

Résumés des Articles

George Brandt et Kuniyoshi Munakata, *Quelques remarques sur la danse nô*

Le nô est un genre théâtral qui fait appel au jeu, au chant et à la danse. Mais pour des raisons historiques, les premières études occidentales – de Fenollosa, Pound, Waley – furent consacrées principalement aux textes. Il s'ensuit que la perspective occidentale fut faussée, car on ignora que les rôles principaux du nô sont dansés plutôt que joués.

Tout ce qui concerne la technique du nô a longtemps été un secret jalousement gardé au Japon. La situation a évolué, mais même la prolifération des représentations d'amateurs ne rend pas facilement accessible des instructions sous forme succincte. La tradition se transmet de maître à disciple. Bien que profondément conservatrice, la danse nô a subi des transformations au cours des siècles et les cinq écoles professionnelles témoignent de réelles différences stylistiques.

Le but de la danse nô n'est pas de faire valoir le corps humain, plus ou moins dénudé. Le costume en est l'élément de base; les gestes des vastes manches sont souvent fort significatifs. A l'encontre de son confrère européen, le danseur nô dirige son énergie vers l'intérieur; sa tenue est presque constamment droite, mais sans rigidité. Les mains jouent un rôle secondaire. Le visage, même lorsqu'il n'est pas masqué, demeure volontairement impassible.

La façon dont le danseur meut ses pieds – les *tabi* blanches (chaussettes) restent en contact étroit avec le plancher en *hinoki* poli (cyprès japonais) – est un des éléments les plus originaux de la danse nô. L'interprète se déplace, tourne, frappe du pied d'une manière toute particulière. Les battements de pieds sont d'importants points de ponctuation qui rythment le glissement du danseur sur le sol.

Le danseur nô utilise des accessoires à main, tels que l'épée, la lance, la canne de l'aveugle, le rosaire du prêtre . . . , mais l'objet le plus important est l'éventail dont le maniement révèle le puissance d'expression et l'élégance du danseur. Nous décrivons un certain nombre de mouvements d'éventail qui se divisent en gestes symboliques et gestes purement esthétiques. Nous entrons dans le détail de l'ouverture et de la fermeture de l'éventail et de sons passage d'une main à l'autre. Mention est aussi faite de gestes conventionnels sans éventail.

Dans l'espoir de communiquer une idée plus précise de la technique du nô, cette description générale est suivie d'un compte rendu détaillé, mouvement par mouvement, d'une danse tirée de la seconde moitié de la pièce 'féminine' *Yuya* de Zeami (1363–1443), le patron des danseurs nô. Notre reportage est basé sur des textes classiques japonais et sur notre expérience directe et personnelle.

Mary Jane Miller, *Trois masques auto-référentiels*

Trois masques uniques en leur genre, venant de trois époques, régions et cultures différentes nous ont frappée par leur ressemblance profonde. Il s'agit :

- 1^o) d'un masque indien Hopewell dont la partie supérieure est formée d'un crâne humain (Ohio, EU, entre l'an 100 av. J.C. et l'an 200);
- 2^o) de deux masques jumelés, en pierre, d'origine Tsimshian (Colombie britannique, Canada, d'âge indéterminé) dont le premier, *avec yeux*, se loge parfaitement dans le second, *sans yeux*; et,
- 3^o) d'une image video animée, d'environ trois mètres de haut, du chanteur interprétant le rôle de Prométhée d'Eschyle (Munich 1968; décorateur: Josef Svoboda).

Ces masques ont en commun une certaine qualité auto-référentielle. Ils sont à la fois masques et interrogations sur la nature du masque. Ils soulèvent de complexes questions concernant la fonction du masque, que ce soit dans le domaine du rituel ou du théâtre. Chaque masque joue le rôle d'une métaphore concrète et, par là, le rôle de médiateur d'une série de paradoxes. Enfin, ce sont des archétypes multiculturels qui conservent leur fascination pour nous.

Judith Milhous, *Les finances de l'United Company, 1682-1692*

Une reconstruction, même partielle, de l'état des finances de l'United Company de Londres, entre 1682 et 1692, nous offre une image assez précise et sûre du fonctionnement du théâtre à cette époque. Nos recherches nous ont permis de déterminer: (1) les bénéfices hebdomadaires de la troupe; (2) le fonctionnement du système des parts, basées sur les revenus et les dépenses; (3) les montants précis pour les parts payées de 1682/3 à 1686/7; (4) le coût des différentes opérations de l'entreprise théâtrale et le niveau des frais fixes; (5) une échelle assez précise des salaires des comédiens (nous savons que les comédiens les moins bien payés vivaient convenablement et qu'un grand nombre d'entre eux touchaient un salaire confortable, sinon somptueux, même quand les saisons étaient touchées par des deuils officiels ou des troubles politiques); (6) des chiffres précis pour les administrations de Thomas Betterton, William Smith et Thomas Davenant; (7) une table digne de foi pour les salaires annuels des acteurs et du montant des parts de 1682 à 1688; (8) un calcul détaillé des revenus minimum totaux de Betterton et Smith au cours de ces cinq saisons.

J. P. Vander Motten, *The Merchant of Venice, Rosamond et autres pièces anglaises représentées sur le continent en 1703?*

L'histoire du théâtre français à Maastricht publiée en 1781 par François Bernard et intitulée *Tableau du Spectacle Français ou Annales Théâtrales de la Ville de Maastricht*, contient quelques données qui pourraient aussi avoir de l'importance pour l'histoire du théâtre anglais au XVIII^e siècle. En effet, Bernard mentionne huit à dix pièces anglaises qui auraient été représentées au printemps de 1793 par des officiers de l'armée du comte du Marlborough dans les environs de Maastricht. Il ne cite le titre que de quatre de ces pièces. Les deux premières (*The Ladies Visiting Day* de Burnaby et *The Scourers* de Shadwell) n'éveillent pas de questions concernant la crédibilité de Bernard: la première était une pièce récente, montée à Londres en 1701; la seconde était plus ancienne, mais aussi plus populaire. Le choix de ces pièces en 1703 s'explique donc fort bien. En revanche, les deux autres pièces (l'opéra *Rosamond* d'Addison et *The Merchant of Venice* de Shakespeare) posent des problèmes. On accepte généralement que *Rosamond* a été écrite dans les années 1705–6 et n'a été représentée qu'en mars 1707. Pour ce qui est de *The Merchant of Venice* qui, d'après l'état actuel des connaissances, n'a pas été représenté entre 1605 et 1741, on peut se demander à juste titre si Bernard ne confond pas le titre de l'œuvre de Shakespeare avec l'adaptation populaire de Granville, *The Jew of Venice*. Même si on ne peut ignorer le témoignage important de Bernard, une grande prudence dans son utilisation est de mise, vu l'absence de toute mention de sources et de preuves plus substantielles.