



Fig. 15 : Crâne, front, tempes, nez, pommettes : les points d'appui du masque. Bouche ouverte et mâchoire inférieure élargie pour contenir les mouvements de la mâchoire du porteur. La coiffure récupère les proportions modifiées par cette extension. Dessin de Anna Greco. © Ferdinando Falossi.

EXTRAIT : PRÉSENTATION DES 12 PREMIÈRES PAGES DE CE CHAPITRE

RECHERCHES SUR LES MASQUES DE LA PALLIATA :

DE LA FABRICATION AU JEU

GIULIA FILACANAPA, GUY FREIXE
(EN COLLABORATION AVEC FERDINANDO FALLOSSI)

Notre projet a été de faire revivre sur la scène, dans la mise en jeu par le corps des acteurs, les principaux masques-types de la famille de la palliata. Pour cela, nous avons eu l'idée de mettre en place un atelier d'exploration nommé « Les archétypes masqués de la palliata », ouvert à des étudiants du département Théâtre de l'université Paris 8 et à des comédiens professionnels, à partir d'un corpus de scènes de Plaute. L'atelier, animé par quatre directeurs d'acteur (Lucia Bensasson, Jean-François Dusigne, Giulia Filacanapa, Guy Freixe), s'est déroulé en deux séances de travail : le 26 mars 2018 dans la salle de répétitions du Théâtre du Soleil à la Cartoucherie, et le 28 mars 2018 à la Maison des sciences de l'homme Paris Nord. Autant il a été aisé de déterminer les extraits des pièces sur lesquels allait porter le travail³² et de les répartir entre les acteurs, autant il a fallu une longue préparation en amont pour déterminer avec quels types de masque nous allions aborder l'exploration. Après plusieurs tentatives menées avec différents créateurs de masques, nous avons approfondi le travail avec Ferdinando

32. Nous avons choisi de travailler les extraits suivants de Plaute : *La Marmite* (sc. 1, 8, 10 et 11), *Pseudolus* (sc. 3 et 8), *Le Marchand* (sc. 1, 2, 7 et 8), *Le Soldat fanfaron* (sc. 1).

- *Les procédés de fabrication*

En nous référant à plusieurs entretiens menés avec Ferdinando Falossi³³, voici comment s'est déroulé le processus de sa recherche pour le premier masque qu'il a essayé de reconstituer ou plutôt de recréer, celui du Serviteur principal ou de l'*hēgemon therapōn*. La source iconographique de ce masque a été le spécimen en marbre du musée d'Athènes, datant du II^e siècle av. J.-C. (fig. 16). La première étape, dans la construction du masque, a été l'application de certains critères de mesure au modèle en argile. En effet, il faut que l'acteur puisse avoir, de l'intérieur du masque, une excellente vision, bien qu'elle ne soit que frontale, et il faut aussi que la lèvre supérieure du masque ne gêne en aucun cas la sortie de la voix. De plus, la mâchoire inférieure de l'acteur doit pouvoir bouger librement, afin de bien articuler le texte. Le masque doit donc appuyer sur le haut du crâne, sur le front, le nez et les pommettes du porteur, mais ne doit pas toucher son menton ni ses joues (fig. 15). Falossi travaille à partir des dimensions génériques d'une tête humaine mais, dans le cas d'une construction dédiée à un acteur particulier, il se réfère aux mesures prises directement sur la personne, exactement comme un tailleur (fig. 17).



Fig. 16 : Exemple en marbre du masque du Serviteur principal (*hēgemon therapōn*), II^e siècle av. J.-C. provenant du Céramique d'Athènes. Musée national d'Athènes (Grèce). Photographie : Ferdinando Falossi.



Fig. 17 : Modèle en argile de la reconstitution du masque du II^e siècle av. J.-C. du musée national d'Athènes (fig.6). En arrière-plan, l'image de l'original. Photographie : Ferdinando Falossi.

33. Ferdinando Falossi, en plus de ses recherches académiques sur le masque dans le théâtre antique, mène un travail rigoureux sur leur fabrication depuis plus de vingt ans (voir Ferdinando FALOSSÌ et Fernando MASTROPASQUA, *La poesia della maschera*, Prinp, Turin [Italie], 2015). Il s'était essentiellement occupé jusqu'alors de la reconstitution des masques de la tragédie et de la comédie ancienne. Pour cette recherche, il a abordé pour la première fois les masques de la palliata.

Une fois le modelage de l'argile terminé et toutes les mesures vérifiées, il passe au moulage en plâtre (fig. 18) : un plâtre composé de trois parties séparables pour faciliter l'extraction du masque.



Fig. 18 : Fabrication du moule : moulage en plâtre.

Fig. 19 : Vue de l'intérieur du masque : chiffons de lin pressés dans le moule et imprégnés de colle. Photographies : Ferdinando Falossi.

Le problème qui se pose ensuite est celui, épineux et controversé, du matériau avec lequel réaliser ces masques. En attendant de nouvelles découvertes archéologiques ou la mise à jour de nouvelles preuves philologiques, Falossi se fie à trois témoignages, malheureusement tous tardifs, qui indiquent comme matériau le tissu de lin. C'est à partir de celui-ci qu'il a essayé de retrouver une technique utilisée, vraisemblablement dès les VI^e-V^e siècles av. J.-C. et issue de celle que l'on réservait aux visages des défunts momifiés d'Égypte, sur lesquels on appliquait du tissu en lin recouvert de stuc. Cette information est clairement indiquée dans une scholie, au vers 406 des *Grenouilles* d'Aristophane³⁴, et elle est reprise par Isidore de Séville et par le lexique byzantin de la *Souda*³⁵. Le terme utilisé par le scoliaste est *rakoi katakollatai*, à savoir « des chiffons, des lambeaux, collés ensemble », mais le terme *katakollatai* peut aussi signifier « jointoyé, tenu grâce au stuc ». L'indication est suffisamment claire pour ceux qui ont une connaissance minimale de la fabrication des masques. En pratique, selon Falossi, il s'agit d'estamper des *rakoi* de lin dans un moule après les avoir imbibés de colle, afin qu'ils puissent s'assembler et former, une fois séchés, un ensemble unique. La colle choisie, parmi celles dont l'utilisation est documentée à l'époque classique, est la colle de peau d'animaux. C'est l'une des plus anciennes colles que l'homme ait produites, et elle est obtenue en faisant bouillir pendant longtemps les peaux d'animaux tels que des lapins, moutons, chevaux ou encore taureaux. Pour éviter que le lin imbibé de colle n'adhère au moule, il est nécessaire de bien isoler ce dernier. Falossi nous fait remarquer qu'il est possible d'utiliser une fine couche de cire d'abeille ou bien de graisser le moule avec du saindoux et de le saupoudrer de cendres finement tamisées. Une fois le lin pressé dans le moule de plâtre, il est nécessaire d'attendre qu'il sèche complètement avant de le retirer (fig. 19).

34. « [...] le masque, parce qu'on le confectionne en collant ensemble des loques » (Scholie à ARISTOPHANE, *Les Grenouilles*, v.406).

35. Isidore de Séville (560-636 apr. J.-C.) parle de « masques en toile de lin plâtrée [*linteria gypsata*] et de différentes couleurs » dans *Etymologiae sive origines*, Livre X, § 119. Le lexique byzantin de la *Souda* (X^e siècle), à la rubrique « Thespis », parle aussi de masques totalement en lin (en *monē othonē*). Toutes traductions du latin et du grec au français, sauf indication contraire, sont de Ferdinando Falossi.

Toujours selon Falossi, les preuves de l'existence de cette technique se trouvent dans un nombre considérable de sources anciennes, à commencer par Homère, et concernent le matériau avec lequel les armures des soldats étaient façonnées : des couches de lin superposées. Homère (*Iliade*, Chant II, v. 529) se contente de mentionner le matériau, à la fois lorsqu'il parle d'Ajax, fils d'Oïlée, décrit comme un homme de petite stature mais très vaillant au combat avec sa lance et son armure en lin (*linothōrēx*), et lorsqu'il utilise la même épithète (*Iliade*, Chant II, v. 830) en parlant des fils de Mérope de Percote « à l'armure de lin ». Le fait que la fabrication d'armures soit un métier lié au tissage est confirmé par un fragment de la tragédie de Sophocle, les *Épigones*, conservée sur un papyrus d'Oxyrhynque : « Et les casques agitent les crêtes pourpres, et les tisserands chantent, pour ceux qui portent des armures [*thōrakophoroi*], les chants magiques de la navette du métier à tisser qui réveille ceux qui dorment³⁶. » Xénophon (*Anabase*, Livre IV, chap. 7, § 15) parle aussi de l'armure de lin des Chalybes, qui recouvrait également l'abdomen pour se terminer à mi-cuisse par des bandes de cordes tissées serrées. Cependant, ce que l'armure pourrait avoir en commun avec le masque n'est pas seulement le matériau, mais précisément la méthode de fabrication. Gregory S. Aldrete, Scott Bartell et Alicia Aldrete ont mené des recherches approfondies à l'université du Wisconsin-Green Bay sur l'armure militaire en lin diffusée dans la Méditerranée antique, et ont découvert que l'usage de la colle de peau donnait aux couches de tissu assemblées et superposées la force et l'imperméabilité nécessaires pour résister aux coups de lances, d'épées et aux flèches. Le lin, trempé dans cette colle et séché, pouvait ensuite être rendu imperméable à la pluie au moyen de résine de pin et de cire d'abeille. À l'intérieur de l'armure, on pouvait ajouter une couche de feutre pour absorber la sueur du soldat³⁷. Cette technique est donc pratiquement identique à celle que nous avons supposée être utilisée pour les masques de théâtre : des lambeaux de lin disposés en couches et collés avec de la colle animale. Le fait qu'un *linothōrax* original n'ait jamais été retrouvé, alors qu'il s'agit d'une armure commune à de nombreuses armées, rend plus acceptable le fait qu'un authentique masque de théâtre n'ait jamais été trouvé ; ce dernier étant un objet dont la production devait nécessairement être moins importante.

Pour en revenir au masque de lin, l'aspect de l'objet est solide dans sa consistance mais fragile et imprécis en surface dès sa sortie du moule (fig. 20). Il convient d'appliquer une ou plusieurs couches fines de stuc, ce qui permet de modéliser les bords avec une extrême précision (fig. 21). À suivre encore Falossi, l'utilisation du stuc pour recouvrir les traits du défunt provient d'un usage très ancien, datant peut-être de la fin du Néolithique. Elle est même présente dans la civilisation égyptienne, où le visage des momies ressemblait beaucoup à un masque : sur des couches de bandages de lin, on appliquait du stuc pour reconstruire les traits plus ou moins idéalisés du défunt.

36. SOPHOCLE, *Les Épigones*, Papyrus Oxyrhynchus, vol. LXXI, 4807.

37. Voir Gregory S. ALDRETE, Scott BARTELL, Alicia ALDRETE, *Reconstructing Ancient Linen Body Armor : Unraveling the Linothorax Mystery*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (États-Unis), 2013. Les tests effectués par Gregory S. Aldrete et son équipe ont démontré une résistance extraordinaire de ce matériau, non seulement aux armes de l'époque, mais aussi aux armes à feu légères modernes. Naturellement, l'épaisseur de l'artefact change : une cuirasse a besoin d'une trentaine de couches de tissu pour atteindre un centimètre ou plus d'épaisseur, tandis qu'un masque n'en a besoin que de deux, mais la qualité de résistance au travail, à la sueur et à l'usure du temps sont des facteurs que les deux artefacts ont en commun.



Fig. 20 : Démoulage du masque du Serviteur principal de Lipari. Photographie : Ferdinando Falossi. Fig. 21 : Masque en lin du Serviteur principal d'Athènes. Une fois les couches de stuc apposées, les traits et les rides apparaissent beaucoup plus nettement. Photographie : Ferdinando Falossi.

Le stuc, que Falossi applique pour faire le masque, est constitué de plâtre inerte, auquel il ajoute du kaolin, de la poudre de marbre, de la colle de peau et de l'alun de roche, puissant antibactérien qui empêche la formation d'odeurs et de moisissures. Il est nécessaire d'appliquer plusieurs couches de stuc. Quant à la peinture des masques, voici ce que nous a indiqué Falossi :

« Si l'on se réfère à Pline³⁸, il semble que la peinture grecque ne connaissait au début que la ligne et le contour et plus tard seulement la couleur, ou plutôt les quatre couleurs, avec lesquelles les peintres universellement connus, comme Apelle, Aétion, Mélanthios et Nicomaque, étaient capables de tout faire : blanc, jaune, rouge et noir. Couleurs qui n'étaient ni mélangées, ni nuancées. Mais cette théorie est à prendre avec précaution, car pour le masque de l'Hétaïre âgée de Lipari³⁹, par exemple, on remarque des couleurs très douces et une nuance de couleur notable sur les joues. J'utilise, en suivant Pline, les couleurs de base de son tétrachromatisme : le Blanc de Mèlos (Milos, Cyclades) qui est du carbonate de calcium dérivé de dépôts de coquilles calcaires broyées et pulvérisées, également appelé "Blanc de Meudon" ; le Jaune de Silis Attica, c'est-à-dire le Peroxyde de Fer, connu sous le nom d'Ocre Jaune ; le Synopias Pontique, c'est-à-dire le Rouge. Une autre ocre qui contient encore plus d'oxyde de fer (Fe_2O_3), connue aujourd'hui sous le nom de Bolus rouge, Terre d'Arménie, Ocre Rouge ou Terre de Lemnos ; le Noir obtenu à partir de sarments de vigne carbonisés, connu sous le nom de Noir de vigne. (Il est impossible aujourd'hui de trouver le fameux noir qu'Apelles utilisait, obtenu par la carbonisation de l'ivoire). »

Sur le masque bien sec et débarrassé de toute poussière résiduelle, Falossi étend une couche de blanc d'œuf. Séparément, il broie le pigment dans un mortier avec une petite quantité de colle mélangée à du blanc d'œuf et de l'eau, jusqu'à obtenir un tout homogène. Puis il étale la couleur sur le masque, et laisse sécher lentement et à l'ombre. Cette opération est répétée plusieurs fois. Toutefois, la peinture à cette étape reste très fragile et ne convient pas pour un masque qui doit être

38. PLINE, *Naturalis Historia*, Livre XXXV, § 50.

39. Musée de Lipari (Italie), n° 9768.

maintes fois manipulé. Falossi nous révèle alors un secret trouvé chez Vitruve⁴⁰ qui décrit un procédé appelé *ganōsis* : il s'agit de déposer sur la couleur un film de cire punique⁴¹ mélangé à de l'huile d'olive. Quand la cire est sèche, il faut alors chauffer le masque (avec un sèche-cheveux tout simplement, alors que Vitruve recommande un brasier). À ce moment, l'excès de cire fond (fig. 22), tandis que la couleur redevient vive et brillante, comme lorsqu'elle était fraîche. Une fois l'opération terminée, Falossi polit le masque avec un morceau de laine ou de fourrure d'agneau (fig. 23).



Fig. 22 : La cire punique, chauffée, s'égoutte de la peinture, laissant le masque brillant et la peinture protégée des chocs, rayures et frottements. Photographie : Ferdinando Falossi.



Fig. 23 : Masque du Serviteur principal du musée national d'Athènes fini et poli avec de la fourrure d'agneau. Masque réalisé par Ferdinando Falossi et Anna Greco. Pise (Italie), 1985. Photographie : Ferdinando Falossi.

La dernière étape est une des plus complexes : l'ajout de la chevelure et du système pileux. Voici ce que nous dit Falossi à ce sujet :

« En ce qui concerne la matière utilisée, j'ai fait plusieurs tentatives, car il n'y a pas d'informations précises sur le sujet. Pour la barbe, j'ai toujours pensé que le poil de chèvre était le plus adéquat, avec la variété de ses couleurs, allant du brun au noir en passant par le rouge, le

40. VITRUVÉ, *De l'architecture*, Livre VII, chap. 9, § 3-4.

41. La cire punique n'est rien d'autre qu'une cire d'abeille blanchie et bouillie à l'eau de mer.

blanc, et avec un type de poils qui va du lisse au frisé. Pour les cheveux, au contraire, surtout s'ils sont longs, j'ai expérimenté plusieurs matières sans vraiment être convaincu : au début, j'ai travaillé le crin de cheval, mais avec des résultats insatisfaisants, car il s'est révélé trop rigide et impossible à modeler. J'ai fait avec cette matière la coiffure du Serviteur principal du musée national d'Athènes [voir fig. 30b, p. 376]. Après quelques recherches sur le filage dans l'Antiquité, j'ai appris que les Grecs pratiquaient un type de pré-filage qui consistait à transformer la ouate de laine en une sorte de sangle irrégulière qui était ensuite recueillie dans un panier et enroulée sur la broche pour le filage lui-même. Il y avait un instrument qui servait à cela : l'*epinetron*, une sorte de tuile avec une surface en écaille de poisson qui, reposant sur le genou, permettait à une femme assise d'enrouler la ouate de laine en produisant une longue cordelette irrégulière. J'ai construit pour l'occasion un *epinetron* en terre cuite, et j'ai commencé à produire de longs fils de laine mal filée et cela a donné un résultat acceptable pour la coiffure de certains personnages de la néa ou de la palliata [fig. 24]. La laine de chèvre peignée, d'autre part, s'est avérée être la meilleure matière pour les coiffures longues. Le terme "peigné" signifie que la ouate de laine est passée dans une sorte de peigne qui retient les fibres courtes et ne laisse passer que les fibres les plus longues, le fil est donc composé de fibres longues très semblables aux cheveux, et donne à la coiffure un aspect absolument naturel [fig. 25]. »

Les masques de Ferdinando Falossi, reproduits dans cet ouvrage, ne sont pas tous réalisés de la même manière. Il y a des variations dans le choix des matériaux et dans la peinture qui correspondent à autant de choix, d'alternatives ou d'hypothèses de travail. Beaucoup de doutes subsistent quant à la réalisation de ces masques, et Falossi reste toujours à l'affût d'un nouveau document ou de nouvelles découvertes lui permettant de mieux comprendre la manière dont les créateurs de masques de l'Antiquité concevaient et fabriquaient leurs masques. En homme d'expérience et de



Fig. 24 : Position de l'*epinetron* pour enrouler la ouate de laine et fabriquer une sorte de cordelette pour la construction de certaines chevelures.
Fig. 25 : Couture sur le masque de la coiffure en laine de chèvre peignée. La même coiffure peut être cousue sur un filet en lin lorsqu'il faut l'enlever rapidement. La laine de chèvre peignée et non teintée est le matériau qui ressemble le plus aux cheveux humains. Photographies : Ferdinando Falossi.

terrain, il a voulu vérifier l'effet de ses masques dans un espace en plein air et il est allé pour cela dans le théâtre grec de Fiesole (sur les collines de Florence). Là, il a constaté que les volumes et les traits sculptés du masque prenaient bien la lumière du soleil et étaient parfaitement visibles jusqu'à la dernière rangée des spectateurs, tandis que le simple visage, vu de loin et en plein soleil, ne montrait que deux taches noires à la place des yeux et des traits indistincts. Il a pu également dissiper, par un essai pratique et pas seulement par la philologie⁴², le cliché selon lequel le masque servait de porte-voix et avait comme objectif d'amplifier la voix de l'acteur. Avec ou sans masque, la voix sortait pareillement claire et parfaitement compréhensible jusqu'en haut des gradins, car l'acoustique dans ces théâtres antiques était parfaitement étudiée. Le masque n'avait donc pas pour fonction d'amplifier la voix, mais il aidait plutôt à la reconnaissance visuelle du personnage.

- *La mise en jeu de ces masques*

Avant la tenue de notre atelier, les masques de Falossi n'avaient jamais été mis en jeu par des acteurs. Notre objectif commun était de pallier ce manque. Pour cela, nous avons cherché ensemble à reconstituer une typologie minimale des masques de la néa et de la palliata (précisons que cette typologie n'est qu'une hypothèse de travail : elle ne suit pas celle proposée par Pollux dans son *Onomasticon*) et nous sommes arrivés à la liste suivante avec laquelle une troupe du III^e siècle avant notre ère pouvait jouer, à un ou deux personnages près, toutes les comédies de Plaute. Nous avons émis l'hypothèse que le centre du système dramatique de la palliata tournait autour d'un trio de masques : le Père, le Jeune Homme et le Serviteur (fig. 26 à 30), chacun de ces types se dédoublant au besoin. L'adjectif « second » (*heteros*) correspond à celui utilisé par Pollux et il est à entendre au sens de « variante d'un type ». L'enjeu des comédies de cette tradition réside, en effet, dans la satisfaction des désirs amoureux du Jeune Homme, naïf et maladroit, face à un Père buté et avare, qui arrive à ses fins grâce aux ruses de son Serviteur-Esclave. Ce sont ces trois masques fondamentaux que nous avons voulu retrouver en premier. Ensuite, autour de ce trio, nous avons fait graviter un deuxième cercle de masques-types nécessaires à la multiplicité des actions dramatiques : le Proxénète (fig. 32 et 33), le Soldat (fig. 34), le Parasite (fig. 35), le Paysan (fig. 36), l'Hétaïre (fig. 37), la Fausse Vierge (fig. 38), la Jeune Fille (fig. 39) et la Vieille Servante (fig. 40).

Pour mener à bien ces expérimentations, nous avons réuni un groupe d'une vingtaine d'étudiants de l'université Paris 8, mélangés à quelques professionnels du théâtre désireux de faire revivre, deux millénaires plus tard, ces masques.

Le « baptême » a eu lieu dans la salle de répétitions du Théâtre du Soleil, haut lieu d'improvisations masquées qui ont marqué l'histoire du théâtre. Au centre de la grande pièce aux murs faits de pierres apparentes, une plateforme en bois recouverte de linoléum blanc définissait l'espace de jeu. Devant ce plateau ouvert sur les quatre faces, quelques observateurs — pour la majeure partie des créateurs de masques intrigués par notre recherche expérimentale — assistaient au travail sur le petit gradin de la salle.

42. Une étymologie tardive et fautive dans Aulu-Gelle, (*Les Nuits attiques*, Livre V, chap. 7) fait dériver *persōna* (masque) du verbe *per-sonare*, c'est-à-dire « résonner », mais le « o » de *sonare* est bref et ne peut donner lieu à *persōna*, dont le « ō » est long. L'erreur est analysée en détail par Enrico MEDDA, *La tragedia sulla scena*, Einaudi, Turin (Italie), 1997, p. 179, note 7.

Après un échauffement collectif, visant à la préparation physique des acteurs pour éveiller leur capacité à coordonner rythmiquement mouvement et voix, à s'écouter et travailler en chœur, nous avons présenté « la famille » de masques réalisés par Falossi (fig. 1, p. 334). Une fois ces masques disposés sur la table, les étudiants, les comédiens professionnels et les quatre directeurs d'acteurs ont tous été fascinés par leur puissance esthétique : longues tresses, barbes hirsutes, cheveux volumineux et couleurs vives. Dans une frénésie générale, les participants ont commencé à essayer ces nouveaux « objets-monde » avec émerveillement et excitation.

Mais qu'est-ce que mettre un masque ? Qu'est-ce que cela implique chez l'acteur au niveau de sa respiration, de son regard, de son entrée en scène ? Ce sont les questions que nous nous sommes posées lors du deuxième temps de l'expérimentation, c'est-à-dire « l'appropriation du masque ». C'est à ce moment que des caractères ont commencé à s'esquisser, à travers démarches, postures, gestes et attitudes. Des voix ont également commencé à « sortir » et à faire vibrer les masques. Les acteurs étaient face aux contraintes de cet instrument rigoureux (regard périphérique inexistant, respiration altérée, inconfort résultant de points d'appui inhabituels) en même temps qu'ils en découvraient le potentiel scénique.

En faisant de simples « entrées » pour présenter les masques, l'un des grands principes de ce type de jeu est apparu clairement : le caractère ludique de ce théâtre, ce que nous pourrions appeler le « jeu pour le jeu » (fig. 41). Il y avait en effet dans la manière de jouer de nos acteurs masqués un écart qui permettait d'échapper à tout naturalisme. Ces masques ravivaient un désir intrinsèque d'exubérance, un plaisir de la transgression. Comme si l'acteur était tout naturellement amené à aller très loin dans l'expressivité de son jeu, dans l'invention d'un langage corporel rythmé et musicalisé, tout en gardant à chaque instant un lien étroit avec la salle, recherchant une complicité directe avec elle en présentant frontalement le masque (fig. 41b), ce qui renforçait la convention de ce type de jeu et sa fonction métathéâtrale.

Une fois terminé ce moment d'essai, nous avons réparti les seize acteurs⁴³ par groupe de deux ou trois, selon les scènes que nous leur avons demandé d'apprendre. Chacun devait avoir au moins deux scènes de deux comédies différentes afin de tester l'adéquation entre masque et personnage et de vérifier notre hypothèse du recours constant chez Plaute, d'une comédie à l'autre, à des personnages-types. Pour ce faire, nous avons cherché à mettre en jeu les relations duelles entre les masques-types : dans la *Marmite* nous avons retenu la relation entre le Père de famille et la Vieille Servante (Acte I, sc. 1) ; le Père de famille et le Serviteur (Acte IV, sc. 4) ; le Père de famille et le Jeune Homme (Acte IV, sc. 9 et 10) ; dans *Pseudolus* la scène duelle entre deux Serviteurs (Acte IV, sc. 1) ; dans le *Soldat fanfaron* celle entre le Soldat et le Parasite (Acte I, sc. 1) ; dans le *Marchand* celles entre le Serviteur et le Jeune Homme (Acte I, sc. 1, 2), le Père de famille et l'Hétaïre (Acte III, sc. 1). Par ailleurs, dans *Pseudolus*, ainsi que dans le *Marchand*, nous avons essayé de travailler sur deux scènes avec trois masques-types : le Proxénète, le Serviteur et le Jeune Homme (*Pseudolus* : Acte I, sc. 3 / fig. 41c) ; la Vieille Servante, le Père de famille et le Cuisinier (*Le Marchand* : Acte IV,

43. Nous remercions ici vivement les participants de cet atelier : Angelo Crotti, Léa Fagnou, Nin-gal Fidon, Vincent Forbice, Isabelle Garcia, Jeanne Godard, Sami Lakouait, Noélie Morizot, Olivier Nonno, Benhaj Nour, Valentine Paynot, Giuseppe Pedone, Zelia Pelacani, Shabnam Salehzada, May Sánchez, Ounoussou Saounera, Gabriel Touzelin.

Typologie

Premier Père de famille



Fig. 26a : Relief en marbre du Musée national d'Athènes, III^e-II^e siècle av. J.-C. Photographie : Ferdinando Falossi. Fig. 26b : Masque de Ferdinando Falossi en lin et fourrure de chèvre du type du Premier Père de famille (*hēgemōn presbytēs*) inspiré par un relief du Portique d'Attale, maintenant au Musée national d'Athènes. Pise (Italie), 2018.

Second Père de famille



Fig. 27a : Masque en terre cuite, attribuable au type du Second Père de famille, musée de Lipari (Italie), n° 9721. © Musée de Lipari. Fig. 27b : Masque de Ferdinando Falossi du type du Second Père de famille (*grappos prōtos*) inspiré d'un modèle de Lipari. Tissu de lin. Stuc coloré avec détrempe à l'œuf et couverture en cire d'abeille vierge. La couleur pâle du masque provient d'une information de Pollux, *Onomasticon*, Livre IV, § 144. Pise (Italie), 2018. Photographie: Ferdinando Falossi.

Premier Jeune Homme



Fig. 28a : Masque en terre cuite du Jeune Homme parfait. Musée de Lipari (Italie), n° 9730. © Musée de Lipari. Fig. 28b : Masque de Ferdinando Falossi du type du Jeune Homme parfait (*pankhrestos*. Voir Pollux, *Onomasticon*, Livre IV, § 146), inspiré du modèle de Lipari. Tissu de lin et stuc coloré à la détrempe à l'oeuf, couverture en cire d'abeille vierge, coiffure en laine de mouton avec des traces d'ouate acrylique. Pise (Italie), 2019. Photographie : Ferdinando Falossi.

Second Jeune Homme



Fig. 29a : Masque en terre cuite du Jeune Homme frisé (*oulos neaniskos*). Musée de Lipari (Italie), n° 12965. © Musée de Lipari. Fig. 29b : Masque de Ferdinando Falossi du Jeune Homme frisé (*oulos neaniskos*) inspiré du modèle de Lipari. Tissu de lin stucqué, coiffure en fourrure de chèvre teinte au curcuma, bandeau festif en crochet, feuilles en tissu peint. Pise (Italie), 2020. Photographie : Ferdinando Falossi.