», dans Denis Bablet et Odette Aslan, *op.cit.*, p. 193.

64 Florence Dupont, *loc.cit.*

65 Raphaël Enthoven, entretien avec David Le Breton dans Raphaël Enthoven, *Le visage*, Paris, Perrin, 2009, p. 91-108.

66 Emmanuel Levinas, (Dialogues avec Philippe Nemo) *Éthique et infini*, Biblio essais, Paris, 1984, p. 79-87.

67 La première occurrence que nous avons repérée pour nommer les auteurs des masques dans le théâtre moderne, figure dans l'article rédigé en 1929 par Wladyslaw Teodor Benda pour l'*Encyclopédie Britannica*. L'auteur utilise dans cet article alternativement les termes «creator of masks» et «maker of masks». Wladyslaw Teodor Benda, «Modern masks and their uses», *loc.cit.*, p. 15.

68 Pour les chantiers de certains spectacles comme *Peines de cœur d'une chatte française* d'Alfredo Arias ou *Loungta* du Théâtre équestre Zingaro, qui comprenaient une grande quantité de masques à réaliser, l'artiste a constitué des équipes composées de ses apprentis. Ces dernières années, il a été régulièrement assisté par son apprentie Simona Grassano pour la réalisation de têtes d'animaux.

69 En Allemagne, le métier de *maskenbildner*, reconnu comme profession depuis 2003, comprend la maîtrise de compétences de maquilleur, maquilleur en effets-spéciaux, la pose de postiches, de perruques, mais aussi la confection de

masques pour le théâtre, l'opéra et le cinéma. Ce métier, dont le nom apparaît d'après Philippe Ivernel au Berliner Ensemble à Berlin dans les années 1950, bien qu'il soit pleinement consacré au traitement scénique du visage, se différencie de l'activité d'Erhard Stiefel du fait qu'il n'est pas exclusivement orienté vers la création de masques. Philippe Ivernel, «De Brecht à Brecht. Métamorphose du masque, masques de la métamorphose», dans Denis Bablet et Odette Aslan (dir.), *op.cit.*, p. 160, et Eduard Fischer, «Fabrication des masques au Berliner Ensemble», dans René Hainaux (dir.), *Le Théâtre dans le Monde, Le masque au xx^e siècle*, Volume x, 1, Institut International du théâtre avec le concours de l'UNESCO, 1961, p. 54-55.

70 École d'art appliqués aujourd'hui intégrée à la Haute école d'arts de Zurich (ZHdK).

71 Erhard Stiefel a créé ses premiers masques en 1965 à partir des indications du peintre et décorateur Jean-Denis Malclès, pour l'opérette *Monsieur Carnaval*, mise en scène de Maurice Lehmann au Théâtre du Châtelet à Paris. Il figurait dans le programme du spectacle parmi les membres de l'équipe technique du Théâtre du Châtelet. Programme de *Monsieur Carnaval*, Théâtre du Châtelet, Paris, décembre 1965, non paginé.

72 Le Ministère de la Culture et de la Communication définit le Maître d'art comme un «professionnel d'excellence qui maîtrise des techniques et des savoirs faire exceptionnels. Il est reconnu par ses pairs pour son expérience, son expertise, et ses compétences pédagogiques. Il doit être capable de transmettre ses connaissances à un élève afin qu'il les perpétue», site internet de l'Association des Maîtres d'art et de leurs Élèves, consulté le 20/11/2015.

73 Catherine Tasca, *Discours de Madame Catherine Tasca, Ministre de la Culture et de la Communication, lors de la remise des titres aux six Maîtres d'art de la promotion 2000*, le 13 Novembre 2000, site internet du Ministère

de la Culture et de la Communication, consulté le 20/11/2015.

74 Voir par exemple, entre 2010 et 2020, ses collaborations à *Sextett* de Rémi de Vos, mise en scène Éric Vigner ; *La Mouette* d'Anton Tchekov, mise en scène Arthur Nauzyciel ; *Robot, l'amour éternel et Je danse parce que je me méfie des mots* de Kaori Ito ; *Le songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare, mise en scène Tim Robbins ; *La Trilogie des chevaliers, Graal théâtre* de Florence Delay et Jacques Roubaud, mise en scène Julie Brochen et Christian Schiaretti ; *Madame Pink* d'Alfredo Arias et René de Ceccatty, *Les Bacchantes* d'Euripide, mise en scène Bernard Sobel ; *Maskarad* de Barbara Robert et Sully Andoche, mise en scène Didier Ibaou.

75 Voir l'entrée « masque » et plus précisément « masque de théâtre » dans l'ouvrage de Marie-Thérèse Baudry et Dominique Bozo, *La sculpture, méthode et vocabulaire*, Collection Principe d'analyse scientifique, Ministère de la Culture et de la Communication, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Paris, Imprimerie Nationale, 1978, p. 523.

76 Béatrice Picon-Vallin, « Un vrai masque ne cache pas, il rend visible, (rencontre avec Erhard Stiefel et Ariane Mnouchkine) », Paris, 2004, consultable sur le site internet du Théâtre du Soleil, consulté le 10/03/2016.

77 Caroline de Baroncelli, *loc. cit.*, p. 17.

78 Claude Dessimond, « "Suivre l'os" II : usage moderne et contemporain du lissioir en os », dans Didier Bouillon, André Guillerme, Gersende Piernas et Martine Mille (dir.), *Gestes techniques, techniques du geste*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2017, p. 159-173, consultable en ligne.

79 Cette approche du geste technique créatif se lit dans la gamme de plus de deux cents outils, issus de presque dix métiers, rassemblés par le sculpteur. Dans cette gamme d'outil, qui est une création en soi, ne figure aucun outil jetable,

mais plutôt des outils aux manches sculptés sur mesure, aux affutages adaptés à la sculpture de masque, des outils qui ne sont plus fabriqués ou presque plus utilisés, et des outils créés par le sculpteur.

80 Françoise Frontisi Ducroux, *Du masque au visage, aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Flammarion, Paris, 1995, p. 6.

81 Bien que ces représentations participent à l'identification de certains types, les peintres de vases ou les modelleurs de statuettes en terre cuite n'étaient pas confrontés au problème concret que posait le modelage des masques, en particulier la transposition plastique de visages pour un usage scénique.

82 Par exemple, dans l'ouvrage de Peg Katritsky, *The Art of Commedia: A Study in the Commedia dell'Arte, 1560-1620, with Special Reference to the Visual Records*, Rodopi BV, Amsterdam, 2006.

83 Nous avons débuté cette recherche en 2010, et espérons pouvoir communiquer les résultats de ces travaux qui s'appuient aujourd'hui sur un corpus d'une cinquantaine d'objets, dans de futures publications.

84 Il semble également que les études théâtrales n'aient peut-être pas encore pris la mesure de la dimension archéologique de ces objets. Leur usage en tant que document se limite la plupart du temps à illustrer des couvertures d'ouvrages de façon spectaculaire et « exotique ».

85 Erhard Stiefel, « Au retour du Japon » dans Denis Bablet et Odette Aslan, *op.cit.*, p. 81. Conférencier à l'École du Louvre sur invitation de la Professeure Claudette Joannis, le créateur de masques y a enseigné l'histoire des masques au Japon.

86 Erhard Stiefel, « Le créateur de masques et sa participation au spectacle », dans Denis Bablet et Odette Aslan, *op.cit.*, p. 241.

87 « Masqué », collection de masques d'Erhard Stiefel, exposition co-produite par le Théâtre Garonne de Toulouse et le Théâtre National Populaire de Villeurbanne en 2009.

Emmanuelle Bouchez, « Erhard Stiefel, maître du masque », consultable en ligne sur le site internet de Télérama.fr, 2009, consulté le 7/03/2016.

Le sculpteur avait exposé une partie de sa collection au Bâtiment des Arts « Le Dôme » de l'Université d'Artois en avril 2007, à l'initiative du Professeur Amos Fergombé. « Collection démasquée », 10^e édition du Festival international de théâtre universitaire, Université d'Artois, 2007.

88 Erhard Stiefel, « Le masque et l'univers », *L'Âge d'or, première ébauche* (Texte-programme), Théâtre Ouvert Stock, 1975, p. 49-53.

89 Erhard Stiefel, « Le rôle d'un masque », Document philatélique publié à l'occasion de la sortie du bloc-feuillet de six timbres intitulé *Masques de théâtre*, La Poste, 2013.

90 Richard Weihe, *Die Paradoxie der Maske: die Geschichte einer Form*, München, Wilhelm Fink, 2004.

91 « Créateur de masques » ne figure pas, en effet, parmi les métiers du spectacle que contient la liste des 198 Métiers d'Art et 93 spécialités, publiée par l'Institut National des Métiers d'Art, et aucun diplôme ni aucun référentiel ne permet d'évaluer les connaissances acquises par les praticiens. Cependant, la dernière mise à jour de cette liste publiée le 31 janvier 2016, mentionne la « fabrication de masque » en tant que spécialisation du métier de fabricant d'accessoire. Cette mention s'oppose en quelque sorte à la dénomination de « créateur de masques », dans laquelle le terme de « créateur » rappelle que, dans un domaine d'activité où aucune tradition n'existe, l'élaboration de masques nouveaux est actuellement l'unique condition d'existence du praticien. Emmanuel Macron, Fleur Pellerin, Martine Pinville, « Arrêté du 24 décembre 2015 fixant la liste des métiers d'art, en application de l'article 20 de la loi N° 96-603 du 5 juillet 1996 relative au développement et à la promotion du commerce et de l'artisanat », Journal Officiel de la

République française, Texte 48 sur 113, 31 janvier 2016, p. 6.

92 Sophie Cathala-Pradal, *Mission d'évaluation relative à la formation aux métiers rares du spectacle*, Direction du Théâtre et des Spectacles, Paris, 1994, p.117-119.

93 Sophie Cathala-Pradal, *op.cit.*, p.118. En 2007, une réunion sans précédent, organisée dans la salle Jacques Copeau du Théâtre Romain Rolland de Villejuif, avait permis de recenser une trentaine de praticiens plus ou moins expérimentés et engagés dans la conception de masques pour le spectacle vivant. La transcription non publiée de cette journée, premier document d'archive de l'Association des créateurs de masques créée suite à cette réunion en 2008, témoigne largement du point de vue que portait et porte encore Erhard Stiefel sur l'état de son activité et sur cette population. Association des créateurs de masques, *Les créateurs de masques : première rencontre* (transcription de Claude Dessimond), 24/05/2007, p. 11-12, 49-50-51, 53, 60.

94 Les candidatures au titre de Maître d'art, décerné tous les deux ans par le Ministère de la Culture, sont aujourd'hui déposées par un binôme composé du futur Maître et du futur élève porteurs d'un projet de transmission. Un artisan-artiste ne peut pas poser une candidature seulement en son nom. «La procédure de sélection est mise en œuvre par l'Institut National des Métiers d'Art. Elle place au centre des débats le futur des Élèves et les réflexions que portent les binômes sur l'avenir de leur métier.» Ministère de la Culture et de la Communication, INMA, «Onglet candidature» du *Site officiel Maître d'art-élève*, 2019, consultable en ligne.

95 En ce qui concerne les stages, la formation de qualification/perfectionnement intitulée «Masques et prothèses pour la scène» - qui rappelle par son contenu celle de *maskenbildner* évoquée plus haut - destinée à un large public de techniciens du spectacle et

organisée chaque année durant huit semaines par le Centre de Formation Professionnelle aux Techniques du Spectacle de Bagnolet depuis 2004, est à ce jour l'unique offre de formation continue de ce type au catalogue de l'Afdas conventionnée par la commission des techniciens du spectacle vivant. La Filière, *Fiche de présentation du stage «Masques et prothèses pour la scène»*, Centre national de formation, Bagnolet, 2020.

96 Le temps d'apprentissage a récemment été réévalué à dix ans par les membres de l'atelier.

97 Sophie Cathala-Pradal, *op.cit.*, p. 118.

98 Sophie Cathala-Pradal, *op.cit.*, p. 131.

99 Site officiel Maître d'art et élèves, «Sigfrido Rivera, créateur de masques, élève d'Erhard Stiefel», notice biographique, Paris, 2000, consultable en ligne

100 Guillaume Glorieux signale que Michel-Joseph Ducreux a en partie formé deux jeunes apprentis sous contrats à la fin de sa vie, pour «montrer et enseigner son métier de peintre et de sculpteur et tout ce dont il se mêle.» Nous ne savons pas si la spécificité de la conception de masques est mentionnée dans ces contrats. Guillaume Glorieux, *loc.cit.*, p. 122 et p. 128.

101 Plusieurs personnes ont ensuite suivi un apprentissage plus ou moins complet auprès d'Erhard Stiefel hors contrat avec le Ministère de la Culture et de la Communication et l'INMA. Aydé Rouvière, Marie Duhamel, Ana Hopfer, Simona Grassano et Claude Dessimond ont passé entre trois et dix années auprès du Maître d'art.

102 Pour plus d'information sur le contexte de transmission actuel dans l'atelier d'Erhard Stiefel, voir l'entretien du chercheur Jean-François Ternay avec Erhard Stiefel, Simona Grassano et Claude Dessimond. Jean-François Ternay, «Transmettre la création des masques de théâtre», 2015. <hal-01280918> , consultable sur le site de l'archive ouverte pluridisciplinaire HAL.

103 Lucille Dessennes, Claude Dessimond, Marie-Odile Illiano, «La conservation et la

restauration des masques au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France», *Support/Tracé* N°15, revue annuelle de l'ARSAG, 2016, p. 77-86.

104 Erhard Stiefel, (propos recueillis et mis en forme par Claude Dessimond), «L'existence des masques de nô, un fait culturel unique au monde» , Jean-Pierre Siméon (dir.), *Japon, Pensées et poèmes en archipel, États provisoires du poème*, Numéro 17, Cheyne Éditeur, Devesset, 2017, p. 121-129.