

Au pays des masques

Cristina Iovita

Numéro 180 (4), 2021

Renaissance

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/97577ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Iovita, C. (2021). Au pays des masques. *Jeu*, (180), 53–56.

Au pays des masques

Cristina Iovita

Le masque de procédure d'aujourd'hui, qui nous protège de la COVID-19, a des ancêtres dans la Venise du 18^e siècle, qui se nommaient *bautta*, *volto* ou *larva*, dont l'usage et l'imposition ne sont pas sans rapport avec notre époque. Bâillon, muselière ou protection ?



« [Après la pandémie,] si quelqu'un ose encore m'inviter à un bal masqué, je lui pète sa gueule ! » Cette devise accompagnant un dessin de la série Mafalda, devenu viral sur les réseaux sociaux, atteste du fait que le masque bleu « pandémie », couramment porté dans les lieux publics, a dépassé dans l'imaginaire populaire sa condition initiale d'écran protecteur contre la contagion et s'apprête à acquérir le statut de symbole principal de la réalité d'après l'épidémie de coronavirus.

Il s'agit pourtant d'un objet parfaitement anodin, un masque de tissu ou de plusieurs couches de papier, recouvrant la partie inférieure du visage, et censé protéger les voies respiratoires de chacun·e contre l'air « vicié » qui l'entoure. Avec les gants, les lunettes et les visières en plastique, cet objet devient partie intégrante du costume civil que les restrictions de mouvement, spatiales et temporelles, l'isolement à domicile, le couvre-feu, la fermeture des lieux de rassemblement, comme les théâtres achèvent de vider de sa fonction utilitaire première au fur et à mesure que la crise sanitaire s'éternise. Aux yeux de certain·es, ce n'est plus un moyen de protection — en tant qu'imitation il ne saurait l'être — ni de la personne ni de son entourage, mais un instrument de propagande pour les politiques de santé publique imposées par les gouvernements, qui visent le sauvetage des systèmes de santé et non pas le salut des citoyen·nes.

Le masque bleu devient, dans la rhétorique des mouvements anti-masque, synonyme du « bâillon » ou de « muselière », objets politiquement utiles parce qu'étouffant la parole. Dans ce contexte, la réplique de Mafalda, « tuer tout ce qui porte un masque ou en mentionne l'existence », signifierait « mort aux mesures créées pendant la crise du COVID-19 » et ne saurait menacer d'aucune façon les masques traditionnels. Mais elle mentionne l'invitation au bal masqué comme prémisses de cette mort annoncée, ce qui veut dire qu'au moins sur le plan du langage la



« Scène de carnaval » (détail) de Giandomenico Tiepolo, 1756. ©commons.wikimedia.org

notion de masque a pris une signification nouvelle, qui risque d'assimiler les masques du répertoire, carnavalesque ou théâtral, les entraînant ainsi dans la chute du masque de procédure. Avant que cette mort ne frappe sans discrimination les Arlequin et Pulcinella il vaut la peine d'essayer de les sauver, voire de renforcer la dimension métaphorique du « visage contrefait », devenu par effet de prolifération un véritable substitut du visage humain, né au temps de la crise sanitaire. Pour ce faire, je propose de remonter le fil du temps jusqu'à l'essai de Carlo Goldoni concernant l'intégration de la *bautta*, le masque blanc, typiquement vénitien, aux figures de son théâtre comique, plus précisément aux typologies qu'il crée dans les sept pièces écrites pour l'ouverture du carnaval de 1736. Quoique inachevé, cet essai prouve le pouvoir intrinsèque du théâtre de se renouveler dans le contexte de la crise, matérielle et surtout spirituelle, menaçant la Sérénissime, la plus

ancienne des républiques italiennes, à la fin du siècle des Lumières.

LE « VISAGE CONTREFAIT » DE LA SÉRÉNISIME

Il existe dans l'histoire de Venise un masque, et un phénomène social attaché à sa présence, similaire aux manifestations du masque pandémique, qui porte le nom de *bautta*, le déguisement emprunté au répertoire carnavalesque dont le port devient obligatoire au 18^e siècle pour les sorties dans les lieux de rassemblement, à l'exception près des lieux de culte, et en tout temps, excepté durant le carême¹. Dans le carnaval médiéval, ce déguisement, fait d'un masque complet blanc, sans expression, encadré par le châle noir aussi

1. Tout comme la *moretta*, le masque noir porté exclusivement par les femmes pendant leurs incursions dans les lieux de divertissement, la *bautta* représente un moyen de protection contre les familiarités, les agressions et autres dangers issus des rencontres avec des inconnus dans les lieux publics.

appelé *bautta*, représentait un « spectre » dont l'action principale, souvent accompagnée d'un langage rude et offensant, était de jouer des tours pendables aux vivant-es afin de les secouer, de les sortir de leur routine. À partir du 17^e siècle, sa nature « endiablée » disparaît et, avec elle, son pouvoir de renverser les réalités courantes : c'est désormais un masque blanc qui, complété d'une cape et d'un châle noirs, protège l'identité du porteur en cas de transgression des lois contre le luxe, la débauche sexuelle et les jeux de hasard.

Dans le contexte des multiples restrictions balisant le quotidien des Vénitien-es du 18^e siècle, ce moyen de protection sert également d'instrument de contrôle de la vie privée des citoyen-n-es par l'État ; car, si l'on porte la *bautta* pour fréquenter les maisons de jeux, les bals et les spectacles, on ne saurait utiliser le même déguisement pour enfreindre le couvre-feu, l'interdiction de parler avec les ressortissants d'autres pays ou celle de participer à des réunions politiques, salons culturels ou autres rassemblements non autorisés par le Conseil des Dix, le célèbre comité exécutif chargé de veiller à la sûreté de la République. Le jeu de la protection se joue entre ces deux extrêmes, entre l'immunité accordée par le port du masque en cas de débordements sensuels et l'exposition totale devant la justice en cas de débordement idéologique, avec le plein consentement de la population. Glorifiée par les écrivains libertins ainsi que par les maîtres de la peinture vénitienne, la *bautta* devient la face « noble » que la Sérénissime tourne vers le monde, l'emblème des libertés républicaines et du mystère auréolant la vénérable cité.

Des trois pièces qui composent la *bautta*, le *volto*, le masque blanc en papier mâché ou en cuir verni qui couvre l'entièreté du visage à l'exception des yeux, est celle qui se rapproche le plus du masque bleu autant par la forme que par sa fonction, occasionnelle, de protectrice des voies par lesquelles la maladie pénètre le corps du porteur. Le *volto* ou *larva*, qui signifie en latin « spectre »



« Mgr Charles Borromée commémorant la fin de la peste de Milan, Église San Giorgio », de Giovanni Antonio Canal dit Canaletto, Venise, 1726-1727. © fr.wikipedia.org

ou « visage contrefait », suit vaguement les contours du visage en exagérant les proportions du nez et du menton, au point de lui donner l'aspect d'un casque d'armure. L'expression faciale s'y trouve complètement annulée, ce qui, selon l'abbé Chiari, renforce la fonction protectrice du masque, car « si l'on voyait chacun à cœur ouvert / comme l'on voit ouvertement le visage / combien de villes verraient-elles devenir un désert / peuplées et surchargées de gens voués à l'exil » (*La Mascherata degli Dei*, Chant II). Tout comme le masque bleu, la *bautta* permet au porteur de respirer et de parler, mais sans amplifier le volume de la voix ni faciliter l'articulation des paroles, ce qui renvoie à la signification première du mot *bautta* en tant que dérivé de *bavuta*, *bavaglio*, en français « bâillon », indiquant une possible fonction de censeur attachée au masque protecteur.

La *bautta* devient un instrument important des politiques de santé publique installées à la suite des dernières épidémies de peste qui, au début du 18^e siècle, ravagent la France méridionale, menaçant de déferler sur le Nord italien, encore traumatisé par le souvenir de la grande peste de Milan au début du siècle précédent. Dans son *Traité de gouvernance de la Peste*, écrit en 1727, le philosophe et scientifique vénitien Luca Antonio Muratori recommande de porter la *bautta* « en cas de contagion active et de danger extrême » pour se protéger soi-

même et les personnes avec lesquelles on entre en contact contre les « émanations » provenant des corps contaminés, en citant l'exemple des citoyens qui, pendant l'épidémie de Marseille, avaient utilisé, dans le même but, des *volti* avec des « verres » appliqués par-dessus les yeux, des capes et des gants enduits de cire, transformant ainsi le *domino*, l'équivalent français de la *bautta*, en un costume protecteur similaire à celui du médecin traitant des pestiférés. Dans la vision de Muratori, l'utilisation de la *bautta*, étendue à l'ensemble de la population, pouvait résoudre le problème de l'abandon des malades par leurs proches ainsi que la pénurie de soignants volontaires dans les hôpitaux civils, évitant, par voie de conséquence, le chaos sociopolitique typique des périodes de « danger extrême ».

MASQUE BLANC, MASQUE BLEU

Le masque blanc coexiste, sur tout son parcours sinueux, avec les déguisements typiques du carnaval populaire ; on le voit, comme déguisement pour femme, inviter un Arlequin noir à danser dans *Le Triomphe de Pulcinella* du peintre Giandomenico Tiepolo, sous la surveillance d'un autre masque blanc, recouvrant une figure masculine, assis à côté d'un Pulcinella au chapeau pointu, luttant pour sauver son plat de pâtes de la foule menaçant de le piétiner. L'Arlequin semble refuser l'invitation, car il serre sur son cœur



Frontispice du Traité de la peste de J.-J. Manget (1721), montrant le vêtement des «médecins et autres personnes qui visitent les pestiférés», en cuir et dont le long nez était «rempli de parfums». ©Photo tirée de l'ouvrage *Les Cinq Continents du théâtre* d'Eugenio Barba et Nicola Savarese, Deuxième époque, 2020, p. 238.



«Souvenir of the Plague» de Lorian Martin, 2020. ©www.loryland.it

le bouquet destiné à sa cavalière potentielle; parmi la foule qui le presse se détache la figure d'un Brighella désabusé qui suit du regard un Docteur en train de poursuivre une patiente échappée de ses pinces. Cependant, la *bautta* ne réussit pas à pénétrer le théâtre professionnel, dont elle se contente d'envahir les coulisses et les foyers, comme on peut le voir dans les scènes de genre de Pietro Longhi, où les masques blancs remplissent le Ridotto de l'opéra de leur présence «spectrale», cachant presque au complet la figure d'un Pulcinella en train de traverser l'espace. Quoique menacés, eux aussi, par le courant naturaliste, les masques de la commedia dell'arte s'opposent automatiquement aux «visages contrefaits» qui tentent d'usurper leur place sur la scène, et cette réalité transparait dans les toiles de Longhi comme un trait essentiel de la réalité vénitienne. C'est sur cette opposition fondamentale que Goldoni appuie sa construction de la *bautta* en tant que masque de caractère, la première étape étant celle de la mise en miroir d'Arlequin, le personnage le plus connu du répertoire de la commedia dell'arte, avec l'inconnu représenté par le masque blanc.

Dans *Les Femmes jalouses*, Goldoni imagine Arlequin accompagnant la veuve Lugrezia, sa maîtresse, au Ridotto, endroit où le

port de la *bautta* est obligatoire pour les femmes, et se faisant rembarquer par celle-ci pour l'avoir appelée par son nom au lieu de «masque» ou «beau masque». Feignant l'incompréhension, Arlequin s'exclame: «Mais si je dis *masque*, comme ce sont tous des masques, comment est-ce qu'on va faire pour distinguer le masque Arlequin du masque Lugrezia?» Ce qui lui vaut la raclée attendue de la part de Lugrezia. Cette scène représente une variante de l'exercice classique du miroir par lequel Arlequin reconnaît Colombine comme son double féminin, jouée à rebours, c'est-à-dire en amenant Arlequin à refuser de répéter les actions de Lugrezia, puis à s'éloigner d'elle au lieu de passer à travers la glace pour la rejoindre. En refusant de «jouer au miroir», Arlequin montre à Lugrezia le chemin à suivre pour devenir son reflet: si elle aspire à la condition de masque, Lugrezia devra se dévoiler, arracher le *volto*, le visage contrefait imposé par la censure, exposer son visage — celui qui est, de par la tradition, le vrai miroir de l'âme — devant le monde, sans craindre les dangers de toutes sortes qui l'attendent à chaque tournant. Cela veut dire que la *bautta*, en tant que personnage, peut être configurée à partir de son rapport au danger, et plus encore, à partir de sa peur de vivre et d'aimer son prochain.

En remplaçant la *bautta* par le masque bleu, dans la même scène, on pourrait obtenir une première ébauche du «caractère pandémique» en tant qu'intrus dans le monde des masques, un intrus qui force les autres masques à l'accepter parmi eux dans le bon vieux style, à coups de bâton. •

Bibliographie:
Gilles Bertrand, *Histoire du carnaval de Venise : XI^e-XX^e siècle*, Paris, Pygmalion, 2013, 358 p.
Carlo Goldoni, *Les Femmes jalouses*, Belval, Circé, coll. «Théâtre», 2016, 160 p.

Cristina Iovita, metteuse en scène et auteure dramatique d'origine roumaine, fondatrice et directrice artistique du Théâtre de l'Utopie (theatreutopie.com), cofondatrice de la Porte Rouge, société philodramatique, enseigne à l'Université Concordia. Établie à Montréal depuis 1996, elle partage sa vie entre Montréal et Padoue (Italie), s'inspirant de la commedia dell'arte de tradition pour ses nouvelles créations.