

travail avec l'ensemble artistique et expérimental grec *Dryos Topoi*. Lors des représentations données par la troupe, les textes anciens sont enrichis des danses folkloriques helléniques, à la recherche d'une permanence du caractère dionysiaque, une idée qui ne va pas sans poser problème. Avec N. Yioutsos, on quitte la performance pour une analyse plus conventionnelle de l'iconographie des grottes sacrées représentant les danses circulaires des nymphes. On s'étonne que la très longue citation placée au début de la conclusion ne fasse l'objet d'aucune identification. F. Naerebout, quant à lui, livre un véritable plaidoyer pour l'utilisation de l'épigraphie dans l'étude de la danse antique. Inscriptions à l'appui, il démontre parfaitement l'utilité de ces textes pour l'approfondissement de la connaissance, pratique plus que théorique, de la *mousikē* en tant qu'objet d'histoire sociale. Enfin A. Le Coz clôt l'ouvrage en interrogeant les sources littéraires byzantines à propos des danseurs *emmaloi*, qu'il définit comme des jeunes hommes chevelus interprétant alternativement des rôles masculins et féminins. Ils auraient progressivement été remplacés par des jeunes filles au début du VI<sup>e</sup> s., lors d'une tentative impériale de calmer les violences au théâtre. En refermant cet ouvrage, on ne peut que louer la volonté, réussie, de décloisonnement des disciplines. Les textes se répondent et contribuent à enrichir la perspective sur un objet complexe. Le résultat n'est évidemment pas parfait : on regrette notamment que la part des études réservées au monde romain relève de la portion congrue – aucune contribution à proprement parler, pour un ouvrage qui se dit porter sur l'Antiquité dans son ensemble ; absence révélatrice de travaux tels que ceux de Ch. Vendries dans la bibliographie générale... Ce faisant, l'organisatrice du colloque prolonge une tradition historiographique sur laquelle il conviendrait désormais de revenir. Il est évident toutefois que l'on ne peut révoquer tous les cadres de la pensée en une seule tentative : cet ouvrage contient sa part de militantisme. La dernière partie, ouverte à la diversité méthodologique, est en ce sens particulièrement appréciable en ce qu'elle ne masque pas les divergences scientifiques. Elle dresse un état de la recherche plein de promesses pour la connaissance future des musiques et danses anciennes.

Alexandre VINCENT

Fiona MACINTOSH (Ed.), *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*. Oxford, University Press, 2010. 1 vol. 16 x 24 cm, XXII-510 p., 50 fig. Prix : 90 £. ISBN 978-0-19-954810-1.

Fiona Macintosh rassemble dans ce bel ouvrage vingt-deux contributions consacrées à la question de la réception de la danse antique, essentiellement à l'époque contemporaine. Cette publication fait suite aux travaux menés dans le cadre de l'Archive of Performances of Greek and Roman Drama de l'université d'Oxford, dans la lignée du livre coordonné par E. Hall et R. Wyles, *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 2008. Une recension ne peut rendre compte dans le détail de chacun de ces articles aux méthodes très diverses : si la danse est bien le thème commun, le lecteur ressent parfois l'impression de faire un grand écart sans échauffement en passant de l'étude sociale du statut des danseurs dans l'Angleterre et la France du XVIII<sup>e</sup> siècle (J. Thorp) à l'alphabet secret des gestes de Staniewski (Y. Zarifi). Globalement toutefois, le plan choisi par l'éditrice correspond à une pro-

gression dans la chronologie. Bien qu'il s'agisse d'un ouvrage d'histoire moderne et contemporaine, les matériaux antiques sont très largement présents dans les contributions. Lucien et son *De saltatione* tirent à l'évidence leur épingle du jeu car la pantomime est un des genres les plus fréquemment convoqué. Les figurines de Tanagra sont un autre fil rouge de ces études, particulièrement de celles consacrées à la vogue de l'hellénisme parcourant l'Europe et les États-Unis au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les documents anciens sont le plus régulièrement utilisés dans la première partie de l'ouvrage, « Dances and the ancient sources ». La seconde est intitulée « Dance and decadence », la troisième est consacrée aux rapports entre « Dance and myth ». La quatrième interroge la place de la danse ancienne dans les conceptions contemporaines (« Ancient dance an the modern mind ») quand la dernière est consacrée au matériau le plus contemporain : « The ancient chorus in contemporary performance ». De grandes figures ressortent de ce panorama de la danse contemporaine, comme celle d'Isadora Duncan, cherchant à transcrire dans sa danse les mouvements observés avec passion sur les vases et coupes grecs. Les contributions de F. Naerebout, A. Cooper Albright, T. J. Smith et A. Zanobi la mettent au cœur de l'étude, n'évitant parfois pas la répétition, même si l'on comprend la délectation que l'on peut avoir à retracer la tentative de vie à la grecque des Duncan à Athènes, s'achevant sans grande gloire le jour où ils se rendirent compte que la maison avec vue sur l'Acropole qu'ils s'étaient faite construire n'était pas habitable, faute de raccordement à un point d'eau... Ce rapport d'I. Duncan à la Grèce prend un relief tout particulier dans l'étude d'A. Cooper Albright, qui la compare à trois autres de ses contemporaines, Colette, Eva Palmer et Loïe Fuller mettant en relief la part de fantasme d'une Grèce classique retrouvée. D'autres figures de danseuses et chorégraphes plus contemporaines sont aussi convoquées, telles Pina Bausch et Martha Graham, dont l'article d'H. Bannerman souligne la grécité intrinsèque. Même lorsque le propos de ses créations ne concerne aucunement l'Antiquité, comme ce fut le cas en 1937 avec *Immediate tragedy*, pièce consacrée à la guerre civile espagnole, M. Graham reste profondément influencée par son rapport à l'esthétique de la danse grecque antique et au mythe. La contribution de K. Riley offre un agréable détour par des formes moins académiques de la danse moderne en proposant de voir en Fred Astaire le Pylades du XX<sup>e</sup> siècle. Au nom d'une théorie de la réception des textes classiques qui ne s'appuierait pas nécessairement sur leur lecture mais plutôt sur une forme d'héritage inconscient, l'auteur propose un parallèle entre la technique de Fred Astaire et la pantomime classique. L'ouvrage est riche d'un grand nombre de réflexions méthodologiques, en questionnant notamment la portée de l'œuvre de Maurice Emmanuel qui, à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle, fit avancer les études sur la danse grecque en combinant l'analyse des sources antiques et les apports des nouvelles technologies du temps, comme la photographie. Elle donne à F. Naerebout l'occasion de produire un brillant plaidoyer contre la persistance, particulièrement en France, de l'idée selon laquelle les sources anciennes pourraient permettre de reconstituer à l'identique la danse grecque. Ce texte fait écho à celui de T.J. Smith sur les rapports entre la danse et l'iconographie. Ce dernier montre combien les danseurs et chorégraphes soucieux d'une « exactitude historique » ne se servent que d'une sélection de vases, écartant particulièrement tous ceux qui représentaient des scènes dansées de retour de banquet, la bienséance contemporaine ne s'accordant que peu avec la décence très relative des

danseurs. Un recueil aussi dense devrait trouver un large public : il a su combiner avec bonheur des approches méthodologiques complémentaires et rigoureuses, appliquées à un vaste matériau. Il ne reste plus qu'à souhaiter que la collection de l'Archive of Performances of Greek and Roman Drama s'élargisse rapidement d'autres ouvrages de la même qualité.

Alexandre VINCENT

Jürgen LEONHARDT, Silke LEOPOLD & Mischa MEIER, *Wege, Umwege und Abwege. Antike und Oper in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart, F. Steiner, 2011. 1 vol. 15,5 x 23 cm, 127 p., ill. Prix : 32 €. ISBN 978-3-515-09928-8.

Cet ouvrage rassemble trois études portant sur l'Antiquité dans l'opéra allemand de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. La première contribution, écrite par M. Meier, s'intitule *Adieu au Gesamtkunstwerk – émancipation de l'Antiquité : le théâtre musical en langue allemande à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle*. L'auteur y examine l'importance que R. Wagner a eue sur ses successeurs, que ce soit comme modèle ou comme repoussoir. La production de l'opéra allemand de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle ne peut se comprendre sans le rapport qu'elle a entretenue avec le maître de Bayreuth, car il a été non seulement un compositeur au génie reconnu, mais aussi un théoricien qui expliqua sa démarche de renouvellement des genres pour arriver au célèbre concept d'« œuvre d'art totale ». L'histoire de l'opéra allemand après la mort de Wagner consiste donc à se positionner par rapport à la « musique du futur » conceptualisée par Wagner, que ce soit consciemment ou inconsciemment. M. Meier repère six domaines différents où s'exprime une filiation ou au contraire un détournement. Il s'agit d'abord d'une attention toute particulière à la psychologie dans l'action scénique, dont R. Strauss est sans doute le meilleur représentant, particulièrement dans ses opéras en un acte, où tout est concentré, ainsi *Elektra* et *Salome*. L'*Elektra* notamment marque un tournant, et c'est le moment où la psychanalyse se constitue comme science : il vaut la peine de remarquer que c'est avec un opéra inspiré de la pièce de Sophocle que cette révolution se fait. La réflexion est poursuivie par A. Schönberg et A. Berg. Le deuxième point est la conception du mythe héritée de Wagner, c'est à-dire un miroir de la conscience populaire : en puisant dans les fonds des contes et légendes germaniques, Wagner a induit toute une réflexion sur les légendes issues non d'une culture scolaire mais d'une mémoire plus orale. C'est ici E. Humperdinck qui a le mieux illustré cette problématique dans son œuvre, en particulier avec son *Hänsel und Gretel* et ses *Königskinder*. R. Strauss a lui aussi construit un Moyen Âge fantasmé dans son *Guntram*. À cette problématique de reconstitution du passé appartient enfin la *Frau ohne Schatten* de E. W. Korngold. Troisièmement, Wagner a été sensible à l'organisation de la trame narrative, centrée autour de la catastrophe et du dénouement, ce qui permet d'introduire un climat tragique. H. Pfitzner l'a suivi en cela, notamment dans son *Palestrina* et son *Armer Heinrich*. Une quatrième caractéristique de l'œuvre de Wagner est le rapport qu'entretiennent entre eux l'art, la religion et la politique : c'est encore le *Palestrina* d'H. Pfitzner qui joue un rôle majeur dans la poursuite de cette problématique. Le cinquième élément sur lequel Wagner a beaucoup travaillé est l'« ivresse de l'expérience esthétique-émotionnelle » (p. 49), dont les meilleurs représentants ensuite sont F. Schreker,