

RÉSUMÉ DU PROJET

« La danse comique et grotesque : interprétation cinétique du *Trattato teorico-prattico del Ballo* (1779) de Gennaro Magri », par Arianna Fabbricatore

[recherche appliquée]

En France, la danse est une pratique enracinée dans l'histoire sociale, politique, culturelle et artistique. Depuis les *Lettres patentes* de 1662, la fondation de l'Académie royale de danse, première institutionnalisation de la danse en Europe, eut l'objectif de recenser et normaliser la technique française de la « belle danse », ancêtre de la danse classique, et d'assurer son rayonnement dans toute l'Europe¹.

Grâce à cette politique, la langue française est aujourd'hui le langage international de la danse. En 2016, l'Opéra de Paris et son école défendent toujours une pratique qui est propre aux Français et qui en fait une spécificité partout dans le monde. Si la France a réussi à créer, développer et imposer son style, la circulation des artistes et des styles étrangers a souvent provoqué des confrontations qui n'ont pas manqué de créer des polémiques. Depuis l'émergence et le rayonnement de la danse théâtrale dans les cours princières européennes, on s'est sans cesse interrogé sur le rôle que la danse occupe dans la société, sur ses limites, sur les relations avec les autres arts.

Quels sont les éléments qui permettent de distinguer les pratiques françaises des autres pratiques européennes ? Comment la danse s'articule-t-elle avec les autres arts ? Quel rôle occupe-t-elle dans la société ?

On ne peut que revenir à l'histoire pour connaître les éléments de cette pratique, pour saisir la relation complexe entre le verbal et le visuel, pour comprendre comment et pourquoi elle constitue le symptôme d'un processus de formation identitaire des nations.

¹ Arrêt du parlement pour l'enregistrement des *Lettres patentes* de mars 1661, portant établissement à Paris d'une Académie royale de danse, s.l., s.d.

« Évitions ces excès ; laissons à l'Italie / De ces sauts étonnants la bizarre folie ». Jean-Étienne Despréaux, *L'Art de la danse*, 1806.

Sur les scènes et dans les cours de l'Europe des Lumières, on constate la coexistence de deux styles de danse théâtrale : le style de la belle danse, considérée comme « noble » et le style virtuose comique ou grotesque. Au fil du XVIII^e siècle, on assiste à une identification progressive entre les termes « grotesque », « virtuosité », « comique », « italien », qui associent directement, en les dévalorisant, le style de danse dit « grotesque » et l'Italie, tandis qu'on lie la belle danse au style français et aux termes « élégant » ou « gracieux ». L'association du style grotesque et de l'Italie, avec une connotation négative, semble être le résultat d'un ensemble de facteurs concomitants liés notamment aux pratiques des acteurs *all'improvviso* et à celles de la *commedia dell'arte*. La pratique des Italiens à Paris et l'immense succès des danseurs/acteurs italiens eurent un écho important dans les discours critiques de l'époque. Des figures telles qu'Antonio Rinaldi Fossano, maître de ballet impérial en Russie et également maître de ballet chez les Italiens à Paris, témoignent d'une circulation européenne des genres et des styles et d'une hybridation qu'il convient d'interroger².

Avec l'émergence du ballet-pantomime, nouveau genre de danse théâtrale qui prétendait raconter une histoire sans le secours de la parole, les discours sur et contre la danse comique se complexifient. Dans ses *Lettres sur la danse* (1760), Jean Georges Noverre prend le soin de distancier sa propre pratique de la pantomime de celle des Italiens et en même temps, il désigne l'Italien Antonio Rinaldi comme un modèle de référence pour la pratique italienne. Le danseur et maître de ballet Gasparo Angiolini et le librettiste Ranieri Calzabigi, tous deux actifs à la cour impériale de Vienne, n'admettent l'appartenance des danses grotesques à l'Italie que pour mieux les mettre à distance, tandis que Louis de Cahusac exhorte les Français à transférer dans le registre noble ce qui se fait « au-delà des monts, dans le bas³ ». Ange Goudar, un aventurier qui assiste à plusieurs spectacles pantomimes, publie en 1773 à Venise et à Paris ses *Remarques sur la musique et sur la*

² J'ai présenté et développé ces idées ailleurs (cf. Arianna Fabbricatore, « Angiolini, Noverre et la "Querelle des Pantomimes" », 2 vol., thèse doctorale soutenue à l'université Paris-Sorbonne, 2015 (consultable à la médiathèque du CN D).

³ Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, 3 vol., La Haye, chez Jean Neaulme, 1754 (éd. consultée : Lecomte Nathalie, Naudeix Laura, Laurenti Jean-Noël, Pantin, Desjonquères CN D, 2004, p. 230).

danse : il s'agit d'un ouvrage caustique contre les prétentions des praticiens et des théoriciens de la danse pantomime, qui relie la polémique sur la danse à la confrontation italo-française sur la musique. La « Querelle des Pantomimes⁴ » (1774-1776) qui éclate à Milan sur les ballets-pantomimes se manifeste à travers une polémique italo-française qui interroge la rivalité culturelle entre ces deux nations. Enfin, la confrontation qui a lieu à Naples entre Gennaro Magri, danseur grotesque, et Francesco Sgai, partisan de la danse française de Noverre, soulève encore la question de la frontière entre les genres.

- 1) Qu'est-ce que la danse grotesque ? À quels intérêts culturels et sociaux cette pratique est-elle liée ? De quels enjeux la danse de Magri est-elle le signe ?
- 2) En quoi cette pratique et les discours qui l'accompagnent peuvent-ils nous éclairer sur les relations interculturelles entre l'Italie et la France en Europe ?
- 3) Comment la danse contribue-t-elle au processus de formation d'une identité culturelle ?

Description du projet

Le projet dont je suis porteur a pour objectif de se pencher sur la réalité de la danse théâtrale au XVIII^e siècle et en particulier de comprendre ce qu'est un danseur « comique » ou « grotesque », à travers l'étude systématique et approfondie d'une source unique pour la danse théâtrale de l'époque : le *Trattato* de Gennaro Magri (1779).

Cette recherche appliquée s'articule avec le versant XVII^e-XIX^e siècles du projet GRDDanse « Discours sur la danse » que je coordonne au sein du laboratoire d'excellence OBVIL de l'université Paris-Sorbonne. Il s'agit d'un projet d'humanités numériques, visant à constituer un corpus de textes sur la danse et à expérimenter de nouvelles méthodologies de recherche grâce aux outils numériques.

L'articulation de ces deux projets m'a permis de développer et coordonner un vaste chantier de recherche international : le HdD (Herméneutiques de la danse). Soutenu par de nombreuses institutions, ce programme s'inscrit dans une dimension culturelle dont

⁴ Sur cette querelle et ses enjeux, voir Arianna Fabbricatore, « Angiolini, Noverre et la "Querelle des Pantomimes" », *op. cit.*, ainsi que Juan Ignacio Vallejos, « Le projet du ballet-pantomime dans l'Europe des Lumières », thèse doctorale soutenue à l'EHESS, Paris, 2012 ; Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage: The Ballet D'Action*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2015

L'objectif majeur est de comprendre les modalités de dialogue entre les nations à travers la danse dans l'espace social de l'Europe des Lumières.

Le chantier de recherche HdD :

Les chiffres

4 rencontres internationales (2 journées d'études, 2 colloques) ;

2 années de séminaires ;

12 institutions ;

11 publications ;

98 chercheurs impliqués de 10 nationalités différentes ;

Plus de 8 000 heures de recherche.

Les étapes

- | | |
|--------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Juin 2015 | Projet de recherche appliquée « La danse comique et grotesque, traduction cinématique du <i>Trattato</i> de Gennaro Magri », Centre national de la danse. |
| Juin 2015 | GRDDanse – projet en humanités numériques « Discours sur la danse » (XVII ^e -XIX ^e siècles), LabEx OBVIL, université Paris-Sorbonne. |
| Octobre 2015 | Journée d'études « Étudier l'éphémère. La danse comique, grotesque et pantomime » (CN D). |
| 2015-2016 | 1 ^{er} cycle de séminaires « Genres, styles et goûts : la danse théâtrale au tournant des Lumières », LabEx OBVIL, université Paris-Sorbonne. |
| Octobre 2016 | Colloque international « L'univers de Gennaro Magri, danse, musique et opéra dans l'Europe des Lumières », Naples, Théâtre de San Carlo. |
| 2016-2017 | 2 ^e cycle de séminaires « Genres styles et goûts : la danse théâtrale au tournant des Lumières », LabEx OBVIL, université Paris-Sorbonne. |
| Janvier 2017 | Résultats du projet de recherche appliquée au CN D. |
| Mai 2017 | Journée d'études « Danse, discours et humanités numériques », université Paris-Sorbonne, université de Bologne. |
| Octobre 2017 | Colloque international « La danse et les nations. Identité, altérité, frontières », université Paris-Sorbonne, 2017. |

Les institutions

Avec une dimension internationale, le projet a mobilisé l'intérêt de nombreux chercheurs et a obtenu le soutien de plusieurs partenaires :

- Commission nationale italienne de l'Unesco ;
- Centre national de la danse, Pantin ;
- Université Paris-Sorbonne, Paris ;
- Laboratoire d'excellence OBVIL (Observatoire de la vie littéraire) ;
- Seconda Università de Naples ;
- Cornell University, New York ;
- Université de Bologne ;
- CETHEFI (Centre d'études théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne), université de Nantes ;
- Centre d'études sémiotiques d'Urbino ;
- Centre de musique ancienne la Fondazione Pietà de' Turchini, Naples ;
- Mairie de Naples ;
- Théâtre de San Carlo, Naples ;
- ACRAS (Association pour un centre de recherche sur les arts du spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles), France ;
- AIRDANZA (association italienne pour la recherche en danse), Italie.

L'équipe « Magri »

Pensé comme un travail collectif et interdisciplinaire qui se fonde sur le caractère indissociable des apports théoriques et pratiques, le projet « Magri », au sein du projet HdD, a réuni une équipe formée de chercheurs et d'artistes de la danse. Les membres de cette équipe sont mentionnés ici par ordre alphabétique⁵ :

Les danseurs : **Deda Cristina Colonna** (compagnie Laterza Pratica) ; **Letizia Dradi**

⁵ En tant que porteur et coordinatrice de ce projet, j'en profite pour renouveler mes remerciements chaleureux à tous les membres qui ont bien voulu participer à cette passionnante recherche, y contribuant avec leur savoir et leur savoir-faire unique.

(compagnie La Rossignol) ; **Guillaume Jablonka** (compagnie Divertimenty) ; **Hubert Hazebroucq** (compagnie Les Corps éloquents).

Les chercheurs spécialistes en danse et théâtre : **Rebecca Harris-Warrick**, professeur à la Cornell University et spécialiste de musique et de danse baroque, codirectrice du seul ouvrage existant à ce jour sur Gennaro Magri ; **Marie-Thérèse Mourey**, professeur de l'université Paris-Sorbonne, spécialiste de poétique et esthétique de la danse dans l'espace germanique, transferts culturels et circulation des modèles, en particulier des xvi^e-xviii^e siècles ; **Francesco Cotticelli**, *professore associato* à la Seconda Università degli Studi de Naples, spécialiste de l'histoire du théâtre à Naples au xviii^e siècle, et de la *commedia dell'arte* dans l'Italie méridionale et dans l'aire germanique (Vienne).

Les italianistes : **Olivier Chiquet**, normalien, professeur agrégé d'italien, doctorant en études italiennes à l'université Paris-Sorbonne ; **Françoise Decroisette**, professeure émérite de l'université Paris 8 Saint-Denis, italianiste, spécialiste de la traduction et d'études théâtrales xvii^e-xviii^e siècles (traduction de Basile, Goldoni, Gozzi) ; **Paolo Desogus**, docteur en études italiennes à l'université de Paris-Sorbonne, spécialiste d'études sémiotiques.

Musicologue consultant : **Paologiovanni Maione**, professeur de musicologie au conservatoire San Pietro a Maiella, Naples, spécialiste de la musique du xviii^e siècle.

Historienne consultante : **Elena Cervellati**, *professore associato* à l'université de Bologne, spécialiste en danse.

Enjeux du projet « Magri »

1. Pourquoi étudier le *Trattato* de Gennaro Magri ?

S'appuyant sur une longue expérience pratique, Gennaro Magri, danseur « grotesque » napolitain, publia en 1779 un *Trattato teorico-prattico del ballo* qui représente le seul traité sur la danse théâtrale au xviii^e siècle qui nous soit parvenu⁶. L'ouvrage de Magri peut être considéré comme une source essentielle pour comprendre la technique de la danse au xviii^e siècle : en reliant les pas aux genres comique ou sérieux, il permet notamment de saisir l'écart entre les

⁶ Gennaro Magri, *Trattato teorico-prattico del ballo* (1779), édition critique d'Arianna Fabbricatore avec une introduction, à paraître in LabEx OBVIL, université Paris-Sorbonne, mars 2017, <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/danse/> (1^{re} éd. Naples, Vincenzo Orsino, 1779. BnF Opéra, C3362. Texte original consultable en ligne, sur le site de la Library of Congress, Washington).

styles de danse (en particulier le style dit « italien » et le style noble « français »).

Malgré l'intérêt certain que cet ouvrage exceptionnel revêt dans l'histoire de la danse européenne, le *Trattato* de Magri demeurait en grande partie inexploré jusqu'à aujourd'hui. Qui est Gennaro Magri et pourquoi rédige-t-il son *Traité*? Qu'est-ce que le style grotesque en pratique et pourquoi l'appelle-t-on « italien »? Quelle relation y a-t-il entre le style italien et le style français?

On ne peut tenter de trouver des réponses qu'en se penchant sur la réalité de la danse de l'époque.

1.1 Gennaro Magri (ca 1737-1789⁷) : un danseur « grotesque⁸ »

Les dates de naissance et de mort de Gennaro Magri, danseur grotesque napolitain, demeureraient inconnues jusqu'à aujourd'hui⁹. Dans une lettre inédite du 15 novembre 1757, le plénipotentiaire comte Firmian, en visite à Naples, signale :

Dans ce Théâtre royal de San Carlo danse un certain Gennaro Magri Napolitain avec Teresa Morelli, première danseuse, avec beaucoup de succès. Il est de stature ordinaire, jeune de vingt ans, bien fait et bon sauteur, ainsi il rivalise avec Monsieur Michel et avec Monsieur Martin connus en Italie. On me l'a recommandé très chaleureusement pour qu'il puisse être accepté au Théâtre royal [...] ¹⁰.

⁷ La date précise de la mort de Gennaro Magri pourrait être le 21 juin 1789 : selon les sources découvertes par Ana Alberdi Alonso, Magri était engagé comme danseur à la cour d'Espagne lorsqu'il a trouvé la mort à Madrid en 1789. Cf. Ana Alberdi Alonso, « Gennaro Magri a Madrid : Nuove Fonti Degli Archivi Spagnoli », communication lors du colloque international « L'univers de Gennaro Magri, danse, musique et opéra dans l'Europe des Lumières », Naples, Théâtre de San Carlo, 6-8 octobre 2015.

⁸ Sur la vie et la carrière de Magri, voir en particulier Rebecca Harris-Warrick et Bruce Alan Brown (dir.), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and his World*, Madison (Wis.), University of Wisconsin Press, 2004 ; Kathleen Kuzmick Hansell, « Le ballet théâtral et l'opéra italien », in Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli (dir.), *Histoire de l'opéra italien*, 6 vol., Liège, Éditions Mardaga, 1992, vol. 5, *L'Opéra spectacle*, p. 272 ; Salvatore Bongiovanni, « Gennaro Magri e il "ballo grottesco" », in Giovanni Morelli (dir.), *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al dramma*, Florence, L. S. Olschki, 1996, p. 239-346, ainsi que les articles biographiques consacrés à Gennaro Magri et mentionnés plus loin. Nous signalons la découverte de nouvelles sources inédites issues du travail de recherche mené par Francesco Cotticelli et Paologiovanni Maione dans les archives historiques de Naples. Cf. leur intervention « Les sources napolitaines entre livrets et documents », journée d'étude « Étudier l'éphémère : la danse comique, grotesque et pantomime », Pantin, CN D, 22 octobre 2015. Ces découvertes ainsi que celles d'autres intervenants ont été présentées lors du colloque international qui s'est déroulé à Naples en 2016. La publication des actes est en cours.

⁹ Cf. Rita Zambon, « Gennaro Magri » in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 67, Treccani, 2006.

¹⁰ La lettre manuscrite a été signalée par Paologiovanni Maione et Francesco Cotticelli, « Les sources napolitaines entre livrets et documents », art. cit. C'est nous qui traduisons.

Cette lettre témoigne ainsi du fait que le début de la carrière de Magri se déroule à Naples et elle nous permet de situer la date de sa naissance, si on s'en tient aux affirmations du comte Firmian, en 1737. Comme en témoigne une lettre adressée au comte Giacomo Durazzo, Firmian recommande Magri pour qu'il soit engagé à la cour impériale de Vienne, centre névralgique de la danse européenne où le style italien et le style français se rencontrent et se confrontent¹¹. Magri danse au Burgtheater en 1759, sous la direction de Franz Hilverding avec Onorato Viganò et il travaille sous la direction de célèbres maîtres de ballet tels que G. Salomoni (Reggio, 1761 ; Vienne, 1763-1764 ; Naples, 1768), P. Alouard (Brescia, 1758 ; Rome, Padoue, 1762) et A. Pitrot (Turin, 1768)¹². Au théâtre San Carlo de Naples, il est engagé comme l'unique compositeur de ballets pendant deux saisons (1765-1767), puis il travaille comme premier danseur et inventeur pour le deuxième ballet de l'opéra – à savoir les ballets « comiques » – et il est maître à danser d'une prestigieuse académie de musique et danse¹³. L'année 1773 se révèle décisive pour la danse à Naples : après ses succès à Milan, Charles Le Picq, élève de Noverre, impose au théâtre San Carlo les ballets-pantomimes de genre héroïque ou tragique de style français. Dans un climat de forte compétition, il est vraisemblable que la rédaction du traité coïncide avec la volonté du danseur napolitain de rappeler ses mérites et ceux du style italien. D'ailleurs, dès la publication du *Trattato*, un libelle critique voit le jour : les *Riflessioni di Francesco Sgai fiorentino*¹⁴. D'une érudition classique, ce pamphlet lance des accusations acérées qui visent surtout à discréditer le maître de ballet. Magri réagit immédiatement en faisant paraître, dans certaines copies du *Trattato*, un *Avertissement* au

¹¹ Sur la période viennoise, voir en particulier Bruce Alan Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon, 1991, ainsi que Marie-Thérèse Mourey, « Tanz-und Ballettkultur unter Maria Theresia », in Pierre Béhar, Marie-Thérèse Mourey et Herbert Schneider (dir.), *Maria Theresias Kulturwelt*, Hildesheim, Olms, 2011, p. 171-193.

¹² Cf. Rita Zambon, « Gennaro Magri », art. cit. Voir également la chronologie de Salvatore Buongiovanni, « Magri in Naples : Defending the Italian Dance Tradition », in Rebecca Harris-Warrick et Bruce Alan Brown (dir.), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and his World*, op. cit. p. 48-59.

¹³ Dans le frontispice du *Trattato*, Magri se déclare « Maître à danser des Divertissements Royaux de Sa Majesté Sicilienne, de l'Académie Militaire Royale ». Son ouvrage est dédié « à la noble Académie de Musique et de Danse de Messieurs les Chevaliers » et dans sa dédicace il affirme « vous m'avez choisi, parmi tant d'autres excellents maîtres, comme maître de danse pour votre remarquable assemblée » (Cf. Gennaro Magri, *Traité, théorico-pratique de la danse*, traduction collective issue du travail de recherche appliquée, édition en cours, « Dédicace », [2]). Sur Magri à Naples, voir en particulier Salvatore Buongiovanni, « Magri in Naples : Defending the Italian Dance Tradition », art. cit. ; Rosa Cafiero, « Ballo teatrale e musica coreutica », in Francesco Cotticelli et Paologiovanni Maione (dir.), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Naples, Turchini Edizioni, 2003, p. 707-732.

¹⁴ Francesco Sgai, *Al Sig. Gennaro Magri [...] Riflessioni di Francesco Sgai fiorentino*, Napoli, 1779, in Carmela Lombardi (dir.), *Trattati di danza in Italia del Settecento (G.B. Dufort, G. Magri, F. Sgai)*, Naples, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2001.

lecteur où il réfute les accusations de son détracteur.

Au théâtre, Magri avait travaillé surtout comme « premier danseur grotesque » : il occupait dans les ballets des rôles principaux de genre comique ou pastoral, opposés aux rôles « sérieux », héroïques ou tragiques¹⁵. On sait, grâce aux témoignages directs, que la technique dite « grotesque » était caractérisée par la rapidité des pas, la hauteur des sauts et la complication des variations¹⁶. Pourtant nous n'en savons pas beaucoup plus. Qu'est-ce que le style grotesque et pourquoi l'appelle-t-on « italien » ? Quelle est sa technique, son répertoire ? Quels liens avec la *commedia dell'arte* ? Pourquoi devient-il nécessaire pour Magri de défendre cette pratique ?

1.2 Le Trattato : une source inestimable et inexplorée

Unique description de la technique de la danse théâtrale de la fin du XVIII^e siècle, le *Trattato teorico-prattico di ballo*, publié à Naples chez Orsino en 1779, est un ouvrage en deux volumes : l'un consacré à la théorie, l'autre à la pratique. Ce document, affirme Kathleen Kuzmick Hansell, « est inestimable pour ce qu'il nous dit des pas, des "attitudes" et des figures dans la danse pure et simple, mais aussi pour ce qu'il nous apprend de leur fonction dans la mimique plastique des Italiens¹⁷ ». La première partie, de 140 pages, comprend, après l'introduction, soixante chapitres sur la théorie de la danse traitée avec une double terminologie, italienne et française. Magri y décrit avec minutie les principes et les règles de la danse ; il explique les positions de base, les pas et les variations qui s'adaptent le mieux aux personnages de la scène. La seconde partie, de 100 pages, est consacrée aux danses de bal : un chapitre sur le menuet – une danse désormais en déclin – et huit chapitres sur la contredanse. L'ouvrage est complété par une collection de 39 contredanses toutes agrémentées de leur musique et d'une notation chorégraphique. Écrit en italien du XVIII^e siècle, la langue du *Trattato* n'est pas aisée : étant un praticien plus qu'un homme de lettres, Magri tente d'expliquer la technique de la danse avec une syntaxe

¹⁵ On peut retrouver la distinction des types de danseurs dans la distribution des rôles mentionnée dans les livrets de ballet.

¹⁶ Sur le grotesque en danse voir en particulier Rebecca Harris-Warrick et Bruce Alan Brown (dir.), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and his World*, *op. cit.* Pour un aperçu du sujet, nous renvoyons à notre travail, Arianna Fabbriatore, « Semiotic Elements of the Grotesque "Italian" Practice », in *Rothenfelser Tanzsymposion*, Tagungsband [Conference proceedings] n° 3, edited by Uwe Schlottermüller, Howard Weiner and Maria Richter, 2016.

¹⁷ Cf. Kathleen Kuzmick Hansell, *Le Ballet théâtral et l'Opéra italien*, *op. cit.*, p. 272.

complexe parfois maladroite et un lexique influencé par le français et pas toujours intelligible. Le vrai intérêt du danseur-auteur tient au monde théâtral auquel il appartenait : en bannissant les discussions arides sur la danse des Anciens, modèle perdu que les théoriciens avaient utilisé pour valoriser et légitimer la danse pantomime, il se propose d'offrir au lecteur un aperçu clair et pratique de la danse de son époque. Il précise la spécificité des pas en relation avec les rôles des danseurs, faisant souvent référence aux personnages de la *commedia dell'arte* qu'il interprète et détaillant les usages et les variantes des pas. Par exemple le pas du *Tordichamp*, qui s'utilise par les trois types de danseurs, avec la différence que dans le genre sérieux on le fait posé, dans le demi-caractère on le fait très rapide et dans le grotesque on le fait grand ; ou encore le *ballonné*, qui est utilisé surtout par les danseurs sérieux, mais les grotesques les exécutent avec adresse en y ajoutant les positions des bras.

Dans la préface, Magri fait allusion aux origines de la danse et il reconnaît explicitement l'importance des Français, en citant le *Traité du ballet noble* de Jean-Baptiste Dufort, publié à Naples en 1728¹⁸. Tout au long de son ouvrage et dans une perspective quasi comparatiste, Magri se confronte à la réalité européenne de la danse de l'époque, il cite Noverre et sa technique, il décrit les pas et les mouvements en les reliant à l'usage spécifique qu'on en fait surtout en France et en Italie. Par exemple « l'assemblée », dit-il, « ressemble beaucoup à une cabriole, et très souvent au lieu de celle-ci on utilise un assemblé. Les danseurs en font grand usage, et surtout les danseuses qui, devant exécuter une cabriole en avant et ensuite une autre en tournant, en négligent une et exécutent à la place un assemblé. Il est plus en vogue chez les Français que chez nous Italiens, parce que les Français ne cherchent pas à beaucoup utiliser les cabrioles, se servant plutôt du danser terre à terre¹⁹ ».

Quelle place la danse française occupe-t-elle dans le *Trattato*? Dans son article sur *l'Encyclopédie du spectacle*, l'historien de la danse Gino Tani avait dénigré l'ouvrage de Magri en le considérant comme un « exemple clair du provincialisme et de la soumission aux modèles français qui, dans son cas, se résumait aux enseignements du maître franco-

¹⁸ Jean-Baptiste Dufort, *Trattato nobile del ballo*, Naples, Felice Mosca, 1728. S'inspirant largement de Feuillet et de Beauchamp, Jean-Baptiste Dufort, danseur et maître de danse franco-napolitain, propose un ouvrage qui, sur le modèle du *Maître à danser* de Pierre Rameau, puisse donner prestige à son statut et à son métier. Sur Dufort, voir l'essai de Barbara Sparti, « Un francese "napoletano" e il ballo nobile », in José Sasportes (dir.), « La danza italiana », n° 7, 1989, p. 9-29.

¹⁹ Gennaro Magri, *Traité théorique-pratique de la danse*, op. cit., chap. 40 [2].

napolitain [Dufort]²⁰ ». Si le *Trattato* manifeste l'influence puissante que la culture française exerçait à l'époque dans le royaume de Naples et dans le reste de l'Italie, on remarque également la volonté de Magri de distinguer la technique française « sérieuse » de la « grotesque », considérée comme italienne. On peut se demander ainsi comment il propose une distinction entre la technique plus proprement française et celle spécifiquement italienne.

1.3 État des lieux : un « oublié » de l'histoire de la danse

Malgré l'importance capitale que l'activité et la production de Gennaro Magri représentent dans l'histoire de la danse européenne, on constate le caractère réduit des études scientifiques consacrées à ce danseur-auteur.

La première réédition moderne de son ouvrage date de 1988 : il s'agit d'une traduction en anglais de Mary Skeaping²¹. En Italie, la seule édition critique est publiée en 2001²². Un seul ouvrage monographique, encore en anglais, est apparu en 2004 grâce au travail formidable de Rebecca Harris-Warrick et Bruce Alan Brown : *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and his World*²³. Bien que la valeur documentaire du *Trattato* soit universellement reconnue, on constate qu'on ne lui consacre que des brefs articles dans les dictionnaires encyclopédiques²⁴.

Pourquoi le *Traité* de Gennaro Magri a-t-il fait l'objet d'un « oubli » de la part des chercheurs ? Mis à part les raisons liées à des questions culturelles (cf. l'article de Gino Tani), la plus grande difficulté est d'ordre disciplinaire : l'ouvrage de Magri nécessite une

²⁰ Silvio d'Amico (dir.), *Enciclopedia dello spettacolo*, 12 vol., Roma, Le Maschere, 1954-1968, article « Magri » rédigé par Gino Tani : « esempio manifesto di provincialismo e di ossequio ai modelli d'Oltralpe che, nella fattispecie si riassumevano negli insegnamenti del franco-partenopeo G. Dufort ». C'est nous qui traduisons.

²¹ Gennaro Magri, *Theoretical and Practical Treatise on Dancing*, trad. angl. Mary Skeaping et Anna Ivanova, Londres, Dance Books, 1988. Malgré la valeur certaine de ce travail pionnier, nos lectures cinétiques nous ont permis de mettre en lumière les problèmes posés par certains choix de traduction.

²² *Idem*, *Trattato teorico pratico di danza*, in Carmela Lombardi (dir.), *Trattati di danza in Italia del Settecento*, op. cit., p. 129-272. Au fil de nos lectures, nous avons constaté certaines erreurs de transcription.

²³ Rebecca Harris-Warrick et Bruce Alan Brown (dir.), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century stage: Gennaro Magri and his World*, op. cit.

²⁴ Par exemple, une seule page et demie lui est consacrée dans le volume d'Alberto Basso sur l'art du ballet et de la danse, (Alberto Basso, *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, 6 vol., Turin, UTET, 1995. vol. 5, « L'arte della danza e del balletto ») ; un petit article critique le mentionne dans l'*Encyclopédie du spectacle* de Silvio d'Amico et dans *The New Grove Dictionary of Opera*.

étude approfondie qui mobilise plusieurs compétences, parmi lesquelles la danse, pour comprendre la complexité des pas expliqués, la musique à laquelle ces danses sont liées, mais encore l'histoire de la danse, pour situer les descriptions de pas de danse qui appartiennent à un genre théâtral précis, le grotesque et le comique²⁵. Enfin, l'étude du *Trattato* de Magri nécessite également une connaissance du contexte culturel italo-français qui occupe une grande place dans ses descriptions : il est nourri des références culturelles appartenant à la sémiosphère dans laquelle Magri évolue et développe son œuvre : une sémiosphère qui se construit dans la relation entre le « nous » et le « eux », sur les frontières culturelles entre l'Italie et la France²⁶.

2. Au cœur du projet « Magri »

2.1 Les problématiques

À la lumière des questionnements envisagés, le projet s'est développé dans une perspective interdisciplinaire fondée sur le croisement des compétences et visant trois objectifs :

- lire, traduire et interpréter physiquement les descriptions de pas dans les explications de Magri ;
- éclaircir la distinction entre les styles, les registres et les niveaux (style italien vs style français, danse comique vs danse sérieuse, danse de bal vs danse théâtrale) ;
- contextualiser le travail de Magri danseur, maître de ballet, auteur ; délimiter et définir la notion de « comique » et de « grotesque » en danse théâtrale au XVIII^e siècle.

²⁵ Souvent contesté et marginalisé par les historiens de la danse, le comique occupe pourtant une place importante sur la scène. Si les sources de ce qu'on appelle la « belle danse » ont fait l'objet de plusieurs études, on constate une pénurie d'études sur la danse comique dont les raisons peuvent être reconduites principalement à l'exiguïté des sources (le répertoire comique ne fait que très rarement l'objet de transcriptions chorégraphiques, on ne possède que très peu de musiques), au caractère individuel de ce répertoire (lié aux performances des danseurs) et à la valeur que la critique attribuait à ce répertoire (dans la hiérarchie des genres, le comique et le grotesque occupent la dernière place).

²⁶ Sur la notion de « sémiosphère », cf. Ūrij Mihajlovič Lotman, *La Sémiosphère*, trad. fr. Anka Ledenko, Limoges, PULIM, 1999.

Cela, dans trois dimensions étroitement liées :

1. pratique : avec l'étude raisonnée des descriptions des pas, la lecture/interprétation cinématique avec les danseurs professionnels, les chercheurs, les traducteurs spécialisés ;
2. théorique : avec un travail de contextualisation et d'interprétation (notion de genre comique/sérieux, différence entre danse de bal et danse de scène, influence de la danse française sur l'italienne, etc.) ;
3. méthodologique : avec une réflexion épistémologique sur la manière d'observer la danse. L'objectif est de réfléchir à de nouveaux outils pour aborder l'étude théorico-pratique de la danse et conjuguer la dimension spectaculaire/performative au texte et aux contextes.

2.2 La démarche : pour une herméneutique appliquée

Ce projet s'inscrit dans une dimension explicitement herméneutique :

- du verbal au visuel : interpréter les codes ;
- du texte au contexte : interpréter les mécanismes de dialogue interculturel.

En particulier, le projet d'une « interprétation cinématique » du *Trattato* consiste en une double traduction : « intralinguistique », d'un système linguistique à l'autre (avec toutes les difficultés que suppose la traduction d'un texte ancien italien en français) et « intersémiotique », c'est-à-dire la mise en action des descriptions verbales en données visuelles. Notre première source est le texte verbal, ou « logotexte », notre objectif est de retrouver l'action ou le « choréotexte »²⁷.

²⁷ Les néologismes « logotexte » et « choréotexte » sont employés pour désigner la relation entre le texte verbal et l'action décrite. Le « choréotexte » se fonde sur l'idée que la notion de texte (considéré comme une unité discursive dont la « matérialité », ou « substance », peut varier selon le langage employé) peut être appliquée non seulement aux messages de nature verbale, mais encore aux « tissus » d'autre nature : iconographique, chorégraphique, musicale, etc. Ainsi, le terme « choréotexte » désigne le tissu de l'écriture chorégraphique et correspond à la traduction intersémiotique du « logotexte », à savoir le texte verbal qui décrit l'action dansée. Cf. Arianna Fabbriatore, « Angiolini, Noverre et la "Querelle des Pantomimes" », *op. cit.*, partie II, « Écrire l'éphémère », p. 233-314.

Or, pour notre traduction/interprétation nous avons considéré au préalable trois éléments :

1) L'entropie du sens

Lorsqu'on remplace un énoncé écrit par un énoncé équivalent dans une autre langue et puis dans un autre langage (de la parole à la danse) on assiste inévitablement à des micro-perdes de sens. On peut nommer ce phénomène « entropie²⁸ ». Dans le passage du logotexte au choréotexte, on peut identifier deux typologies d'entropie : la première, que l'on peut appeler « naturelle », est liée à l'unicité de l'acte performatif et à son caractère éphémère²⁹. La deuxième est causée par des vides plus ou moins importants dans le logotexte qui, dans notre cas, répondent le plus souvent à un éventail limité d'interprétations possibles. Au lieu de faire l'objet d'une « négociation³⁰ » (qui peut comporter des effets d'« hyper-traduction » lorsqu'on enrichit le choréotexte d'arrivée, ou d'« hypo-traduction » lorsqu'on simplifie le logotexte), ces pertes de sens peuvent être traitées grâce à l'emploi raisonné de l'abduction produisant une série d'hypothèses sur l'ensemble des interprétations possibles.

2) La compétence du traducteur

La lisibilité des explications de Magri dépend avant tout d'une compréhension fine de sa langue. La structure hypotaxique de ses phrases (très longues avec l'enchaînement des subordonnées où le gérondif occupe une place importante) est ponctuée d'un lexique parfois obscur. Cela rend nécessaire un travail préalable de traduction scientifique qui

²⁸ Introduit en thermodynamique pour indiquer le degré de perte de chaleur d'un corps et employé dans d'autres domaines, j'ai appliqué le terme « entropie » dans ce domaine pour identifier le phénomène de perte ou de transformation généré par les opérations de traduction intersémiotique. Cf. Arianna Fabbricatore, « Premiers éléments pour une herméneutique appliquée du spectacle. Le cas de la danse au XVIII^e siècle », communication dans le cadre du colloque international « Observer le théâtre, pour une nouvelle épistémologie des spectacles », organisé par Sandrine Dubouilh et Pierre Katuszewski, université de Bordeaux-Montaigne (EA CLARE 4593), Bordeaux, 16-18 novembre 2016 [la publication des actes est en cours].

²⁹ J'ai exposé ces idées lors de mon introduction à la journée d'études « Étudier l'éphémère : la danse comique, grotesque et pantomime », Pantin, Centre national de la danse, 22 octobre 2015 : « L'unicité de l'acte performatif, son caractère éphémère, représente sans aucun doute une limite à laquelle nous sommes confrontés : à savoir le fait inévitable que l'acte performatif d'un pas que nous allons interpréter ne pourra être qu'une hypothèse en raison de l'unicité de son existence. Toutefois, si on regarde du côté de la linguistique, on sait que lorsque Saussure insiste sur l'unicité et la non-répétabilité de chaque acte linguistique, il observe que, malgré les variations phonétiques ou sémantiques de l'acte linguistique, on peut reconnaître les expressions d'un même signe ». J'ai pu développer ces idées sur la notion d'identité du choréotexte au-delà des variations individuelles de l'acte performatif lors du colloque cité *Observer le théâtre, pour une nouvelle épistémologie des spectacles*. Pour un plus ample développement, je renvoie à l'introduction de l'édition du *Trattato* de Magri et à la ressource qui sera déposée au CN D.

³⁰ Voir en particulier Umberto Eco, *Dire presque la même chose*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 2006.

requiert des compétences et une expertise spécifiques.

Dans le processus de décodification et de recodification du sens du texte verbal de Magri à la mise en action de ses descriptions, le traducteur/interprétant ne peut pas se limiter à un passage de sens, mais il doit recourir à des connaissances extralinguistiques qui lui appartiennent et qui appartiennent au bagage culturel de l'auteur et de son monde. Cela implique l'étude du *Trattato* à l'intérieur de son espace social et de son contexte culturel et l'étude des pas à l'intérieur de la *koiné* choréique de l'époque avec l'intégration d'un travail comparatif (de Feuillet à Blasis).

3) La subjectivité du chercheur/danseur interprétant

Dans le passage du verbal au visuel, le corps de l'interprétant a tendance à devancer la traduction/interprétation et à compléter les vides avec un savoir-faire qui lui est propre en donnant au mouvement un sens qui lui est familier, même si parfois ce sens s'éloigne de ce que le logotexte communique. La subjectivité de l'observateur est un élément de réflexion et d'étude qui nécessite d'être pris en compte dans le travail d'interprétation.

2.3 Les étapes du travail

Compte tenu de ces prémisses, les activités de recherche se sont déployées selon les modalités suivantes : A) Recherche théorique collective (journée d'études, séminaires, colloques) ; B) Recherche appliquée de l'équipe (individuelle et collective).

A) Recherche théorique collective

Lancement du projet et déploiement de la recherche internationale

Le 22 octobre 2015 a eu lieu au CN D une journée d'études internationale (« Étudier l'éphémère: la danse comique, grotesque et pantomime »).

L'objectif de cette journée était de fixer le point de départ de la recherche théorico-pratique et de tracer les pistes à explorer : nous avons délimité un premier périmètre conceptuel, repéré et interrogé les possibilités d'un corpus de sources exploitables, posé les problématiques liées à la théorie et à la pratique de la danse au XVIII^e siècle qui nous étaient indispensables avant d'aborder la lecture du *Trattato*. Étaient présents les spécialistes invités et un large public sensibilisé à la problématique.

Le 23 novembre 2015, a eu lieu la première séance du séminaire de recherche annuel « Genres, styles et goûts : la danse théâtrale en Europe au tournant des Lumières ».

En conjuguant la théorie et la pratique, ce séminaire (qui est encore en cours) a permis d'explorer les questionnements sous une double perspective historique et sémiotique. Les contributions des chercheurs et des praticiens invités ont fortement contribué à définir le périmètre et les références culturelles appartenant à la sémiosphère dans laquelle Magri évolue et développe son œuvre, à identifier les références culturelles que son texte partage avec ses destinataires, à comprendre comment le *Trattato* de Magri s'articule à l'intérieur de sa culture et comment il dialogue avec d'autres cultures.

Le 6, 7 et 8 octobre 2016, a eu lieu le colloque international L'univers de Gennaro Magri, danse, musique et opéra dans l'Europe des Lumières, au Théâtre San Carlo de Naples.

Cette manifestation scientifique, qui a été placée sous le patronage de l'Unesco, a réuni à Naples, pendant trois jours, les spécialistes internationaux de la danse. Centré sur l'œuvre de Gennaro Magri et ayant pour objectif de réfléchir sur le rôle de la danse à Naples dans le contexte européen, ce colloque a été une occasion formidable d'échanges et d'expérimentations. À côté des sessions « frontales », les sessions pratiques ont permis de discuter collectivement sur le travail mené au CN D sur le *Trattato*.

B) Recherche appliquée de l'équipe

1) Organisation du travail et protocole d'analyse.

Fondé sur le croisement constant entre la théorie et la pratique, le travail s'est déroulé suivant trois typologies de recherches croisées :

- des séances de « lectures » communes de huit heures chacune – objectif principal : l'interprétation cinétique du *Trattato* (lire, traduire et interpréter physiquement les descriptions de pas) ;
- le travail de recherche individuelle (des chercheurs, des traducteurs et des danseurs) – objectif : éclaircir les questionnements (théoriques, linguistiques ou techniques) émergés pendant les lectures et le travail pratique ;
- des réunions d'équipe pour la mise en commun des données (croisement entre pratique et théorie) – objectif : discussion des hypothèses, adaptation des moyens et synthèse.

2) Déroulement des séances de lecture commune :

Un total de vingt séances de huit heures chacune en moyenne pour des lectures croisées avec différents membres. Voici un aperçu synthétique des étapes et des modalités d'analyse pour une « herméneutique appliquée³¹ » :

- lectures « disponibles » (réceptives) : qui sont à la disposition, à l'écoute du texte. L'objectif de ces premières lectures, faites séparément par différents interprétants, a été de réduire au minimum les dangers d'une théorie préalable pouvant polluer l'interprétation et de mesurer le degré d'entropie et de subjectivité en comparant les différentes interprétations ;
- identification des entropies – typologies, lieux et causes :
 - a) les mots aveugles (les signifiants n'ont pas des signifiés clairement déterminés, ex. : « *la polpa del piede* », « *la vita* », « *sotto al corpo* ») ;
 - b) la syntaxe obscure (des tournures compliquées avec l'utilisation d'un gérondif qui rend difficile la compréhension ou l'exécution rythmique) ;
 - c) les vides ou lacunes (les incohérences, les impasses ; certains passages du mouvement ne sont pas explicités, ex. : « on plie et on bat » : dans quelle position ? où ? comment ?).
- hypothèses d'interprétation et traitement de l'entropie : on analyse les entropies identifiées, en mettant au clair toutes les possibilités d'interprétation (même les moins probables) à travers une série d'hypothèses. Emploi de l'abduction. Le nombre d'hypothèses nous renseigne sur le niveau plus au moins élevé d'entropie ;
- vérification : on réévalue les hypothèses d'interprétation de chaque pas de danse au fur et à mesure que les lectures avancent en appliquant le principe d'exclusion pour réduire la fourchette des possibilités. Deux sortes de vérification :
 - a) vérification interne : faisant appel uniquement au texte de Magri, analogies entre les différents pas, similitudes, indices pouvant contribuer à affiner l'hypothèse.
 - b) vérification externe : faisant appel à des informations extérieures au texte de

³¹ Cf. Arianna Fabbricatore, « Premiers éléments pour une herméneutique appliquée du spectacle. Le cas de la danse au XVIII^e siècle », art. cit.

Magri (cf. corpus bibliographique, recherches linguistiques, traités de danse, de peinture, d'anatomie, etc.). Traitement raisonné des possibilités d'application de l'information externe ;

- travail comparatif (Rameau, Feuillet, Magny, Taubert, Ferrère, mais surtout Dufort et son *Trattato del ballo nobile*, auquel Magri fait référence constamment, jusqu'à Blasis) ;
- relecture enrichie (ou complexe) : réévaluation des lectures en combinant les acquis théoriques et pratiques, validation ou invalidation des hypothèses d'interprétation ;
- résultats et possibilités d'interprétation : on avance ainsi dans la lecture du traité avec une série d'hypothèses à vérifier. Les résultats sont provisoires et susceptibles de changer jusqu'à la fin. On pratique les allers-retours à l'intérieur du texte et entre la théorie et la pratique pour mettre à l'épreuve les hypothèses afin de garantir au lecteur un choréotexte dont le taux de fiabilité est visible à partir du nombre de versions validées possibles.

Conclusions

À présent, le projet de recherche appliquée touche à son terme. Au cours de ce travail complexe et passionnant, nous avons découvert des éléments inédits du *Trattato* de Magri et apporté un éclairage nouveau à cet ouvrage.

En nous appuyant sur le dialogue constant entre la théorie et la pratique, nous avons procédé à une traduction préalable du *Trattato* fondée sur une expertise pluridisciplinaire mettant en relation les textes et le contexte. Les mots de Magri représentent autant d'indices précieux pour comprendre son monde et les références culturelles qui le nourrissent. L'étude fine de son lexique, mis en relation avec la sémiosphère à laquelle il appartient, nous a permis de nous approcher solidement de l'univers de Magri³² : ainsi nous avons pu éclaircir la distinction entre les styles, les registres et les niveaux en identifiant les intérêts qui sont liés à la répartition des genres présentée par Magri. En

³² Les allusions au titre du colloque sur « L'univers de Gennaro Magri » (Naples, 6-8 octobre 2016) et à l'ouvrage collectif déjà cité *Le Monde de Gennaro Magri* (Harris-Warrick-Brown) ne sont pas gratuites. S'inscrivant – comme le titre du colloque le souligne – dans le sillage de cet ouvrage, dont les premières recherches ont pu dessiner les contours mouvants du monde de Gennaro Magri, notre travail a permis de faire progresser la recherche dans la même direction, bien que dans une perspective différente, et d'apporter un éclairage nouveau à l'univers pluridimensionnel de Magri.

particulier plusieurs éléments émergeant de la pratique des grotesques, valorisée par Magri d'une façon inédite, permettent d'apporter un éclairage nouveau sur la question de la rivalité culturelle entre l'Italie et la France dans l'Europe du XVIII^e siècle où triomphait une *koiné* de la danse française.

À travers le travail complexe d'« interprétation cinétique », nous avons étudié les pas de danse. Dans ce travail long et délicat de décodification et de recodification du logotexte au choréotexte, la composition du mouvement a été un élément essentiel. Chaque pas étudié a été décomposé et scandé rythmiquement suivant un travail de « phasage » qui permet de distinguer chaque section du mouvement tel que Magri le décrit. L'étude raisonnée et systématique du lexique technique a permis de mettre en évidence les principes théoriques sur lesquels se fonde la pratique de Magri. En multipliant les lectures et les lecteurs, nous avons veillé à ce que la subjectivité de l'interprétant ne devance pas le texte. L'analyse dans sa complexité a mis en lumière l'image du corps du danseur grotesque et le savoir qui lui est propre. À chaque fois, nous avons donné un sens nouveau aux pas de danse de Magri qui, replacés dans leur contexte et comparés avec les productions des autres maîtres de ballet, nous révèlent la spécificité de la danse de Magri par rapport à la tradition. Nous avons distingué les intentions pédagogiques du maître de ballet et interrogé les finalités qu'il confère à la danse pour arriver à son idée de la danse et à la pratique qu'il veut transmettre.

Ce travail a permis le développement d'une méthodologie scientifique rigoureuse et cohérente, adaptée à gérer un travail théorico-pratique très complexe. Il s'agit de ce que j'ai appelé une « herméneutique appliquée du spectacle », dont les principes ont été annoncés récemment³³. Cette méthodologie spécifique a permis d'innover dans la recherche en danse en lui fournissant de nouveaux outils d'analyse. Employée de façon inédite dans ce contexte, la notion d'entropie permet d'identifier la perte de sens entre le logotexte et le choréotexte et elle offre une possibilité d'évaluer le niveau de fiabilité des interprétations. L'adoption de l'abduction raisonnée pour répondre aux vides entropiques et le choix d'avancer à travers un éventail de possibilités d'interprétation, plutôt que de choisir une négociation de convention, permettent de rendre visible le cheminement expérimental de la recherche et d'arriver à des résultats concrets et circonscrits sans qu'ils soient aplatis en

³³ Cf. Arianna Fabbricatore, « Premiers éléments pour une herméneutique appliquée du spectacle. Le cas de la danse au XVIII^e siècle », art. cit.

une version de compromis acceptable.

À l'issue de ce travail, nous avons produit une grande quantité de matériel qui représente un point de départ précieux pour poursuivre la recherche : la première traduction scientifique en français d'une partie du *Trattato*, la saisie numérique de l'ouvrage original, des fiches techniques pour une sélection de pas, une étude comparative, un premier glossaire des termes et des expressions employés pas Magri, une bibliographie raisonnée, un protocole scientifique d'analyse fondé sur une méthodologie propre à la danse. La traduction n'a pas une forme « littéraire », néanmoins elle est extrêmement rigoureuse, les fiches issues des interprétations cinétiques ont une forme schématique, toutefois elles relatent les résultats d'un travail rigoureux de recherche et d'interprétation, une ressource documentaire complète issue du projet sera accessible à la médiathèque du Centre national de la danse ainsi que sur le site du LabEx OBVIL.

Il est inutile de rappeler la dimension internationale dans laquelle s'inscrivent ce projet et son rayonnement à grande échelle.

Les actions de diffusion et de valorisation se poursuivent, au sein du chantier de recherche HdD, tout comme se poursuit notre recherche. Le séminaire sur la danse est encore en cours³⁴. En mai 2017, à l'occasion de la journée d'étude « Danse, discours et humanités numérique³⁵ », l'édition du traité de Magri fera l'objet d'un essai théorico-pratique sur les possibilités du numérique dans l'étude des textes. Une deuxième journée d'études pratiques sur la danse italienne sera consacrée à la transmission des apports des deux traités Dufort-Magri concernant les pas et les variations décrites. Tous les résultats seront mis en perspective lors du colloque international et interdisciplinaire « La danse et les nations. Identité, altérité, frontières », qui aura lieu en octobre 2017. Cette manifestation scientifique, dont l'objectif est de faire une synthèse du travail effectué, permettra d'ouvrir de nouvelles pistes de recherche sur les enjeux sémiotiques, politiques et sociaux de la danse en tant que signe ou expression de la frontière plus au moins perméable entre identités culturelles et notre travail sur Magri sera un point de départ précieux.

³⁴ « Genres styles et goût : la danse théâtrale au tournant des Lumières », 23 janvier, 3 février et 3 mars 2017.

³⁵ L'événement est organisé dans le cadre du projet « Discours sur la danse », LabEx OBVIL.

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2015

Un grand merci à tous ceux qui ont contribué et qui contribuent avec leur enthousiasme et leur magnifique travail à cette passionnante recherche.

Décembre 2016.

Pour citer ce document : Arianna Fabbricatore, « La danse comique et grotesque : interprétation cinétique du *Trattato teorico-prattico del Ballo* (1779) de Gennaro Magri. Synthèse du projet », CN D, Aide à la recherche et au patrimoine en danse, 2015.
http://www.cnd.fr/syntheses_des_projets_aides