



**HAL**  
open science

**L'action dans le texte. Pour une approche  
herméneutique du Trattato teorico-prattico di Ballo  
(1779) de G. Magri**  
Arianna Beatrice Fabbricatore

► **To cite this version:**

Arianna Beatrice Fabbricatore. L'action dans le texte. Pour une approche herméneutique du Trattato teorico-prattico di Ballo (1779) de G. Magri. 2018, 10.13140/RG.2.2.33879.93608 . hal-02059909

**HAL Id: hal-02059909**

**<https://hal.science/hal-02059909>**

Submitted on 7 Mar 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

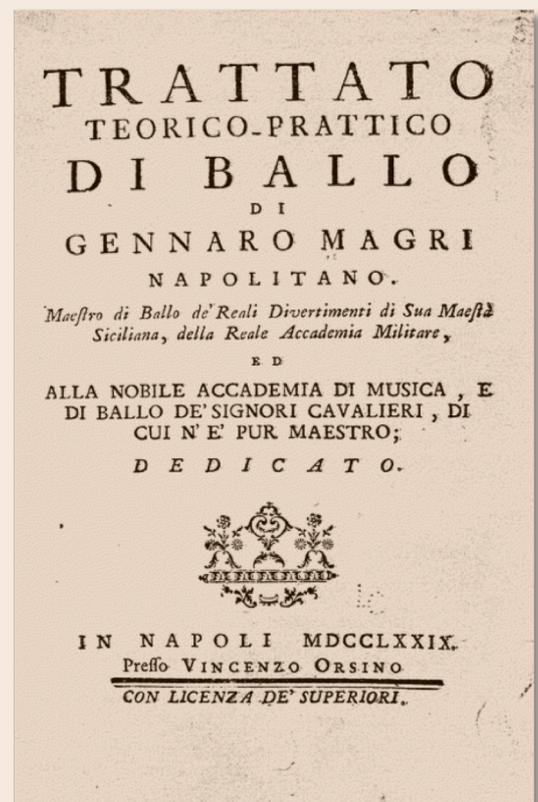
Arianna Béatrice Fabbricatore

---

# L'action dans le texte

Pour une approche herméneutique du  
*Trattato teorico-prattico di Ballo* (1779) de G. Magri

---



Pour citer cet ouvrage : Arianna Beatrice Fabbricatore, *L'action dans le texte. Pour une approche herméneutique du Trattato teorico-prattico di Ballo (1779) de G. Magri*, [Ressource ARDP 2015], Pantin, CN D, 2018.

**Aide à la recherche et au patrimoine [Réf. :19-41-0013]  
Centre national de la Danse  
1, rue Victor Hugo – 93507 Pantin Cedex**

**Herméneutique de la danse, Paris, 2018  
ISSN 2609-6471**



## Sommaire

<b>Remerciements</b> .....	<b>7</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>9</b>
<b>I. Intérêts, obstacles et progrès de la recherche</b> .....	<b>15</b>
Gennaro Magri (c.a 1739-1789) : un danseur « grotesque » .....	16
État des lieux : un « oublié » de l'histoire de la danse .....	18
Le <i>Trattato</i> et ses enjeux.....	22
Structure interne de la première partie du <i>Trattato</i> .....	23
Entre l'italien et le français : la langue de Magri.....	29
Le modèle Dufort .....	30
La danse grotesque.....	34
<b>II. Modus operandi : problématiques et méthodologie</b> .....	<b>41</b>
Le projet et son contexte .....	41
Le chantier de recherche HdD.....	41
L'équipe du projet « Magri » .....	42
La démarche : pour une herméneutique appliquée .....	43
Problématiques et objectifs .....	49
Les étapes de travail .....	49
Le protocole .....	51
<b>III. Annexes</b> .....	<b>59</b>
<b>Exemple de fiche technique sur les pas de danse</b> .....	<b>59</b>
Note d'introduction.....	59
Fiche n° 1 : Équilibres.....	60
Fiche n° 2 : Mouvements.....	62
Fiche n° 3 : Cadence.....	64
Fiche n° 4 : Positions des pieds .....	67
Fiche n° 5 : Pas simple ou naturel.....	72
Fiche n° 6 : Plié et relevé.....	73
Fiche n° 7 : Pas dégagé .....	74
Fiche n° 8 : Pas marché .....	76
Fiche n° 9 : Pas de Marcel.....	77
Fiche n° 9 : Battement .....	79
Fiche n° 10 : Tordichamb .....	84
Fiche n° 11 : Demi-coupé .....	86
Fiche n° 12 : Coupé.....	90
<b>Glossaire</b> .....	<b>91</b>
Lexique du corps .....	91
Lexique technique.....	94
Qualités du mouvement .....	101
<b>Table des pas décrits dans le Trattato</b> .....	<b>104</b>
<b>Conclusions générales</b> .....	<b>106</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>108</b>





## Remerciements

En juin 2015, lors d'un colloque à Sorbonne Université, j'ai formulé pour la première fois l'idée de ce projet qui me tenait à cœur en le présentant à Marie-Thérèse Mourey. Avec enthousiasme, celle-ci m'a encouragée à poursuivre et elle s'est par la suite engagée activement dans la conception et le développement du projet. Je désire lui exprimer ici toute ma reconnaissance pour son incomparable soutien scientifique et humain. Mes remerciements s'adressent également à Francesco Cotticelli qui a soutenu le projet sur le territoire napolitain ainsi qu'à Françoise Decroisette, Rebecca Harris-Warrick et Elena Cervellati pour leur savoir, leur soutien et leurs conseils précieux. Dans le même esprit, je désire remercier Hubert Hazebroucq, Guillaume Jablonka, Deda Cristina Colonna et Letizia Dradi qui ont participé activement à l'élaboration et à la mise en place du projet. Pendant les séances pratiques, ils ont su mettre à l'épreuve leurs acquis et chercher de nouveaux chemins pour la danse avec l'esprit du chercheur. Je tiens à remercier également tous ceux qui nous ont rejoint en chemin et qui ont bien voulu partager leurs savoirs et leurs talents comme Irène Feste et Pierre François Dollé, qui ont activement contribué aux recherches et au développement de la méthode avec leurs analyses précises du mouvement. Un grand merci s'adresse à Olivier Chiquer qui nous a suivis pendant de nombreuses séances de travail en contribuant, avec son enthousiasme et son savoir, à l'interprétation fine de la langue de Magri, ainsi qu'à Jean-Baptiste Ledoux, professeur de français, pour ses relectures et ses suggestions.

Je remercie encore toutes les institutions qui ont bien voulu soutenir ce projet dont la portée est devenue très vite internationale (voir plus loin « les institutions ») et en particulier les associations AIRDANZA et ACRAS pour leur soutien.

Enfin, mes remerciements s'adressent à l'équipe du CND et tout particulièrement à Laurent Barré, directeur du département Recherche et répertoires chorégraphiques, à Marion Bastien, à Anne-Christine Waibel et à toute l'équipe technique pour leur efficacité, leur disponibilité et leur écoute : c'est grâce à eux que nous avons pu travailler dans des conditions idéales pour mener à bien ce projet passionnant.



## Introduction

Avec la fondation de l'Académie royale de danse, en 1662, Louis XIV avait non seulement inauguré la première institutionnalisation de la danse en Europe, mais avait également créé les présupposés nécessaires pour assurer le rayonnement de la danse française dans toute l'Europe, faisant de la danse un instrument de domination culturelle. On peut considérer que le pari est réussi si l'on pense que la langue française est le langage international de la danse, que symboliquement la journée internationale de la danse célèbre le maître de ballet français Jean-Georges Noverre et que l'Opéra de Paris et son école ont continué à porter implicitement la politique culturelle hégémonique inaugurée par Louis XIV en soutenant l'idée d'une pratique censée en faire une spécificité française dans le monde<sup>1</sup>.

Si la France a pu développer et imposer l'idée d'un style « français », il convient de souligner, d'une part, le rôle des discours dans la construction de la prétendue domination chorégraphique française et, d'autre part, la fertilisation internationale des pratiques due à la forte circulation européenne des artistes pratiquant différents styles et genres de danse.

Or quel est le rapport entre la danse française et Gennaro Magri, danseur grotesque italien ? Revenons rapidement au contexte.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsque la danse devient un élément essentiel de la vie culturelle sur les scènes européennes, on constate la coexistence de deux styles de danse théâtrale : le style sérieux, de la « belle danse », considérée comme « noble » et le style virtuose comique ou grotesque. Au fil du siècle, dans les discours sur la danse, 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 ». Cette opposition recèle deux façons différentes de concevoir les possibilités expressives du corps qui sont perçues comme « nationales », toutefois il n'est pas question de danseurs italiens ou français : le grotesque appartenait à plein titre à la tradition chorégraphique de la danse en France, et d'autre part la danse noble dite « terre-à-terre » était également l'apanage des Italiens. Il s'agissait plutôt d'une connotation qui a eu un impact important dans la conception de la danse « italienne » ou « française » de l'époque et jusqu'à aujourd'hui.

L'association du style grotesque et de l'Italie, avec une connotation péjorative, 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

---

<sup>1</sup> Au sujet du discours de la prétendue suprématie culturelle de l'Opéra de Paris je renvoie à l'article éclairant d'Emmanuelle Delattre-Destemberg, Marie Glon, Vannina Olivesi, « Écrire l'histoire de la danse : des enjeux

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 ballets chez les Italiens à Paris, témoignent d'une circulation européenne des genres et des styles et d'une hybridation entre le « noble » et le « comique/grotesque » qu'il convient d'interroger<sup>2</sup>.

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 et grotesque – toujours plus considérée comme « italienne » - se complexifient. Dans son *Traité historique de la danse* (1754), Louis de Cahusac librettiste fidèle de Rameau, se glisse dans la polémique italo-française sur la musique pour soutenir le parti français<sup>3</sup> : s'il reconnaît l'excellence des Italiens en matière de comique, Cahusac exhorte les Français à transférer dans le registre noble ce qui se fait « au delà des monts, dans le bas<sup>4</sup> ». Dans ses *Lettres sur la danse* (1760), le maître de ballet Jean-Georges Noverre n'admet l'excellence des artistes italiens que pour mieux les critiquer<sup>5</sup>. Il désigne l'italien Fossan comme un modèle de référence, mais, en même temps, il prend le soin de distancier sa pratique chorégraphique de « cette expression basse et triviale que les Bouffons d'Italie ont apporté en France<sup>6</sup> ». Ange Goudar, un aventurier français passionné de théâtre, affiche dans ses *Remarques sur la musique et sur la danse* (1773), une position clairement anti-italienne : en affirmant la supériorité absolue des Français sur les Italiens, il lie la dégénérescence de la danse italienne à la corruption de la musique italienne et attaque la virtuosité des Italiens à laquelle les Français avaient su échapper :

« Les Français, qui ne se défirent pas de leurs airs soutenus, continuèrent à danser gravement. Ils s'attachèrent à ce qu'on appelle la belle danse. La Camargo avait essayé de

---

<sup>2</sup> 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 CND), je renvoie également à un article sur la question : Arianna Fabbricatore, « Semiotic elements of the grotesque "Italian" practice » in Uwe W Schlottermüller, Howard Weiner et Marie Richter (dir.), *Tanz in Italien: italienischer Tanz in Europa 1400-1900 : 4. Symposion für Historischen Tanz, Burg Rothenfels am Main, 25.-29. Mai 2016*, Freiburg, Fa-gisis, Musik-und Tanzedition, 2016, p. 57-74.

<sup>3</sup> Sur la position de Cahusac, voir Juan Ignatio Vallejos, *Les philosophes de la danse. Le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières (1760-1776)*, thèse doctorale soutenue à Paris (EHESS) le 10 mars 2012, p. 57.

<sup>4</sup> « Nous voyons tous les jours le bas comique rendu avec naïveté par la danse. L'Italie est en possession de ce genre ; et il n'est point d'action de cette espèce qu'on ne peigne sur ses théâtres d'une manière, sinon parfaite, du moins satisfaisante. Or, ce que la danse fait par-delà les monts dans le bas, ne saurait lui être impossible en France dans le noble ; puisqu'elle y est très supérieure par le nombre des sujets et par la qualité des talents ». 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, Paris, Desjonquères CND, 2004, p. 230).

<sup>5</sup> « [...] l'ambition de cabrioler est une ambition folle qui ne mène à rien [...] ». Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, Lyon, Aimé, 1760, p. 331.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 263.

la gâter par des cabrioles et des tambourins ; mais comme dans la musique ils ne voulurent point se défaire de cet air sérieux, la danse conserva son premier caractère. [...]

Pendant ce temps là, les Italiens en dansant couraient après les notes qui s'étaient échappées de la musique, et se donnaient de grands mouvements pour les suivre. La plupart s'estropièrent à force d'agitation. Ils gambadèrent comme leur chant, et assortirent leur activité aux Ariettes qui allaient par sauts et par bonds<sup>7</sup>. »

La virtuosité était souvent au cœur des piques tintées de nationalisme : « Evitons ces excès » exhorte Déspréaux, dans son poème *L'art de la Danse* (1806), « laissons à l'Italie / De ces sauts étonnants la bizarre folie ». Du côté des Italiens, on essaie de contrer cette connotation péjorative du grotesque-italien et les discours nationalistes ne se font pas attendre. Dans la fameuse *Dissertation sur les ballets pantomimes* (1765)<sup>8</sup>, le danseur et maître de ballets 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 les mettre à distance et dans ses *Lettres à Noverre*, Angiolini exhorte l'Italie à retrouver sa suprématie dans l'art<sup>9</sup>. La « Querelle des Pantomimes<sup>10</sup> » (1774-1776) qui éclate à Milan fait émerger toute une série de discours nationalistes qui mettent au jour le processus de stigmatisation identitaire de la culture chorégraphique italo-française.

C'est dans ce contexte complexe que travaille Gennaro Magri, danseur grotesque, entre les cours de Vienne et Naples, et que son *Trattato* voit le jour. Ainsi, la brève controverse ayant eu lieu à Naples entre Magri et Francesco Sgai, partisan de la danse noble française de Noverre, s'inscrit également dans ce jeu de rivalité culturelle entre l'Italie et la France.

Cette rivalité culturelle, nourrie par un discours nationaliste sur les deux fronts, a alimenté un processus d'appropriations culturelles qui relèvent souvent d'interprétations appartenant à l'ordre de la rhétorique : ces discours ont créé un écran à travers lequel la danse a été souvent étudiée. En particulier dans la polémique qui oppose Angiolini et Noverre, comme Vallejos l'a bien démontré<sup>11</sup>, les historiens ont pris souvent parti pour l'un ou l'autre côté en tenant souvent les

---

<sup>7</sup> Ange Goudar, *De Venise : Remarques sur la musique et la danse ou lettres de M. G... à Milord Pembroke*, Venise, Charles Palese, 1773, p. 50-51.

<sup>8</sup> Gasparo Angiolini [Ranieri Calzabigi], *Dissertation sur les ballets pantomimes des Anciens* [Vienne 1765]. éd. Arianna Fabbricatore, Paris, Labex OBVIL, 2015 [http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/danse/angiolini\\_programme-semiramis](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/danse/angiolini_programme-semiramis)

<sup>9</sup> « Puisse l'Italie réunir enfin tous les talents ! Puisse-t-elle retrouver ses anciennes forces que le tems [...] a pour ainsi dire dispersées et engourdies ! Puisse-t-elle continuer aujourd'hui comme autrefois de disputer à toute Nation éclairée et savante les premiers rangs sur le Parnasse ! » Gasparo Angiolini, *Lettres à Noverre*, traduction française in Arianna B. Fabbricatore, *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

<sup>10</sup> Sur cette querelle et ses enjeux voir au moins Arianna B. Fabbricatore, *Angiolini, Noverre et la « Querelle des Pantomimes »*, op. cit., Juan Ignatio Vallejos, *Le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières*, op. cit. ; Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage : The Ballet d'action*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

<sup>11</sup> Juan Ignatio Vallejos, *Les philosophes de la danse. Le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières (1760-1776)*, op.cit., p.10-11.

discours comme l'expression véritable de la réalité ou comme appui pour soutenir leurs intérêts particuliers. Pourtant, les pratiques de la danse se dérouleraient dans un contexte multiculturel où les rôles des danseurs n'étaient aucunement liés à leur nationalité (par exemple le plus célèbre danseur grotesque Pierre Michel Bernard était français) et on peut reconnaître dans les livrets de ballets les noms de danseurs français ou italiens qui se produisaient aussi bien dans le style noble que dans le grotesque. Ainsi, la hiérarchisation des pratiques semble-t-elle relever plutôt de l'ordre du discours que des pratiques réelles.

C'est dans le but de regarder au-delà des discours et d'enquêter sur la pratique à partir d'une perspective nouvelle, que ce projet a vu le jour. Le *Trattato* de Magri représente un *unicum* dans son genre car il explique pour la première fois en détail ce que le danseur grotesque était en mesure de faire. Ainsi, avec une équipe de chercheurs et de danseurs nous nous sommes penchés sur la réalité de la danse de l'époque pour essayer de répondre à plusieurs questions : qu'est-ce qu'un danseur grotesque ? En quoi sa pratique se distingue-t-elle de la pratique de la « belle danse » française ? Quelle est sa spécificité ? Nos objectifs de recherche s'inscrivent dans un questionnement plus large, à savoir : quels intérêts culturels et sociaux sont liés à la danse grotesque ? De quels enjeux la danse de Magri est-elle le signe ? Dans quelle mesure la pratique décrite par Magri peut-elle nous éclairer sur les relations interculturelles entre l'Italie et la France en Europe ?

Dès ces premières lignes d'introduction et avant d'entrer dans les détails du projet, il m'importe de souligner le caractère expérimental de notre travail : Ce projet ne représente qu'une première étape pour développer les outils à l'étude d'un objet chorégraphique négligé jusqu'à présent. Son objectif premier était de mettre en œuvre une méthode de recherche appliquée qui, nous espérons, pourra servir de base pour des recherches futures.

## **PARTIE I**



## I. Intérêts, obstacles et progrès de la recherche

S'appuyant sur une longue expérience pratique, Gennaro Magri<sup>12</sup>, danseur « grotesque » napolitain, publia en 1779 un *Trattato teorico-prattico del ballo* qui représente le seul traité sur la danse théâtrale au XVIII<sup>e</sup> siècle qui nous soit parvenu<sup>13</sup>. L'ouvrage de Magri peut être considéré comme une source essentielle pour comprendre la technique de la danse théâtrale au XVIII<sup>e</sup> siècle : son intérêt majeur ne réside pas tant sur la danse noble ou la « belle danse » (que Magri décrit en s'appuyant surtout sur le traité de Dufort), que sur la technique extrêmement virtuose de la danse comique et grotesque. Puisque Magri distingue clairement le genre des pas, ses descriptions permettent notamment de saisir l'écart entre les styles de danse (en particulier « italien » et « français »). Ainsi, il permet d'apporter un éclairage sur la technique de la danse comique et grotesque de l'époque et sur son rôle dans le développement de ce que l'on appelle aujourd'hui la danse classique.

Malgré l'intérêt certain que cet ouvrage exceptionnel revêt dans l'histoire de la danse européenne, le *Trattato teorico-prattico di ballo* de Magri demeurerait en grande partie inexploré jusqu'à aujourd'hui. Qui est Gennaro Magri et pourquoi rédige-t-il son ouvrage ? Qu'est-ce qui est, en pratique, le style grotesque et pourquoi l'appelle-t-on « italien » ? Quelle relation y a-t-il entre le style italien et le style français ? Quel est l'impact de la danse décrite par Magri dans la technique dite classique ?

---

<sup>12</sup> 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, Giorgio Pestelli (dir.), *Histoire de l'opéra italien*, 6 vol., Liège, Editions 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*, Firenze, 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 *Etudier l'éphémère : la danse comique, grotesque et pantomime*, Pantin, CND, 22 octobre 2015. Ces découvertes ainsi que celles d'autres intervenants ont été présentées lors du colloque international *L'univers de Gennaro Magri, danse, musique et opéra dans l'Europe des Lumières*, Naples, qui a eu lieu au Théâtre de San Carlo de Naples, 6-8 octobre 2016. La publication des actes est en cours.

<sup>13</sup> Gennaro Magri, *Trattato teorico-prattico del ballo* (1779), édition d'Arianna B. Fabbricatore avec une introduction, Labex Obvil, Sorbonne Université, 2018 <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/danse/>. (1<sup>ère</sup> éd. Naples, Vincenzo Orsino, 1779. BnF Opéra, C3362. Texte original consultable en ligne, sur le site de la Library of Congress di Washington).

## Gennaro Magri (c.a 1739-1789) : un danseur « grotesque »

Les recherches engagées dans le cadre de ce projet ont permis de faire de nouvelles découvertes sur la vie et la carrière de Gennaro Magri dont les dates de naissance et de mort demeuraient inconnues jusqu'à aujourd'hui<sup>14</sup>.

Fils d'Andrea et de G. Stefani, celui qu'on appellera « Gennariello » était né à Naples, probablement en 1739, avait épousé la danseuse Teresa Stefani<sup>15</sup> - avec qui il avait eu quatre enfants : Giuseppe, Bartolomeo, Antonia, Aguenda - et avait trouvé la mort à Madrid le 21 juin 1789<sup>16</sup>.

Les noms de ses parents et de ses enfants, incertains jusqu'à aujourd'hui, ont été confirmés par le croisement des sources émergées lors du international *L'univers de Gennaro Magri, danse, musique et opéra dans l'Europe des Lumières*, qui s'est déroulé à Naples, le 6, 7 et 8 octobre 2016<sup>17</sup>. Comme Ana Alberdi Alonso l'a montré lors de ce colloque, le certificat de mort de Magri trouvé à Madrid, précise le noms des enfants de Magri ainsi que l'origine du danseur : « Genaro Magrè » de la ville de Naples, veuf de « Teresa Estèfane », et fils légitime d'« Andres Magrè », et de « Josepha Estefane »<sup>18</sup>. Si l'oscillation orthographique du nom (de Magri en Magrè), pourrait à première vue jeter un doute sur le fait qu'il s'agit bien de Gennaro danseur napolitain, le croisement avec les sources émergées aux Archives nationales de la banque de Naples confirment le nom du père du maître de ballet napolitain, Andrea<sup>19</sup>.

Comme la chercheuse Ana Alberdi Alonso l'a démontré, la carrière de Magri avait poursuivi en Espagne et plus précisément à Madrid, où le danseur italien, accompagné de ses deux filles, Ana (ou Antonia) e Agueda Magri, avait rejoint son collègue Domenico Rossi. Il avait travaillé au théâtre de *Los Caños*, avec d'autres

---

<sup>14</sup> Jusqu'à aujourd'hui, aucune trace du danseur ne nous était parvenue après 1782. Voir par exemple l'article de Rita Zambon, « Gennaro Magri » in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 67, Treccani, 2006.

<sup>15</sup> Comme on peut le lire dans la liste des danseurs mentionnées dans plusieurs livrets de l'époque à partir de 1776 Voir Salvatore Bongiovanni, « Gennaro Magri: A Grotesque Dancer on the European Stage », in Rebecca Harris-Warrick et Bruce Alan Brown (dir.), *The grotesque dancer on the eighteenth-century stage*, op. cit., p. 44-45. Elle est engagée en tant que danseuse sérieuse ou *mezzo carattere* (par exemple dans *L'Americana in Olanda*, Venise 1778, où Teresa Stefani Magri danse comme première danseuse « sérieuse » à côté de Domenico Ricciardi). Au théâtre du Cocomero à Florence, elle incarne le rôle de Clitemnestre dans le ballet *Elettra*, d'Antoine Pitrot. À ce propos, la *Gazzetta Toscana* souligne : « La prima ballerina Sig. Teresa Stefani Magri che eseguisce la parte di Clitemnestra, ripiena di maestà, e decenza seconda a maraviglia l'intenzione del gran maestro inventore [...] », cf. « *Gazzetta Toscana* » n. 52, 28 décembre 1776.

<sup>16</sup> Cf. Ana Alberdi Alonso, « Gennaro Magri a Madrid : Nuove Fonti Degli Archivi Spagnoli », 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 (Actes à paraître en 2019).

<sup>17</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>18</sup> Certificat de mort de Gennaro Magri édité par Ana Alberti Alonso qui transcrit : « don Genaro Magrè natural de la ciudad de Nápoles, viudo de doña Teresa Estèfane, hijo legítimo de don Andres Magrè y doña Josefa Estèfane ». C'est nous qui traduisons.

<sup>19</sup> Les oscillations orthographiques était assez répandues et par ailleurs, on trouve également dans certains documents le nom de Macri, voir de Magni. Plusieurs documents d'archives ont confirmé la paternité d'Andrea Magri, selon les sources présentées par P. Maione et P. De Simone lors du colloque.

danseurs italiens tels que les Ronzi et les Viganò. C'est à Madrid, que Gennaro Magri avait finalement trouvé la mort le 21 juin 1789<sup>20</sup>.

Sa carrière débute à Naples selon le témoignage du plénipotentiaire comte Firmian en visite à Naples qui, dans une lettre du 15 novembre 1757, 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 [...]»<sup>21</sup> . »

Comme le confirme sa correspondance, le plénipotentiaire 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 confrontent<sup>22</sup>. Magri danse ainsi au Burgtheater en 1759, sous la direction de Franz Hilverding avec Onorato Viganò et il travaille sous la direction de célèbres maîtres de ballets tels que G. Salomoni (Reggio, 1761 ; Vienne, 1763-1764 ; Naples, 1768), P. Alouard (Brescia, 1758 ; Rome, Padoue, 1762) et A. Pitrot (Turin, 1768)<sup>23</sup>. Au théâtre San Carlo de Naples, Magri est engagé comme 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 danse<sup>24</sup>. L'année 1773 se révèle décisive pour la danse à Naples : après ses succès à

---

<sup>20</sup> Nous renvoyons à l'article d'Ana Alberdi à paraître dans les actes du colloque cité.

<sup>21</sup> La lettre manuscrite a été signalée par Paologiovanni Maione e Francesco Cotticelli, « Les sources napolitaines entre livrets et documents », cf. Paologiovanni Maione, « Classicità di Metastasio, la virtù del poeta e il mestiere del teatro. Musici viaggianti e itinerari della scena nell'Europa del Settecento », in Marco Valente et Erica Kanduth (dir.), *La tradizione classica nelle arti del XVIII<sup>e</sup> secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*, Rome, Artemide Edizioni, 2003, p. 291. C'est nous qui traduisons (et qui rectifions le nom de Michel, à savoir Bernard Michel, danseur grotesque français). Sur l'âge présumé de Magri, il faut remarquer que Firmian dans une lettre à Durazzo de la même année, avait affirmé que Magri n'avait que dix-huit ans. Nous avons entrepris de nouvelles recherches à présent aux Archives historiques diocésaines de Naples pour confirmer ou infirmer cette date qui reste hypothétique pour l'instant. Je remercie le responsable des Archives, Don Riveccio pour son aide et ses conseils.

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> 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*, op. cit. p. 48-59.

<sup>24</sup> 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 dirigée par Arianna Fabbricatore, publication 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

Milan, Charles Le Picq, élève de Noverre, impose au théâtre S. 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*<sup>25</sup>. 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 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 tragiques<sup>26</sup>. 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 variations<sup>27</sup>. Pourtant nous n'en savons pas beaucoup plus. Qu'est-ce que le style grotesque et pourquoi l'appelle-t-on « italien » ? Quels liens entretient-il avec la *commedia dell'arte* ? Quelle est sa technique, son répertoire ? Pourquoi devient-il nécessaire pour Magri de défendre cette pratique ?

### 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 nombre réduit des études 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 Skeaping<sup>28</sup>. En Italie, la seule édition critique est publiée en 2001<sup>29</sup>. Un seul ouvrage monographique, encore en anglais, est apparu

---

Paologiovanni Maione (dir.), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Napoli, Turchini Edizioni, 2003, p. 707-732.

<sup>25</sup> Francesco Sgai, *Al Sig. Gennaro Magri [...] Riflessioni di Francesco Sgai fiorentino*, (1779), in Carmela Lombardi (éd.), *Trattati di danza in Italia del Settecento* (G.B. Dufort, G. Magri, F. Sgai), Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2001.

<sup>26</sup> On peut retrouver la distinction des types de danseurs dans la distribution des rôles mentionnée dans les livrets de ballet.

<sup>27</sup> 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 B. Fabricatore, « Semiotic elements of the grotesque "Italian" practice » art. cit.

<sup>28</sup> Gennaro Magri, *Theoretical and practical treatise on dancing*, trad. angl. Mary Skeaping et Anna Ivanova, London, Dance books, 1988. Tout en reconnaissant la valeur certaine de ce travail pionnier, nos lectures cinétiques ont permis de mettre en lumière les problèmes posés par certains choix de traduction. Par exemple pour ce qui concerne l'expression « polpa del piede », qui avait été traduit par « calf (mollet) ». Voir plus loin, Pistoletta et Brisé.

<sup>29</sup> Idem, *Trattato teorico pratico di danza*, in Carmela Lombardi (éd.), *Trattati di danza in Italia del Settecento*, op. cit., p. 129-272. Au fil de nos lectures, nous avons constaté plusieurs coquilles et certaines erreurs de transcription qui changent le sens original des phrases.

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*<sup>30</sup>. Bien que la valeur documentaire du *Trattato* soit universellement reconnue, on constate qu'on ne lui consacre que des brefs articles dans les dictionnaires encyclopédiques<sup>31</sup>.

Pourquoi le *Traité* de Gennaro Magri, a-t-il fait l'objet d'un « oubli » de la part des chercheurs ?

La première raison est d'ordre culturelle. L'histoire de la danse en Europe a été fortement conditionnée par la centralité de la France. Un coup d'œil rapide dans la bibliographie des dernières soixante années suffit à illustrer cette centralité. Dans les livres d'histoire de la danse, la période dans laquelle Magri a vécu a été considérée, jusqu'à il y a quelques années, comme un chapitre de l'histoire française et les recherches dans le domaine ont été influencées par le présupposé que la danse était un produit essentiellement français : par exemple la pionnière Francine Lancelot a affirmé que la « la Belle dance, devenue la danse baroque, est une invention française; [que] les maîtres à danser ont créé un modèle si nouveau si apprécié qu'il a été diffusé et copié dans toute l'Europe<sup>32</sup> » et que la France est à l'origine de la danse classique. Même si cette position a été désavouée, par exemple au cours du colloque qui s'est tenu à Versailles en 2012 sur l'influence de la danse française, la centralité de la France a été nourrie par les nombreuses études sur le sujet qui ont focalisé leur attention sur la « belle dance » française et ce n'est que récemment que les chercheurs ont pris en compte le rôle joué par l'Italie dans l'histoire de la danse en Europe. Les premières recherches universitaires sur le sujet (par exemple la thèse monumentale de Kathleen Hansell sur la danse à Milan en 1980) et la fondation de la première revue sur « La danza italiana » par José Sasportes (1984) ont favorisé le développement des études sur l'influence que la danse italienne avait pu avoir sur la danse française et sur le développement de la technique de ce qu'on appelle aujourd'hui la danse classique. Dans le but d'éviter les conditionnements dus aux perspectives nationales, ce projet a été fondé sur le travail d'une équipe franco-italienne où les expertises des danseurs et des chercheurs français et italiens ont pu se confronter grâce aux échanges d'un dialogue fertile.

La centralité de la danse académique issue de l'Opéra a également occulté l'importance des danseurs grotesques spécialisés dans ces rôles et l'importance de la danse comique en général. Souvent marginalisé par les historiens de la danse, le comique occupe pourtant une place importante sur la scène. Si les sources de ce

---

<sup>30</sup> Rebecca Harris-Warrick et Bruce Alan Brown (dir.), *The grotesque dancer on the eighteenth-century stage: Gennaro Magri and his world*, op. cit.

<sup>31</sup> 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., Torino, 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*.

<sup>32</sup> Lancelot Francine, *La belle dance : catalogue raisonné fait en l'An 1995*, Paris, Van Dieren, Editeur, 1996.

qu'on appelle la « belle danse » ont fait l'objet de nombreuses études, on constate une pénurie d'études sur la danse comique dont les raisons peuvent être reconduites principalement à trois facteurs : l'exiguïté et l'indisponibilité des sources (le répertoire comique ne fait que très rarement l'objet de transcriptions chorégraphiques, on ne possède que très peu de musiques, peu de travaux ont été entrepris pour réunir les sources), le caractère individuel de ce répertoire (lié aux performances des danseurs) et la valeur que la critique attribuait à ce répertoire (dans la hiérarchie des genres, le comique et le grotesque occupent la dernière place)<sup>33</sup>. Ce n'est que très récemment que le comique a été réévalué par exemple grâce aux travaux impulsés par le projet ANR CETHEFI (Centre d'Études des Théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne) de l'université de Nantes, fondé et dirigé par Françoise Rubellin.

Un autre obstacle est d'ordre disciplinaire et méthodologique. Étudier un traité de danse nécessite une étude qui mobilise plusieurs compétences, parmi lesquelles la danse, pour comprendre la complexité des pas expliqués, la musique à laquelle la danse est liée, l'histoire de la danse, pour situer les descriptions de pas de danse dans leur contexte historique, social et culturel, ainsi que la langue véhiculant le sens des actions dansées.

La question méthodologique dans ce type de travaux est centrale : comment coordonner les apports disciplinaires ? C'était l'un des défis du projet car il n'existe pas, jusqu'à présent, de méthode scientifique testée pour ce type de travail. Face à ce manque, et poussés par l'exigence de mieux comprendre la danse du passé, certains danseurs pionniers ont pris l'initiative de se pencher eux-mêmes sur la mission complexe d'étudier un traité de danse. Le danger de ces approches non scientifiques, malgré leur intérêt et leur statut pionnier, réside tout d'abord dans le fait de proposer des résultats infondés qui se cristallisent dans le milieu. L'un des effets déformants de ce type d'approche est ce que j'ai appelé « l'effet Frankenstein<sup>34</sup> ». Confrontées à la pénurie et à l'indisponibilités des sources, n'ayant pas développé les fondements théoriques nécessaires à un usage scientifique des sources et animées par le désir de trouver des réponses, les recherches en amateur sur ces types d'objets ont eu tendance à remplir les manques avec des éléments provenant de corpus d'emprunt sans justifier la pertinence de ces usages. C'est pour éviter ces dérives que notre premier objectif était de développer un protocole de recherche qui puisse : 1) rendre compte du cheminement des enquêtes 2) justifier l'usage des sources et les critères de pertinence et 3) évaluer les résultats possibles.

---

<sup>33</sup> Un nouveau chantier de recherche a été ouvert récemment au sein du Centre d'Études des Théâtres de la Foire et de la Comédie Italienne (Université de Nantes) dirigé par Françoise Rubellin.

<sup>34</sup> Un homme recomposé par un collage improbable, les bras tirés d'un corps, les jambes d'un autre, la tête d'un autre encore, tout comme les pas de danse recomposés par certains travaux de recherche : un pas tiré d'un traité, une position déduite hâtivement d'un autre traité qui n'est pas lié au premier, une attitude imitant une gravure... Le problème majeur est l'usage des sources et la pertinence des critères adoptés qui, n'étant pas justifiés, figurent comme arbitraires.

Cela a été un point central de cette recherche : le développement d'une méthode scientifique adaptée à l'objet.

Enfin, la dernière difficulté dans l'étude du *Trattato*, était de replacer le texte et l'expérience de Magri dans le contexte de rivalité culturelle italo-française dans lequel il voit le jour : il s'agissait non seulement de lire les descriptions des pas et de les interpréter, mais de comprendre les 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 France<sup>35</sup>. Ces références constituent un élément fondamental de l'interprétation des pas. C'est pour cette raison que nous avons fondé notre travail sur le croisement constant entre notre objet et son contexte direct et indirect.

---

<sup>35</sup> Sur la notion de « sémiosphère » cf. Ūrij Mihajlovič Lotman, *La sémiosphère*, trad. fr. Anka Ledenko, Limoges, PULIM, 1999.

## Le Trattato et ses enjeux

Unique description de la technique de la danse théâtrale de la fin du XVIII<sup>e</sup> 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. La première partie, de cent quarante pages, comprend trois paratextes ainsi que 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. C'est cette partie qui a fait l'objet de notre recherche. Une seconde partie, de cent pages, est consacrée aux danses de bal : un chapitre sur le menuet - une danse qui était alors en déclin à l'époque - et huit chapitres sur la contredanse. L'ouvrage est complété par une collection de trente-neuf contredanses toutes agrémentées de leur musique et d'une notation chorégraphique. 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 Italiens<sup>36</sup> ».

En effet, le *Trattato* de Magri nous apprend non seulement les pas, mais également leurs fonctions au théâtre. Le vrai intérêt du danseur-auteur Magri 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, Magri veut offrir au lecteur un aperçu clair et pratique de la danse de son époque et surtout de la danse grotesque. 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 en détaillant les usages et les variantes des pas. 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 : dans la préface, il 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 1728<sup>37</sup>, il mentionne de nombreuses fois Noverre et sa technique, mais surtout il décrit les pas et les mouvements en les reliant à l'usage spécifique que l'on en fait en France et en Italie. Dans ces descriptions détaillées, la place centrale n'est pas occupée par « la belle danse » française et le style élégant « terre-à-terre », bien au contraire : Magri exalte la virtuosité et le style grotesque italien. Par exemple, « l'assemblée », dit-il :

---

<sup>36</sup> Cf. Kathleen Kuzmick Hansell, *Le ballet théâtral et l'opéra italien*, op. cit., p. 272.

<sup>37</sup> Jean-Baptiste Dufort, *Trattato nobile del ballo*, ed. Arianna Fabbricatore, Paris, OBVIL Sorbonne Université, 2018 (Napoli, Felice Mosca, 1728) [http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/danse/dufort\\_trattato-ballo-nobile/](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/danse/dufort_trattato-ballo-nobile/). 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.

« 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 terre<sup>38</sup>. »

Dans son article sur l'*Encyclopédie du spectacle*, l'historien de la danse Gino Tani avait diminué 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-napolitain [Dufort]<sup>39</sup> ». 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, mais surtout une valorisation inédite de cette dernière.

### Structure interne de la première partie du Trattato

Notre recherche était concentrée sur la première partie du *Trattato* dont on peut identifier cinq grandes parties : les paratextes, les règles théoriques et les fondements de la danse (chap. 1-7), les pas de danse (chap. 8-57), les bras et les attitudes (58-59), les cabrioles (60).

Description du Trattato, Partie I		
1	Paratextes	- Dédicace
		- Introduction
		- Avertissement
2	Éléments théoriques et fondements	Chap. 1-7
3	Les pas de danse	Chap. 8-57
4	Bras et attitudes	Chap. 58 et 59
5	Cabrioles	Chap. 60

1. Les trois paratextes introductifs sont particulièrement intéressants pour comprendre la perspective de Magri et sa place dans le milieu de l'époque.

Magri dédie son ouvrage à « Messieurs les Chevaliers de la Noble Académie de Musique et de Danse de Naples » et il signe en tant que « Maître de danse des Divertissements royales de Sa Majesté Sicilienne ». En effet, comme le précise

<sup>38</sup> Gennaro Magri, *op. cit.*, chap. 40 [2].

<sup>39</sup> 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.

Carmela Lombardi dans son édition du *Trattato*<sup>40</sup>, dans les années précédentes à la publication de son ouvrage, Magri avait la charge de composer les danses pour les fêtes de Ferdinand IV et de l'Académie militaire et il était également maître de danse pour une Académie aristocratique des musique et de danse. Toutefois les remarques de Sgai nous indiquent que ces postes avaient été octroyés respectivement à Charles Le Picq et Domenico Rossi, ses concurrents directs<sup>41</sup>. La supposition de Carmela Lombardi nous semble plausible : « il est vraisemblable que l'écriture du *Trattato* coïncide avec la perte des émoluments fixes assurés par les charges officielles et qu'elle ait le but de rappeler les mérites de l'auteur à ceux qui pouvaient l'engager ou lui assurer un revenu<sup>42</sup> ». C'est dans cette première dédicace que Magri se présente comme l'inventeur d'un nouveau système d'écriture pour la danse et qu'il revendique l'originalité de son invention : « Je vous offre et consacre cette œuvre qui est la mienne, qui n'aura peut-être pas d'autre mérite que d'être une invention nouvelle, surtout dans sa seconde partie, de choses jusqu'alors inexistantes que l'on expose à la lumière. Tous les signes que l'on verra sont inventés par moi ; et je puis aspirer, sans vaine gloire ni présomption, à l'honneur d'en être le premier inventeur<sup>43</sup> ».

Après la dédicace, la préface propose un bref exposé sur les origines de la danse et présente l'ouvrage. On observe comment Magri ne s'appuie pas sur la rhétorique habituelle qui mettait en lumière la fonction éducative de la danse ; au contraire, après une courte digression sur le rôle religieux de la danse en Grèce, Magri concentre son attention sur la danse de théâtre et cite les mimes et les pantomimes de Rome :

« Parmi les jeux que les Romains appelaient *Ludi scenici* [Jeux de la scène], il y avait la danse, et en particulier dans ceux appelés *Mimes*. Cette sorte de spectacle était représenté par un seul acteur, dit *Pantomimus*, lequel en chantant et en dansant de façon bouffonne, contrefaisait les actions des hommes, en les imitant de mille façons, et en prenant mille positions ridicules pour faire rire les spectateurs : c'est l'action et l'argument dansé que l'on appelle toujours Pantomime dansé<sup>44</sup>. »

En faisant référence à trois traités publiés en Italie – ceux de Rinaldo Rigoni (1468), Fabrizio Caroso (1630) ainsi qu'à l'ouvrage de Jean Baptiste Dufort (1728) - Magri souligne le rôle de l'Italie à laquelle reviendrait la palme de l'invention de la danse réglée. Toutefois, c'est la France, avoue l'auteur, qui a perfectionné la danse car les Italiens employaient des pas « si forcés et chargés » que « si l'on mettait en scène leur caractère, ce serait le pantomime le plus plaisant et le plus grotesque<sup>45</sup> ».

---

<sup>40</sup> Carmela Lombardi (éd.), *Trattati di danza in Italia del Settecento*, p. 22.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.* Actuellement, des recherches d'archives sont en cours afin de retrouver les traces des engagements de Magri à Naples.

<sup>43</sup> Gennaro Magri, *op. cit.*, Dédicace.

<sup>44</sup> *Ibid.*, Préface [6].

<sup>45</sup> *Ibid.*, [11].

Si les remarques de Magri témoignent du fait que la France était désormais reconnue comme la référence pour la danse noble, elles nous renseignent également sur le lien entre la danse « italienne » et le style grotesque. C'est dans la préface que Magri expose son but : « donner les règles vraies et strictes autant de la danse théâtrale que de la danse de bal selon le goût moderne en examinant l'usage d'aujourd'hui, et en refusant ce qui était l'usage des Anciens ».

Enfin le troisième paratexte, l'Avertissement, voué à apporter une riposte aux critiques de Sgai, témoigne du climat de rivalité qui régnait à Naples. Il est intéressant de remarquer que Magri désigne les destinataires de son ouvrage comme étant les « *dilettanti* », à savoir les amateurs : en réalité, l'attention qu'il consacre aux pas de théâtre montre que son attention est plutôt centrée vers les professionnels de la danse et vers la valorisation de leur profession.

2. Après les trois paratextes introductifs, Magri se penche sur la danse de son époque. Les sept premiers chapitres traitent des principes et des règles de la danse et fixent les fondements nécessaires aux danseurs. Après un premier chapitre très court qui reprend la rhétorique habituelle sur l'utilité de la danse, Magri argumente en faveur de la théorie et insiste sur la nécessité d'unir celle-ci à la pratique : « Certains pensent que la pratique est la maîtresse de tout. Je dis que la pratique est un édifice qui a besoin de fondement pour se soutenir et ce fondement est la théorie. [...] Celui qui veut apprendre à lire, qu'il apprenne d'abord à reconnaître les lettres, puis à former des syllabes et ainsi, progressivement, il atteindra la lecture parfaite<sup>46</sup> ». Le chapitre III est consacré aux qualités du danseur : si dans les deux premiers chapitres Magri avait parlé de la danse comme d'une pratique destinée à tous, ce chapitre montre comment l'attention de l'auteur est centrée sur la valorisation du danseur professionnel qu'il était. En s'appuyant sur Lucien de Samosate ainsi que sur Planelli et Noverre, Magri relate le mythe du danseur savant : pour être un « danseur de théâtre » il ne suffit pas d'apprendre la danse, il faut au contraire acquérir une vaste culture comprenant la poésie, la géométrie, l'histoire, la peinture, la sculpture, l'anatomie et, ajoute-t-il, la géographie nécessaire à bien concevoir et représenter les ballets des nations. Seul le dernier paragraphe précise les exigences physiques pour être danseur : il faut que la nature ait bien formé les membres et le corps du danseur d'une façon équilibrée. Il est intéressant de remarquer le fait que Magri ne distingue pas les corps des danseurs selon le style et le genre dans lequel ils s'exercent comme il était traditionnellement établi par exemple par Noverre. Il s'agit d'une première marque de la volonté de l'auteur de dépasser la hiérarchisation traditionnelle entre les styles et par conséquent entre les genres de danse.

Le chapitre IV, V et VII sont consacrés aux éléments de base : respectivement les équilibres du corps, la notion de « mouvement » et les positions des pieds (voir partie III, Annexes). Dans ces premiers chapitres, on observe encore comment

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, chap. II [1, 2].

l'intérêt de Magri est orienté vers la valorisation du danseur, qu'il soit sérieux ou comique. Le chapitre VI est dédié à la cadence<sup>47</sup> et au rôle de la musique pour les danseurs dans le passé et dans le présent. La comparaison entre les usages du passé et du présent permet à Magri de souligner les exigences techniques et la virtuosité des danseurs contemporains par rapport aux pratiques du passé.

« Nous les modernes ne mesurons pas la cadence avec les pas comme les Anciens, pour qui chaque pas occupait une mesure. Nous laissons courir plusieurs mesures pour un pas et mettons plusieurs pas dans une mesure. Les Anciens faisaient un « emboîté\* » dans une mesure de temps ternaire, à notre époque il n'a pas un seul danseur qui n'en redouble deux ou trois. Dans deux mesures de temps ternaire, en temps de Chaconne, on faisait un « jeté\* », trois « battements\* » et un « assemblé\* sous le corps » ; à présent, dans le même temps et avec la liaison des mêmes pas, on redouble les battements jusqu'à huit, à dix ; de même dans les autres liaisons de pas, on redouble et on lie de plusieurs façons diverses et variées<sup>48</sup>. »

Dans ce chapitre, Magri expose avec minutie les différents rythmes et temps utilisés dans les danses. En musicien qu'il était, il rappelle la nécessité de lier convenablement la musique à chaque différent caractère de danse car « chaque caractère peut trouver le temps de musique adéquat pour sa danse<sup>49</sup> ». Cette adéquation de la danse avec la musique requiert la capacité du danseur à passer aisément de la variété des pas aux poses et aux attitudes des Tableaux. Il illustre ses propos en portant en exemple un topos des scènes pantomimes de l'époque : Borée et Flore :

« Imaginons Borée épris de Flore qui, par amour de Zéphire, le méprise : elle fuit et Borée la suit : pour cela il faut une musique assez furieuse, et le bon danseur la remplit d'une multitude variée de pas et d'actions qui expriment le caractère et qui ont une harmonie parfaite avec la qualité de la musique. Il la rejoint et Flore, vaincue, tombe ; les Fleurs fanent, les Petits Zéphires où Borée passe sont tous évanouis, tout cela situé dans différents « Tableaux\* ». Borée rejoint Flore, il s'arrête et il reste en attitude : ici la musique doit être

---

<sup>47</sup> Voir partie III de cet ouvrage, Annexes. Sur la cadence voir la définition dans l'*Encyclopédie méthodique* (1782-1832) : « Cadence, dans la danse, se prend dans le même sens que mesure et mouvement en musique ; c'est sentir la mesure et suivre le mouvement d'un air. Sortir de cadence, c'est cesser d'accorder ses pas avec la mesure et le mouvement d'une pièce de musique. Les danseurs distinguent deux sortes de mesures, une vraie et une fausse, et conséquemment deux sortes de cadences, l'une vraie et l'autre fausse. Exemple : dans le menuet la mesure vraie est la première mesure, et la seconde est la fausse ; et comme les couplets du menuet sont de huit ou de douze mesures, la vraie cadence est en commençant et la fausse en finissant. La première se marque en frappant de la main droite dans la gauche, et la seconde ou fausse cadence en levant, ce que l'on continue par deux temps égaux. Le pied fait tout le contraire de la main. En effet, dans le temps que l'on relève sur la pointe du pied droit, c'est dans le même temps que vous frappez ; ainsi on doit plier sur la fin de la dernière mesure, pour se trouver à portée de relever dans le temps que l'on frappe. La cadence s'exprime de deux manières en dansant : 1°. Les pas qui ne sont que pliés et élevés sont relevés en cadence : 2°. Ceux qui sont sautés doivent tomber en cadence. Il faut donc toujours que les mouvements la préviennent, et plier sur la fin de la dernière mesure, afin de se relever lorsqu'elle se doit marquer. »

<sup>48</sup> Gennaro Magri, *op. cit.*, VI [4].

<sup>49</sup> *Ibid.*, [5].

« syncopée » ou « pausée », voilà que la multitude des pas n'a pas lieu d'être, mais il faut remplir la cadence avec les poses plus qu'avec les pas. On reprend la fuite, on doit répéter le *furioso* : ainsi on adapte les pas dans cette alternance, dans ce clair obscur de l'harmonie et le ballet sera fait selon l'art, plein d'action, riche et varié et il ne pourra manquer d'obtenir les applaudissements des spectateurs<sup>50</sup>. »

3. Du chapitre 11 au chapitre 57, Magri fait la description systématique des pas de danse. L'ordre des chapitres révèle une volonté de construire une progression de l'apprentissage, du plus facile au plus complexe, afin de construire de façon cohérente le savoir-faire du danseur.

Dans le détail des chapitres, on observe l'intention de l'auteur de structurer les descriptions avec des éléments plus au moins constants, à savoir :

- La définition du pas (parfois son origine)
- L'explication technique
- Les mouvements qui composent le pas (classement des pas en simples et composés)
- Des remarques sur l'utilisation du pas et sur le contexte

Pour cette répartition, Magri s'inspire très clairement de son prédécesseur, Jean Baptiste Dufort, maître de danse français qui s'était installé à Naples et qui avait publié en 1728 un *Traité sur la danse noble*. Toutefois les explications de Magri sont plus complexes : on observe comment l'auteur vise l'exhaustivité dans ses descriptions ; cependant, au fur et à mesure qu'il avance dans ses propos, ces explications deviennent plus rapides et moins précises. Il arrive ainsi que l'on comprenne certains détails d'un pas à partir des explications suivantes, comme par exemple dans les positions des pieds : dans la première partie, « des positions vraies », Magri énumère bien cinq positions, mais il en explique seulement quatre en omettant de parler de la 3<sup>ème</sup> position. Ensuite, dans la deuxième partie consacrée à la description des fausses positions, il fait une comparaison avec la troisième vraie qu'il n'avait pas présentée auparavant, ce qui permet au lecteur de déduire les deux positions, la « vraie » grâce à la « fausse ».

Dans le détail, on observe un souci d'analyser techniquement le mouvement, mais surtout de préserver la dynamique du pas. Les descriptions montrent la volonté de l'auteur de proposer un traité systématique qui observe et décompose le mouvement dans toutes ses possibilités dans l'espace, avec beaucoup plus de variantes que celles présentées par Dufort : en avant, en arrière, de côté, *disfatto*, en tournant, *disfatto* en tournant, *sotto al corpo* (sous le corps), *a pié fermo* (sans bouger). À la tentative de construire un savoir systématique et méthodique du mouvement correspond la proposition d'une terminologie originale, comme par exemple le terme « *disfatto* » qui n'est pas attesté dans d'autres traités, ou encore l'emploi courant du syntagme « a pié fermo » que Dufort utilise une seule fois.

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, [7].

Toutefois, dans l'ensemble, son système n'est pas toujours cohérent : comme l'avait observé Sgai, Magri multiplie sans nécessité les règles et il entasse les explications parfois obscures sans donner les clés pour bien les comprendre.

Les descriptions sont souvent agrémentées de digressions scientifiques : elles attestent de l'intention de l'auteur d'adhérer à un modèle de danseur savant. En particulier, à côté des explications sur l'anatomie, parfois farfelues, on retrouve de longues digressions sur la géométrie soulignant l'importance des connaissances mathématiques et géométriques, sur le modèle de Feuillet, que l'on retrouve également chez d'autres maîtres de ballets-auteurs tels que Taubert.

4. Les chapitres 58 et 59 sont consacrés aux attitudes et aux bras. Pour ce qui concerne les attitudes, Magri insiste d'emblée sur la nature globale de l'attitude : elle ne saurait se limiter à la position des bras, au contraire, elle doit concerner le corps tout entier du danseur professionnel. « La vraie attitude de théâtre » affirme Magri « ne consiste pas en un seul et simple geste », elle est plutôt l'ensemble de plusieurs positions comprenant les bras, les pieds, la tête, les yeux et exprimant « l'état de passion » dans lequel se trouve le danseur à travers son personnage. Une attention particulière est consacrée aux positions « forcées » qui appartiennent aux Furies ou aux personnages de la commedia dell'arte. Le chapitre se termine sur une comparaison entre les théâtres italiens et français dans laquelle Magri insiste sur la nécessité d'une spécialisation professionnelle des danseurs qui permet une véritable adéquation entre la technique du danseur et le caractère de la danse interprétée au-delà des hiérarchies entre les styles. Le long chapitre 59 sur les bras permet encore à l'auteur de nombreuses remarques sur les différents caractères de danse et sur les distinctions techniques entre les styles noble et grotesque.

5. Enfin l'ouvrage se termine sur le chapitre soixante, de loin le plus long de tout le traité, entièrement voué à la description des cabrioles, aux nombres de vingt-trois.

L'intérêt de l'auteur pour les pas les plus virtuoses de la danse, contredit son propos qui désignait les amateurs comme les destinataires privilégiés du traité : comment les amateurs auraient-ils pu s'essayer à exécuter des pas si difficiles ? Les descriptions assez complexes permettent également à l'auteur des digressions sur l'actualité de la danse de l'époque : Magri mentionne ses collègues tels que Viganò, Pitrot ou Monsieur Michel, « le meilleur danseur grotesque de France », mais surtout il mentionne plusieurs de ses exploits. Enfin il peut pleinement valoriser ceux qui sont au cœur de ce traité : les professionnels, les « danseurs qui connaissent le métier », les « experts » qui connaissent l'art de la danse et toute sa virtuosité.

## Entre l'italien et le français : la langue de Magri

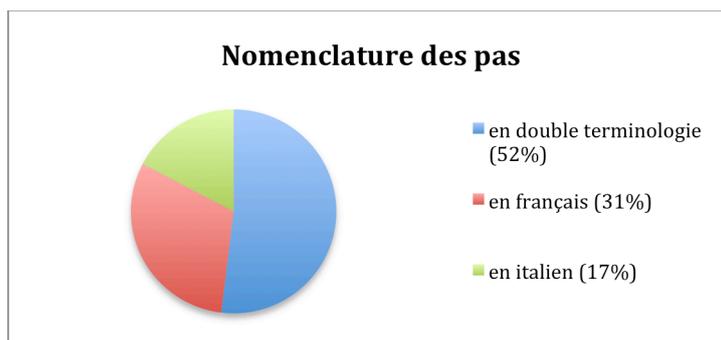
Écrit en italien du XVIII<sup>e</sup> siècle, la langue du *Trattato* n'est pas aisée : étant un praticien plus qu'un homme de lettres, Magri tente d'expliquer la technique de la danse avec une syntaxe complexe parfois maladroite et un lexique pas toujours intelligible.

Sa langue est fortement influencée par le français (par exemple il utilise le barbarisme « *degaggiare* » en italianisant le terme français « dégager »), preuve de l'influence de la France dans le monde de la danse.

Pour ce qui concerne la nomenclature des pas, on observe un vrai effort de la part de l'auteur à fournir les noms avec une double terminologie, italienne et française : des cinquante-deux chapitres du traité consacrés aux pas (si l'on exclut les huit premiers chapitres qui ouvrent le traité), vingt-sept possèdent un titre mixte, en italien et en français, seize sont en français et seulement neuf sont en italien. Ainsi, les proportions sont les suivantes :

Nomenclature des pas dans le <i>Trattato</i> de Magri (orthographe originale)		
En italien et en français	En français	En italien
1. Naturale o Semplice, <i>Simple ou naturel</i>	1. <i>Ambuettè</i>	1. Piegare e del rilevare
2. Staccato, <i>Degagè</i>	2. <i>Balonnè</i>	2. Pistoletta a terra
3. Passo marciato, <i>Pas marchè</i>	3. <i>Balottè</i>	3. Mezzi Passi Gravi
4. Marseglia, <i>Pas de Marseilles</i>	4. <i>Bourèè</i>	4. Mezzo Sissone
5. Battimento del piede, <i>Battimente</i>	5. <i>Brisè</i>	5. Passo di Sarabonda
6. Mezzo Tronco, <i>Mezzo Coupè</i>	6. <i>Carè</i>	6. Passo della Ciaccona
7. <i>Coupè</i> , Tronco	7. <i>Coursè</i>	7. Attitudine
8. Gettato, <i>Pas Jettè</i>	8. <i>Deviluppè</i>	8. Braccia
9. Mezzo Gettato, <i>Demì Jettè</i>	9. <i>Flinc Flanc</i>	9. Capriole
10. Bilanciato, <i>Pas Balancè</i>	10. <i>Fuetè</i>	
11. Cadente, <i>Pas Tombè</i>	11. <i>Mezzo Fuetè</i>	
12. Mezzo Cadente, <i>Demì Tombè</i>	12. <i>Rondeau</i>	
13. Grave ou <i>Courante</i>	13. <i>Soubresaut</i>	
14. Sfuggito, <i>Pas Eschapè</i>	14. <i>Tordichamb</i>	
15. Mezzo Sfuggito, <i>Demì Eschapè</i>	15. <i>Tortigliè</i>	
16. Sissone, <i>Pas de Sissonne</i>	16. <i>Trusè</i>	
17. Gagliarda, <i>Pas de Gagliarde</i>		
18. Scacciato, <i>Pas Chassè</i>		
19. Mezzo Scacciato, <i>Demì Chassè</i>		
20. Glissata, <i>Glissade</i>		
21. Unito, <i>Assemblè</i>		
22. Pirola, <i>Pirouèttes</i>		
23. Contratempo, <i>Contratems</i>		
24. Mezzo Contratempo, <i>Demi Contratems</i>		
25. Tempi di Coscia, <i>Tems de Cuisse</i>		
26. Fioretto, <i>Fleuret</i>		
27. Rogodone, <i>Rigaudon</i>		

Ces statistiques sont très différentes si l'on prend également en compte les variations des pas : par exemple des vingt-trois variantes de cabrioles, seulement une porte un nom francisant (le « gargugliè »),



trois cabrioles portent un nom mixte (*Tordichamb saltati*, *Sissonne battuto*, *Jeté battuto in aria*) et une seule est mentionnée avec la double terminologie (*Salto dell'impiccato*, *Saut empendù*), tandis que les autres sont rigoureusement en italien. (1. Alla Francese. 2. All'Italiana. 3. Alla Spagnuola 4. Battute. 5. Ritirate. 8. Salto del Fiocco. 9. Salto ribaltato. 10. Spazzacampagna. 11. La Reale. 12. Salto Tondo. 13. Battuta girando settima intrecciata. 15. Pistolette in aria. 16. Ale di Piccione. 18. Capriole alla Turca. 19. Galletti. 21. Salto morto. 22. Forbice. 23. Salto del Basco).

Mis à part les accents, de nombreux pas sont écrit correctement (*Assemblé*, *Balancé*, *Chassé*, *Coupé*, *Courante*, *Fleuret*, *Rigaudon*, *Tombé*), d'autres formes tentent de restituer la prononciation française avec une orthographe italienne comme l'atteste l'auteur même : « Nous parlerons de chacun [des pas] séparément et nous leur donnerons le nom par lequel on les entend appeler d'ordinaire, le plus grand nombre étant en français<sup>51</sup> ». Ainsi, Magri écrit le pas de Marcel avec une orthographe douteuse, « Mareseilles », censée restituer ce qu'il entend. Un certain nombre de pas en français sont sujets à une déformation plus importante, avec des oscillations orthographiques qui montrent une certaine négligence de la part de l'auteur (ou de l'éditeur, par exemple *Flinch flanc*, écrit également *Flinch flanc*, ou bien le *Tordichamb*, que l'on retrouve sous la forme de *Tordichamp* ou *Tordicamp*). Parfois, ces pas n'ont pas de véritable correspondance en français comme le pas *Coursé*, le *Gorguglié* ou le pas *Trusè*.

### Le modèle Dufort

Dès le début de son traité, Magri manifeste sa volonté de se distinguer de son prédécesseur direct : Jean-Baptiste Dufort. Le traité de celui-ci est bien présent à l'esprit de Magri et plusieurs passages montrent qu'il en avait un exemplaire sous la main lors de sa rédaction.

Dès le chapitre huit, lorsqu'il commence à aborder les pas, Magri évoque le travail de Dufort pour s'en distancier : si Dufort n'a porté son attention que sur les pas nobles, Magri souhaite aborder tous les pas, en particulier les pas de la danse de théâtre et notamment les pas utilisés par les danseurs grotesques. Et si Dufort pouvait représenter un modèle pour la danse pratiquée cinquante ans auparavant,

<sup>51</sup> Gennaro Magri, *op. cit.*, XVIII [2].

Magri souligne le fait que le gout a changé et c'est ce goût moderne qui fait l'objet de son attention. Pour mesurer cette différence entre les pas nobles et les autres pas, entre le gout moderne et l'ancien, il est utile de comparer les écrits de Magri et Dufort.

<b>Structure interne du traité de Dufort (première partie)</b>	
Chapitres dédiés à la théorie	[Dédicace] Avviso a chi legge [Avertissement] Capitolo I. Del Ballo, e delle parti che lo compongono [De la danse] Capitolo II. Delle Positure de' piedi [Position des pieds] Capitolo III. Dell'Equilibrio del Corpo [Equilibrés] Capitolo IV. De' Movimenti del Corpo [Mouvements] Capitolo V. Della Cadenza [Cadence] Capitolo VI. De' Passi del Ballo Nobile [Pas de la danse noble] Capitolo VII. Dichiarazione de' segni che si trovano nelle Figure de' Passi
Chapitres dédiés à l'explication des pas	Capitolo VIII. Del Passo Semplice, o Naturale [Pas simple ou naturel] Capitolo IX. Del Passo Piegato e Rialzato [Plié et relevé] Capitolo X. Della Pirola [Pirouette] Capitolo XI. Del Passo Saltante [Pas sauté] Capitolo XII. Del Passo Gittato [Pas jeté] Capitolo XIII. Del Passo Mezzo Gittato [Demi-jeté] Capitolo XIV. Del Passo Mezzo Tronco [Demi-coupé] Capitolo XV. Del Passo Tronco [Coupé] Capitolo XVI. Del passo Sfuggito [Echappé] Capitolo XVII. Del Passo Scacciato [Chassé] Capitolo XVIII. Del Fioretto [Fleuret] Capitolo XIX. Del Contrattempo [Contretemps] Capitolo XX. Del Mezzo contrattempo [Demi-contretemps] Capitolo XXI. Del Passo di Rigodone [Rigaudon] Capitolo XXII. Del Passo di Sissone [Sissonne] Capitolo XXIII. Del Passo Unito [Assemblé] Capitolo XXIV. Del Passo di Gagliarda [Pas de Gaillarde] Capitolo XXV. Del Passo Grave [Pas Grave] Capitolo XXVI. Del Passo Bilanciato [Balancé] Capitolo XXVII. Del Passo Cadente [Tombé] Capitolo XXVIII. Della Sdruciolata [Glissade]
Chapitres dédiés aux pas d'ornement	Capitolo XXIX. Del Passo Staccato [Dégagé] Capitolo XXX. Del Giro della Gamba [Rond de jambe], Battimento del Piede [Battement], e de' Movimenti del Ginocchio da' Francesi detti Ballonné [Ballonné]
Chapitre sur les bras	Capitolo XXXI. Del Movimento delle Braccia
Chapitres sur le bal	Capitolo XXXII. Della riverenza [Révérence] Capitolo XXXIII. Della Figura [Figure] Capitolo XXXIV. Avvertimenti generali [...] [Advertissements généraux]
Traité sur le menuet, Traité sut la contredanse	Trattato del Minuetto [Ch. I-VI sur le Menuet, un chapitre sur la contredanse et un chapitre sur les révérences en société]

Le traité de Dufort est composé de trente-quatre chapitres consacrés à l'explication de la technique de la « danse noble », suivis d'un traité dédié au menuet (six chapitres sur le menuet, un chapitre sur la contredanse et un dernier chapitre sur les révérences que l'on exécute en société). Ainsi, on constate comment la structure bipartie du *Trattato* de Dufort avait pu fournir un modèle de départ pour l'ouvrage en deux parties de Magri.

La première partie du traité de Dufort, celle consacrée à la technique, est structurée en trois sections thématiques : les sept premiers chapitres portent sur les principes de la danse, les chapitres suivants sont dédiés à l'explication des pas nobles et le dernier chapitre traite des positions des bras. Dans la progression des pas, on observe que Dufort choisit de traiter en dernier le pas dégagé (chapitre 29) et de finir sur les trois « pas d'ornements » de l'époque, à savoir : tour de jambe, battement et ballonné (chapitre 30). En effet, ces pas étaient considérés comme « secondaires » et utilisés comme un « remplissage » à employer avec modération dans la danse noble.

Si l'on regarde la table des matières du traité de Magri, on remarque un déplacement qui n'est pas anodin de ces trois pas et en particulier du dégagé. Après avoir fixé les principes, les équilibres, les positions des pieds, le plié-relevé, tout comme Dufort l'avait fait au mot près, c'est le dégagé que Magri aborde en premier. Il le définit comme le pas le plus nécessaire de tous et il précise ses fonctions : il sert bien à remplir les temps vides car le dégagé permet au danseur de ne pas sortir de cadence et de respecter la règle de correspondance avec la musique ; toutefois, le dégagé est également décrit comme utile pour prendre la cabriole « et dans tel cas cela se fait avec élan et force ». Par ailleurs, Magri tient à préciser que parfois le danseur peut choisir de ne pas remplir le temps avec un dégagé pour tomber dans la cadence, même si « cela est réservé à ces danseurs qui connaissent le métier ». Ce sont ces danseurs et leur virtuosité qui sont au cœur du traité.

Lorsque l'on compare la table des matières des deux traités, on constate que non seulement tous les pas expliqués par Dufort sont intégrés dans le traité de Magri, parfois avec de nombreuses variantes, mais encore que le nombre des pas chez Magri est doublé (et même beaucoup plus si l'on compte toutes les variantes de pas) et les trente et un chapitres de Dufort deviennent soixante chez son successeur.

Quels sont ces pas que Magri ajoute ? Le tableau de la page suivante met en exergue ces nouveaux pas que Dufort n'avait pas mentionnés : ce sont en grande partie les pas de théâtre, exécutés en priorité par des danseurs professionnels. Les pas marqués avec un astérisque figurent dans les deux traités (Dufort et Magri) avec des variantes assez importantes chez Magri. Par exemple dans les équilibres, contre les quatre énumérés par Dufort, Magri en ajoute deux qui offrent un premier indice soulignant l'exigence technique du danseur professionnel :

« Je n'admets pas d'autre sorte d'équilibre car on en admet d'autres et c'est ce que Monsieur Dufort place au quatrième point et qui consiste en ceci : le corps est en équilibre sur la pointe d'un pied et la pointe de l'autre pied touche à peine le sol. Je suis d'avis qu'il faut garder le pied entièrement levé du sol lorsque l'autre pied soutient tout le corps sur la pointe, *comme on le pratique en danseurs vrais et virtuoses*, et non pas ceux qui ne sont pas dans cette joute<sup>52</sup>. »

Pas décrits par Magri qui ne sont pas mentionnés dans le <i>Trattato</i> de Dufort	
* Les pas marqués avec un astérisque figurent dans les deux traités avec des variantes chez Magri.	
Nom du pas	Variante aux pas expliqués par Dufort
Equilibres*	Equilibres III, VI
Positions des pieds*	Positions fausses, en l'air, forcées, à l'espagnole
1. Pas marché	
2. Pas de Marcel	
Battement*	haut jeté
3. Pistoletta a terra	
4. Tortillé	
5. Pas grave à quatre mouvements	
6. Demi-pas grave	
7. Demi-échappé	
8. Pas de Bourrée	
Sissonne*	relevé
9. Demi-sissonne	
10. Pas de Sarabande	
11. Pas Coursé	
12. Chassé	
13. Demi-chassé	
14. Développé	
15. Ballotté	
16. Emboîté	
17. Fouetté	
18. Demi-fouetté	
Pirouette*	« <i>disfatta a piè fermo</i> », forcée <i>incerta</i> , basse, retirée, talon et pointe, pointe et talon, tendue ouverte, croisée
Contretemps*	Ouvert, « <i>di sbalzo volato</i> », contretemps et pas de bourrée <i>disfatto</i> , battu
19. Temps de cuisine	
Fleuret*	sauté
20. Brisé	
21. Trusé	
22. Pas de Chaconne	
23. Finc Flanc	
24. Soubresaut	
25. Carré	
26. Rondeau	
27. Attitude	
Bras (jeu des)*	Bas, moyens, hauts, forcés, grands bras
28. Cabrioles	toutes

<sup>52</sup> Gennaro Magri, *op. cit.*, IV [3]. C'est nous qui soulignons.

Autre exemple : les positions des pieds. Magri ajoute les positions fausses, en l'air, forcées, à l'espagnole, à savoir toutes les positions qui sont utilisées par les danseurs comiques et grotesques, tout comme les autres pas et les variantes des pas qu'il ajoute : le tortillé ou le demi-échappé qui servent à prendre une cabriole à l'italienne ; le demi-sissonne qui prépare une cabriole et qui est utilisé parfois par les danseurs sérieux mais surtout par les danseurs grotesques ; le contretemps « *di sbalzo volato* », les positions des bras forcés, employées dans les caractères des nations, les masques de Scaramouche ou Truffaldino, les grand bras des « Furies ».

Par ailleurs, dans les autres pas tels que le battement haut jeté, le développé sauté battu, le fleuret sauté, Magri souligne la verticalité du saut et l'aspect acrobatique de la danse que l'on retrouve à son plus haut degré dans les pirouettes et dans les cabrioles. La virtuosité du danseur se manifeste également à travers la capacité à « redoubler » les pas : chez Dufort, où ce terme n'est employé que deux fois, l'action de redoubler les pas est considérée comme une spécificité de la danse de théâtre à bannir absolument dans la danse noble. Très présente dans la première partie de traité de Magri, ce terme est en revanche absent dans la deuxième partie du traité consacrée aux danses de bal.

## La danse grotesque

Les « exclus » de Dufort, ou bien les pas que Magri ajoute et qui font *de facto* la spécificité du *Trattato*, sont en grande majorité des pas employés exclusivement par les grotesques ou alors communs à tous les danseurs, mais dont Magri précise l'emploi dans la pratique des grotesques. Par exemple le pas de bourrée « *fallito* », un pas sérieux introduit par Noverre, est l'occasion pour Magri de souligner les qualités physiques des danseurs grotesques et l'inefficacité de ce pas en fonction de la cabriole, reine de la danse :

« Le pas de bourrée « *fallito* » fut mis à la mode par le célèbre M. de Noverre. Par ce pas, il facilita et embellit le temps pour prendre une cabriole qu'auparavant on avait l'habitude de prendre avec un demi-coupé, avec un demi-sissonne, ou bien avec un brisé. Mon avis, cependant, serait que l'usage de ce pas appartient aux danseurs sérieux ou de demi-caractère, car ils n'ont pas besoin de beaucoup d'élasticité ; mais le danseur grotesque ne peut en faire aucun usage car le pas de bourrée *fallito* est sec, très sec, et ne serait donc pas d'une grande préparation à la cabriole ; en revanche, le pas brisé, en y ajoutant un demi-sissonne, donne une autre préparation au saut, et on acquiert beaucoup de rebond, et on redouble avec plus de facilité le saut<sup>53</sup>. »

On voit comment la préparation des sauts et en particulier de la cabriole est au centre de l'intérêt de Magri, danseur grotesque. La virtuosité du danseur professionnel, et en particulier du danseur grotesque, est sans aucun doute le cœur

---

<sup>53</sup> Gennaro Magri, *op. cit.*, XXIX, [5].

du *Trattato*. Magri saisit toute occasion pour valoriser ce genre de danse et de danseur<sup>54</sup>.

À l'issu de notre étude sur le *Trattato*, nous avons pu constater dans ce corpus spécifique de pas « grotesques », la valorisation de trois éléments liés à la virtuosité du danseur : l'excès, la verticalité et la prise d'espace sur la scène.

En ce qui concerne l'excès, on observe que les pas utilisés par les grotesques sont généralement plus grands que les pas réguliers, comme par exemple le tordichamb, les positions forcées ou les cabrioles ; plus rapides, par exemple avec les redoublements ; très ornés avec des nombreux battus ; plus hauts, comme par exemple le battement haut que Magri raconte avoir exécuté en touchant, avec sa jambe, sa main levée perpendiculairement au dessus de ses épaules.

La verticalité représente un autre élément important pour ce style de pas. Ils sont souvent liés au saut, à partir de la description des équilibres, en passant par les pirouettes et jusqu'aux cabrioles. D'ailleurs, la verticalité représente un critère de distinction entre les typologies de danse et les caractères des danseurs : « il faut que le caractère soit ou tout sauté, ou tout à un niveau moyen ou entièrement terre à terre », précise Magri.

Enfin, la prise de l'espace sur la scène est liée à l'idée, qui apparait très souvent chez Magri, de « gagner du terrain ». On retrouve cette idée dans les positions forcées, dans le dégagé, dont la spécificité est justement de gagner l'espace de la scène, le jeté, la *pistoletta*, le bourré en jeté ouvert devant, le pas de sissonne (alors que chez Dufort ce pas se fait sur place), le pas de gagliarde, l'assemblé, l'emboité, le contretemps, le brisé. Le moyen pour « gagner de l'espace » est souvent un *salticello*, à savoir un petit saut ou un sautillement qui se fait sur le « cou-de-pied » et qui, faute de faire gagner de l'espace en hauteur, permet d'en gagner en largeur ou en profondeur.

Dans le traité, le « grotesque » correspond à l'un des trois « caractères » de la danse selon une classification courante de l'époque. Magri prend le soin de distinguer ces trois « caractères » ainsi que les trois typologies correspondantes de danseurs spécialisés dans leur domaine, à savoir : le danseur « sérieux », ensuite le « grotesque » et enfin le « demi-caractère ». Le tableau de la page suivante schématise les critères et les exemples utilisés par Magri pour distinguer ces trois « caractères ». Il est intéressant de remarquer l'ordre selon lequel Magri les présente pour la première fois dans le chapitre consacré aux équilibres. Sachant que le grotesque occupait traditionnellement la dernière place en bas de l'échelle, cette inversion entre le demi-caractère et le grotesque n'est pas anodine. L'objectif de Magri danseur est manifestement de valoriser le travail des « danseurs vrais et

---

<sup>54</sup> Voir plus loin, dans les annexes, les entrées du glossaire : « salto, salticello, raddoppiare ». Voir également la fiche 3, « cadence », et la fiche 4 «tacco » dans cet ouvrage.

virtuoses » et en particulier celui des « grotesques », souvent dévalorisés par la critique.

Toujours dans le chapitre des équilibres, Magri précise synthétiquement les pas relatifs aux répertoires de ces trois « caractères » de danseurs : les a-plomb et les attitudes pour le premier, les cabrioles pour le deuxième et les liaisons des pas pour le troisième. Puis, tout au long de son ouvrage, Magri prône pour une spécialisation professionnelle pour chaque « caractère ». La « division des caractères » est, selon l'auteur-danseur, une nécessité de la profession liée à des techniques spécifiques. Le danseur qui veut « sauter », affirme Magri, ne peut se consacrer au travail des jambes de la danse terre-à-terre car ses articulations ne pourraient le supporter et ses sauts ne seront pas assez vigoureux. En mettant en lumière la spécificité du danseur grotesque et de son répertoire, Magri milite pour que la spécialisation ne soit pas hiérarchisée : les trois types de danse s'équivalent et chaque danseur est digne de louange lorsqu'il est excellent dans son caractère :

« Ceux qui, remplis d'idées préconçues et de préjugés, font des distinctions entre le mérite d'un caractère et celui de l'autre, se trompent. Chacun est digne d'être applaudi, chacun est estimable, s'il exprime bien son action, s'il exécute bien son caractère. »

**Tableau synthétique : Le caractère des danseurs chez Magri**

	<i>Sérieux</i>	<i>Demi-caractere</i>	<i>Grotesque</i>
<b>Genres</b>	Héroïque	Comique, Pastoral	Bernesque, national, masques
<b>Personnages</b>	Héros, Hercule, Jole, Orphée, Eurydice	Myrtille	Coviello, Scaramouche Truffaldino, Polichinelle, Polichinelle à la française, Molinaro, Piraut, Ivrogne, Goffo
<b>Danse</b>	<i>Danzar terreno</i> (terre à terre, bas)	<i>Danzar a mezz'aria</i> (à un niveau moyen, ni haut, ni bas)	<i>Danzar saltato</i> (sauté, haut)
<b>Qualités</b>	<i>Languido</i> (moelleux), <i>dolcezza</i> (délicatesse) <i>grazia</i> (grâce)	rapidité	Force, élasticité, rebondissement, vitesse, équilibre dans les sauts
<b>Musique</b>	Grave, Lure, Passacaille, parfois la Chaconne « <i>Fugata</i> »	Gavottes	Chaconne  « <i>furiosa</i> »
<b>Spécificités</b>	Aplomb et attitudes	Liaison des pas	Sauts et cabrioles
<b>Pas</b>	- - Tordichamb (mesuré) Pistoletta à terre - Pas de bourrée <i>fallito</i> Ballotté Pirouette forcée incertaine (mais soutenue) Pirouette tendue ouverte - - - - - - Contretemps - - Carré -	- - Tordichamb (rapide) Pistoletta à terre - Pas de Bourrée <i>fallito</i> Ballotté Pirouette forcée incertaine - Pirouette tendue ouverte - - - - - - Contretemps Contretemps pas de bourrée à l'envers Carré	Tortillé Echappé Tordichamb (grand) Pistoletta à terre et sautée - Ballotté Pirouette forcée incertaine - Pirouette tendue ouverte Pirouettes incertaines Pirouette basse Pirouette retirée Pirouette pointe et talon Pirouette talon et pointe Pirouette croisée Contretemps Contretemps, pas de bourrée à l'envers Carré Bras forcés Pas à l'Anglaise
<b>Exemples</b>	Pitrot (l'aplomb) Vestris (les nombreuses pirouettes) Le Picq (l'emboîté)		Magri (Pirouettes, battements hauts, cabrioles) Fabris, Francesco Lucchesi, Gennarello Bimbi, Lenzi, Tagliavene



## **PARTIE II**



## II. Modus operandi : problématiques et méthodologie

### Le projet et son contexte

L'objectif principal de ce projet est de se pencher sur la réalité de la danse théâtrale au XVIII<sup>e</sup> 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 teorico-prattico del Ballo* de Gennaro Magri (1779).

Cette recherche appliquée s'articule avec le « versant XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles » du projet GRDDanse « Discours sur la danse » que je coordonne au sein du laboratoire d'excellence OBVIL (Observatoire de la vie littéraire) de Sorbonne Université. 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*<sup>55</sup>. Soutenu par de nombreuses institutions, ce programme s'inscrit dans une dimension culturelle dont 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 8000 heures de recherche

#### Les étapes :

2015 Projet de recherche appliquée : « La danse comique et grotesque, traduction cinématique du *Trattato* de Gennaro Magri », (Centre national de la danse)

2015 GRDDanse (Groupe Recherche Discours sur la danse) dans le cadre du projet en humanités numériques « Discours sur la danse », (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles) Labex Obvil, université Paris-Sorbonne

Octobre 2015 Journée d'études : « Étudier l'éphémère. La danse comique, grotesque et pantomime » (CND)

---

<sup>55</sup> <http://hddanse.hypotheses.org/>

2015-2016 1<sup>er</sup> Cycle de Séminaires : « Genres styles et goûts : la danse théâtrale au tournant des Lumières ». Labex OBVIL 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<sup>ème</sup> Cycle de Séminaires : « Genres styles et goûts : la danse théâtrale au tournant des Lumières ». Labex OBVIL Paris-Sorbonne

Janvier 2017 Résultats du projet de recherche appliquée au CND

Octobre 2017 Colloque international, « La danse et les nations, identité, altérité, frontières ». 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 National italienne de l'UNESCO
- Centre national de la danse, Pantin
- Sorbonne Université, 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<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles), France
- AIRDANZA (Association Italienne pour la Recherche en Danse), Italie

### *L'équipe du projet « Magri »*

Pensé comme un travail collectif qui se fonde sur le caractère indissociable des apports théoriques et pratiques, le projet « Magri », au sein du projet HdD, a réuni une équipe internationale et interdisciplinaire formée de chercheurs et d'artistes de la danse dans le but d'expérimenter une méthode d'analyse scientifique pour lire et interpréter les descriptions de Magri. Les membres de cette équipe sont mentionnés ici par ordre alphabétique et regroupés selon leur différentes expertises<sup>56</sup> :

---

<sup>56</sup> En tant que porteuse 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 en contribuant avec leur savoir et leur savoir-faire unique.

*Les danseurs* : Deda Cristina Colonna (compagnie Laterza Prattica) ; Letizia Dradi (Cie La Rossignol) ; Guillaume Jablonka, (Cie Divertimenty) ; Hubert Hazebroucq, (Cie Les Corps Éloquents).

*Les chercheurs spécialistes en danse, musique et théâtre* : Rebecca Harris-Warrick, professeur à la Cornell University et spécialiste de musique et de danse baroque, co-directrice 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 (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) ; Francesco Cotticelli, professore associato à la Seconda Università de Naples, spécialiste de l'histoire du théâtre à Naples au XVIII<sup>e</sup> siècle, et de la *commedia dell'arte* dans l'Italie méridionale et dans l'aire germanique (en particulier 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<sup>e</sup> XVIII<sup>e</sup> siècle (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<sup>e</sup> siècle.

*Historienne consultante* : Elena Cervellati, professore associato à l'université Alma Mater Studiorum de Bologne, spécialiste en histoire et théories de la danse.

### **La démarche : pour une herméneutique appliquée**

« Mon courtois lecteur fera attention à ce que les idées de la danse, comme elles sont enfermées dans l'entendement humain, bien qu'on puisse les concevoir, elles peuvent de même être mal présentées, ou mal comprises par celui qui entame sa lecture troublé et agité par la passion tyrannique d'un parti pris<sup>57</sup>. »

Dans ce passage, Magri s'adresse au mystérieux Francesco Sgai, le nom qui signe la critique de son *Trattato*. Toutefois, ces remarques figurent comme un avertissement s'adressant à tout lecteur et elles soulignent les dangers des préjugés lorsqu'on aborde la lecture. En effet « les idées de la danse » que Magri s'apprête à exposer pourraient être « mal présentées » par celui qui les explique ou « mal comprises par celui qui entame sa lecture troublé et agité par la passion tyrannique d'un parti pris ». En mettant en exergue les possibilités d'une défaillance dans l'exposition de l'auteur autant que d'une interprétation erronée de la part du lecteur, Magri se montre conscient de la responsabilité conférée au texte chargé de

---

<sup>57</sup> Gennaro Magri, *op. cit.*, « Avertissement », [13].

transmettre des contenus de façon fidèle et authentique. Ce passage souligne ainsi les problèmes liés à la relation qui s'instaure entre les intentions de l'auteur, l'interprétation du lecteur et le texte qui est censé traduire en mots l'action de la danse. Bref, il met en exergue les trois éléments de la sémiotique, qui, comme le rappelle Umberto Eco en citant Peirce, est « une action ou influence qui est, ou implique, une coopération de trois sujets, le signe, son objet et son interprétant, telle que cette influence relative ne puisse en aucune façon se résoudre en des actions entre couples<sup>58</sup> ».

Les préoccupations de Magri ne sont pas loin des nôtres : dans quelle mesure ce texte verbal peut-il nous transmettre de façon authentique les idées de l'auteur ? Quels sont les obstacles à l'interprétation et les limites de l'interprétant ? Quels procédés devons-nous adopter pour actualiser un objet absent en tenant compte de ce triangle d'influences ? Conscients de la responsabilité morale de notre projet - une « interprétation cinématique » -, il s'agissait pour nous de nous interroger sur les possibilités et les limites dans l'interprétation du texte en développant un protocole de travail visant l'expérimentation d'une méthode scientifique d'analyse à partir de la relation entre trois éléments : le texte et ce qu'il nous dit ou ce qu'il ne dit pas de l'action, le monde de l'auteur avec sa perspective et ses références culturelles, l'interprétant avec la part de subjectivité de ses connaissances théoriques et cinématiques.

Le projet d'une « interprétation cinématique » du *Trattato* consiste en une double traduction : « intralinguistique », d'un système linguistique à l'autre et « intersémiotique », c'est-à-dire la mise en action des descriptions verbales en données visuelles. Notre première source a donc été le texte verbal, ce que j'ai appelé le « logotexte » à partir duquel notre objectif était de retrouver le « choréotexte », à savoir le tissu en mouvement engagé par le danseur lorsqu'il met en action l'écriture chorégraphique<sup>59</sup>.

Dans ce passage entre le *logotexte* et le *choréotexte*, un élément essentiel à prendre en compte est le caractère éphémère du mouvement<sup>60</sup>. Dans quelle mesure

---

<sup>58</sup> Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988 (1<sup>ère</sup> éd. 1984). La philosophie herméneutique souligne le fait que notre contact avec le monde passe par le langage et que toute connaissance est une interprétation à travers ce filtre dont nous avons hérité. (Voir en particulier Hans Georges Gadamer, *Vérité et méthode*, 1960) Nous parlons du monde à travers notre langage, notre perspective, nos connaissances et cela vaut autant pour Magri que pour nous qui le lisons.

<sup>59</sup> Les néologismes « logotexte » et « choréotexte » sont employés ici 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.

<sup>60</sup> 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. J'ai pu développer

est-il possible d'atteindre le *choréotexte*, c'est à dire l'action, à partir de sa description verbale ?

En effet, la première difficulté de notre travail était le fait inévitable que l'acte performatif d'un pas que nous allions interpréter ne pouvait qu'être une hypothèse en raison de l'unicité de son existence. Comment pouvons-nous dissocier l'identité d'un pas de la contingence de son exécution ? Pouvons-nous définir les éléments « fixes » d'un mouvement au-delà des variables qui interviennent inévitablement lorsque il est exécuté ? La question concerne toute performance : il s'agit de l'écart entre l'idée (écrite ou pensée) et l'interprétation, à savoir la mise en action de celle-ci. Dans la musique par exemple, lorsqu'on joue les notes « do-mi-sol » avec quel qu'instrument que ce soit, les notes resteront toujours « do-mi-sol » et, malgré l'unicité de son existence due à l'interprétation, cette séquence faite de trois sons issus d'un nombre donné de vibrations et placés à une distance précise nous permet de reconnaître l'accord du do. Pouvons-nous en faire autant dans la danse ? Dans le domaine de la linguistique, Saussure observe que, malgré les variations phonétiques ou sémantiques de l'acte linguistique, malgré leur unicité et leur non répétabilité, on peut reconnaître « les expressions d'un même signe<sup>61</sup> ». On peut dire de même pour la danse : en effet si j'exécute un port de bras, malgré l'unicité de son existence (je ne pourrai pas le répéter parfaitement à l'identique), ce port de bras peut être reconnu comme un signe précis et spécifique du langage chorégraphique et il peut ainsi être codifié et répété, sinon à l'identique, en tout cas en tant qu'expression d'un port de bras.

Ainsi, tout en reconnaissant l'impossibilité de trouver les pas tels que Magri pouvait les exécuter, notre objectif était de retrouver ce « même signe » dont les différentes interprétations pouvaient être l'expression. Il s'agit d'un signe inexistant, idéal, virtuel car sans écriture la danse est immanente à son interprète et chaque pas est unique ; toutefois il est bien l'expression d'un signe virtuel et un battement tendu, exécuté par un danseur étoile ou un amateur reste toujours un battement tendu : même mal interprété (comme pourrait l'être un accord de do dans un piano mal accordé) nous pouvons reconnaître l'expression du même signe. Ainsi, afin de trouver ce même signe absent, notre point de départ a été la recherche des « formes possibles de ses expressions ». En d'autres mots, notre étude s'est focalisée non pas sur les pas de danse en ce *qu'ils étaient*, mais en ce *qu'ils pouvaient être*. Cette dimension d'état en puissance a été le fondement théorique pour dépasser leur absence : elle présuppose de penser l'action, décrite par les mots, dans « sa virtualité » à savoir dans l'éventail limité de ses possibilités d'actualisation.

---

ces idées sur la notion d'identité du choréotexte au-delà des variations individuelles de l'acte performatif lors du colloque « Observer le théâtre, pour une nouvelle épistémologie des spectacles » dont les actes sont à paraître en 2019 aux Presses universitaires de Bordeaux, sous le titre « Penser l'œuvre en mouvement : éléments pour une herméneutique appliquée du spectacle ».

<sup>61</sup> Voir Ferdinand Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, coll. « Grande bibliothèque Payot », 1995 (1re éd. 1916).

Pour cela, nous avons appuyé notre démarche de recherche sur l'abduction, à savoir une forme d'inférence d'un cas (les pas de Magri) à partir des règles (les descriptions données par Magri en premier, mais aussi d'autres sources censées nous renseigner sur les usages de l'époque) et des résultats (les différentes interprétations de ces descriptions). Ainsi faisant, à partir du *logotexte* nous avons d'abord cherché les possibles formes incarnées d'un pas, en multipliant les interprétants et les expérimentations afin de retrouver à travers une sorte de « matrice », le modèle virtuel du mouvement. Les différentes interprétations représentaient ainsi des « exotypes » de ce modèle paradigmatique (le pas de Magri), nous menant à notre inconnu « x », le signe absent, le pas que Magri décrit.

### **Le texte comme une partition ?**

« Je n'ajouterais pas de signes de chorégraphie : j'expliquerai largement, sans mettre sous les yeux une quantité de chiffres qui apporteront plus de confusion qu'autre chose. Ces signes ne suffisent pas pour indiquer tous les mouvements que l'on fait dans un pas, mais ils considèrent seulement de quelle position les pas commencent et finissent. Je ferai cela avec clarté et j'espère que l'on en retirera le profit souhaité<sup>62</sup>. »

Dans un souci de clarté et en soulignant la défaillance des signes chorégraphiques de Feuillet en usage à l'époque, Magri choisit le langage verbal pour fournir une description détaillée des pas à exécuter. Quel est le statut de ces descriptions ? Nous les avons considérées comme une sorte de « notation verbale de l'action » censée nous transmettre le mouvement : au même titre que certaines didascalies, les descriptions de Magri ont un caractère prescriptif, mais leur fonction est double : elles développent verbalement ce qui serait exprimé par une partition et elles tentent également d'explicitier ce qui demeurerait implicite dans celle-ci. En utilisant la parole, Magri vise idéalement à atteindre l'exhaustivité ; toutefois entre la parole et l'action, tout comme entre la partition et son exécution, il demeure un espace variable non univoque. Dans notre analyse herméneutique, il s'agissait d'une part de bien comprendre la « notation verbale » de Magri, d'identifier correctement la distance entre les deux langages (verbal et chorégraphiques) en prenant en compte toute une série de difficultés inhérentes au texte telles que les passages obscurs et les vides dans les explications ; et d'autre part de considérer les limites de l'interprétation et les obstacles liés à la subjectivité de l'interprétant. Ainsi, dans l'élaboration de notre méthode, nous avons considéré en particulier trois éléments comme il suit :

1) L'entropie du sens. Lorsqu'on remplace un énoncé écrit par un énoncé équivalent dans une autre langue, on assiste inévitablement à des micro-pertes de sens<sup>63</sup>. C'est l'un des effets collatéraux de la traduction auxquels nous avons dû faire

---

<sup>62</sup> Gennaro Magri, *op. cit.*, XVIII [3].

<sup>63</sup> Sur ces enjeux, voir au moins Umberto Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris, Grasset, 2007.

face lorsque nous avons traduit en français le texte italien de Magri. Et lorsqu'on tente de traduire un texte verbal en action, les pertes peuvent être encore plus importantes. Dans le projet d'une compréhension authentique du texte de Magri, identifier ces pertes, que j'ai désignées avec le terme d'« entropie<sup>64</sup> », était essentiel.

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 éphémère. La deuxième, celle qui nous intéressait, est causée par des « vides » plus ou moins importants dans le *logotexte*<sup>65</sup> en particulier :

a) les mots « aveugles », c'est à dire les signifiants qui n'ont pas de signifiés clairement déterminés, comme par exemple « *la polpa del piede* », « *la vita* », « *sotto al corpo* ».

b) La syntaxe obscure de Magri, avec des tournures compliquées, l'utilisation d'un gérondif qui rend difficile la compréhension ou l'exécution rythmique des séquences.

c) Les lacunes du texte qui comprennent des incohérences, voire des impasses où certains passages du mouvement ne sont pas explicités et laissent une place importante à l'interprétation.

Nous avons constaté que ces « vides » dans les explications correspondent le plus souvent à un éventail limité de possibilités et qu'elles donnent lieu à un nombre limité d'hypothèses. Ainsi, au lieu de faire l'objet d'une négociation<sup>66</sup> qui peut comporter des effets d'« hyper-traduction » lorsqu'on enrichit le *choréotexte* d'arrivée, ou d'« hypo-traduction » lorsqu'on simplifie le *logotexte*, nous avons choisi de traiter ces pertes de sens en mettant au clair toutes les possibilités d'interprétation, même les moins probables pour ensuite mettre celles-ci à l'épreuve de plusieurs phases de vérification afin d'arriver à cerner la ou les solutions. Pour cela, nous avons développé et appliqué un protocole de recherche expérimental (voir plus loin, protocole de recherche) afin de rendre visible le cheminement de notre recherche et de pouvoir éventuellement modifier les données et les résultats au fur et à mesure que notre recherche avançait.

2) La compétence du traducteur. La lisibilité des explications de Magri dépend premièrement d'une compréhension fine de sa langue car notre point de départ pour atteindre l'action dans sa virtualité est la parole. La structure hypotaxique de ses phrases (très longues avec l'enchaînement des subordonnées où

---

<sup>64</sup> 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.

<sup>65</sup> Je souligne que cette entropie concernant le *logotexte*, est applicable également à tout texte écrit : même une partition musicale présente en puissance un degré d'entropie variable que le compositeur tente de réduire avec des indications pour l'exécution (« *adagio* », « *forte* » etc.), mais qui demeure dans le texte et qui permet justement que le texte musical soit interprété différemment.

<sup>66</sup> Cf. Umberto Eco, *op. cit.*

le gérondif occupe une place importante) est ponctuée d'un lexique parfois obscur. Cela a rendu nécessaire un travail préalable de traduction scientifique avec la contribution de traducteurs spécialisés et le recours aux sources de l'époque.

Cette compréhension est indissociable d'un recours à ce que Lotman appelle la « sémiosphère » : à savoir l'ensemble des références culturelles que le texte partage avec ses destinataires. Cela implique l'étude du *Trattato* à l'intérieur de son contexte culturel et le traitement des pas dans le cadre de la *koiné* choréique de l'époque avec l'intégration d'un travail comparatif des sources de Magri (en particulier Feuillet, Rameau et Dufort), mais également d'autres sources de l'époque (Taubert, Ferrère jusqu'à Blasis).

C'est pour répondre à ces exigences méthodologiques que nous avons choisi de travailler avec une équipe interdisciplinaire où l'expertise de chacun a permis de mettre continuellement à l'épreuve les hypothèses et de nourrir les expérimentations.

3) La subjectivité du chercheur-danseur interprétant. Dans les sciences de la nature, il existerait une distance entre l'observateur et l'objet censé garantir « l'objectivité » de l'observation. Dans les sciences humaines, cette distance est absente : lorsqu'un lecteur aborde un texte, il le fait avec un filtre qui lui est propre, formé de ses connaissances, ses valeurs, ses préjugés. Comment réduire les dangers de ce filtre ? Comment éviter d'aborder la lecture des pas de Magri en cherchant à faire coller une théorie ou un savoir-faire préalables ? Nous avons fait face à cet obstacle dès le début de notre recherche, avec le pas de *Marseglia*, à savoir le pas de Monsieur de Marcel célèbre maître à danser parisien. Magri explique :

« On se place en cinquième au sol, on se relève sur les pointes des pieds, on appuie à nouveau les plantes des pieds à plat sur le sol et, en relevant une nouvelle fois, on pose les pieds de nouveau comme auparavant et ainsi en faisant pendant trois fois, on aura fait le pas de *Marseglia*.

Quand on pose pour la première fois les plantes des pieds au sol, on peut aussi plier les genoux, alors le pas gagne en prix ; les deux autres fois non certes pas, autrement ce serait un plié et relevé<sup>67</sup>. »

L'explication ne semble pas laisser de place aux doutes : Magri prescrit que l'on se relève d'abord sur les pointes des pieds. Toutefois, cela a provoqué une discussion animée au sein de notre équipe car à la première lecture, un des danseurs présents avait interprété ce pas comme il était connu par le biais d'autres textes, à savoir en inversant les mouvement de relevé-plié. On a constaté ainsi que malgré le caractère univoque de l'explication, les interprétations subjectives pouvaient être en désaccord. Car dans le passage du verbal au visuel, le corps de l'interprétant peut avoir la tendance à devancer la traduction/interprétation et à compléter les vides avec un savoir-faire qui lui est propre en donnant au mouvement

---

<sup>67</sup> Gennaro Magri, *op. cit.*, XIII [1]. C'est nous qui soulignons.

un sens qui lui est familier, même si parfois ce sens s'éloigne de ce que le *logotexte* désigne. Afin de réduire les dangers provenant de la subjectivité de l'observateur, nous avons ainsi opté pour un travail collectif fondé sur la confrontation entre plusieurs interprétations faites par différents interprétants ayant une formation et un bagage culturel varié : sur les quatre danseurs professionnels de l'équipe, deux hommes et deux femmes, deux étaient d'origine italienne et deux d'origine française. La multiplication des interprétants possédant un bagage culturel différent avait ainsi pour but de mettre en lumière les effets déformants qui pouvaient échapper à un seul interprétant. Chaque pas a fait l'objet de plusieurs interprétations et d'un dialogue entre les spécialistes qui ont ainsi eu l'opportunité d'observer la présence d'éléments dérivant de la subjectivité du danseur et pouvant déformer les intentions de l'auteur.

### **Problématiques et objectifs**

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 et plus largement contribuer à délimiter la notion de « comique » et de « grotesque » en danse théâtrale au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Cela, dans trois dimensions étroitement liées :

- Pratique : avec l'étude raisonnée des descriptions des pas, la lecture/interprétation cinétique avec les danseurs professionnels, les chercheurs, les traducteurs spécialisés.

- Théorique : avec un travail de contextualisation et de mise en perspective en particulier sur les questions liées à la notion de style et de genre (comique/sérieux ; danse française/italienne) à travers l'élargissement des activités de recherche (le séminaire, les journées d'études et les colloques).

- Méthodologique : avec une réflexion épistémologique sur la manière d'observer la danse et l'élaboration de fondements théoriques et pratiques de la recherche. Notre objectif était de réfléchir à de nouveaux outils pour aborder l'étude théorico-pratique de la danse et pour associer la dimension performative du texte et des contextes.

### **Les étapes de travail**

Compte tenu des prémisses théoriques exposées plus haut, 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

- Le 22 octobre 2015 a eu lieu au CND 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<sup>e</sup> 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 unissant la théorie et la pratique, ce séminaire 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 a évolué et a développé 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 CND sur le *Trattato*.

## B) Recherche appliquée de l'équipe du CND

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

- des **séances de « lectures » communes** de 8h chacune. Objectif : 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.

## Le protocole

Compte tenu des disponibilités des chercheurs et des limites budgétaires, nous avons pu effectuer un total de vingt séances de 8h chacune en moyenne pour des lectures croisées avec différents membres et quatre réunions collectives pour la synthèse.

La méthodologie d'analyse herméneutique du texte s'est développée au fur et à mesure que nous avons avancé dans notre travail : les difficultés rencontrées nous ont permis de mettre en place des stratégies d'évitement et de développer le protocole de lecture qui pourra être utilisé dans d'autres contextes. Voici un aperçu synthétique des étapes et des modalités d'analyse pour une « herméneutique appliquée<sup>68</sup> » :

### **Lectures « disponibles » ou « à la lettre »**

L'objectif de ces premières lectures, faites séparément par différents interprétants, a été de réduire au minimum les dangers d'une théorie préalable ou d'une pratique particulière (italienne ou française) pouvant déformer l'interprétation et de mesurer le degré d'entropie et de subjectivité en comparant les différentes interprétations. En même temps, il s'agissait pour nous de créer le matériel concret pour finaliser notre abduction. Dans cette première phase d'analyse, nous avons procédé à une décomposition du mouvement décrit par Magri en identifiant les différentes « phases » d'un pas (cf. fiche des pas) et procédé à une première mise en pratique du texte « à la lettre ». Il a été très utile dans cette phase de croiser les interprétations de danseurs professionnels avec la lecture non spécialisée d'historiens afin de faire émerger les obstacles cachés dans le texte.

### **Analyse et identification des entropies**

Le passage du texte à l'action de la première lecture nous a permis de rendre visibles les entropies. Il s'agissait alors de systématiser les lectures des mots aveugles, des tournures syntaxiques obscures et des passages manquant de détails afin d'identifier des similitudes avec d'autres pas, capables d'éclaircir l'interprétation.

### **Hypothèses d'interprétation et traitement de l'entropie**

Une fois les entropies identifiées, nous avons procédé à la formulation systématique et raisonnée des hypothèses d'interprétation. Pour chaque entropie, il

---

<sup>68</sup> Cf. Arianna Fabbricatore, « Penser l'œuvre en mouvement : éléments pour une herméneutique appliquée du spectacle », art. cit.

s'agissait de mettre au clair toutes les possibilités d'interprétation (même les moins probables) à travers une série d'hypothèses d'exécution. Le nombre d'hypothèses avait également le mérite de nous renseigner sur le niveau plus au moins élevé d'entropie.

### **Vérification**

Au fur et à mesure que les lectures avançaient, nous avons soumis les hypothèses d'interprétation de chaque pas de danse à une réévaluation constante en appliquant le principe d'exclusion pour réduire la fourchette des possibilités. Nous avons appliqué deux sortes de vérification :

a) la vérification interne : elle faisait appel uniquement au texte de Magri, il s'agissait d'observer les analogies entre les différents pas et de récolter des indices pouvant contribuer à valider ou à invalider les hypothèses sur un pas par le biais d'autres pas en appliquant un raisonnement par abduction et le principe d'exclusion par l'expérience.

b) la vérification externe : elle mobilisait des informations provenant d'un corpus de sources primaires et secondaires choisies (cf. traités de danse, de peinture, d'anatomie etc.) censées nous éclairer lorsque le texte de Magri se révélait insuffisant. Une étape essentielle de cette phase a été la vérification et la validation de la pertinence des choix des sources et de leur usage.

### **Travail comparatif**

La mise en perspective avec d'autres traités de l'époque tels que ceux de Rameau, Feuillet, Magny, Taubert, Ferrère, mais surtout Dufort et son *Trattato del ballo nobile*, auquel Magri fait référence constamment, avait pour objectif de mieux comprendre la spécificité de Magri plus que de trouver chez les autres des éléments permettant de compléter les vides que les explications de Magri comportent.

### **Résultats partiels et possibilités d'interprétation**

Nous avons avancé dans la lecture du traité avec une série d'hypothèses à vérifier en utilisant dans nos inférences en particulier deux outils : l'abduction et le principe d'exclusion. Les résultats ont été provisoires et susceptibles de changer jusqu'à la fin. Souvent, une lecture fine des explications de Magri et la mise en relation entre les pas nous ont permis de trouver des solutions recevables.

### **Re-lecture enrichie (ou complexe)**

Une fois la lecture des pas complétée, une dernière phase de synthèse avait l'objectif de réévaluer les lectures à la lumière des acquis théoriques et pratiques provenant des différentes vérifications. Cette phase de synthèse devait permettre une vision d'ensemble capable de nous fournir les éléments pour valider ou invalider les hypothèses d'interprétation qui demeuraient en suspens, ou bien de mettre en évidence les questionnements ouverts.

### **Exemple d'application du protocole**

Dès l'explication du jeté (chapitre XVIII), un syntagme « aveugle » apparaît dans le *Trattato* : il s'agit de l'expression la « polpa del piede » dont le signifié

demeurait obscur et provoquait ainsi une entropie de sens à traiter. Voici ce que Magri écrit :

« Avanti si comincia dalla quarta sul primo equilibrio, dopo di aver piegato ambo le ginocchia si stacca il pié che sta innanzi, per esempio il dritto, in seconda in aria, e nel calarlo si fa percuotere sulla polpa del piede sinistro, e portasi di nuovo alla seconda in aria che, senza ivi fermarsi, si getta subito in quarta avanti, con alzare l'altro alla seconda in aria ».

Qu'est-ce que la « polpa del piede » ? Dans quel endroit est-on censé « battre » ? Littéralement ce terme renvoie à « la chair du pied », mais en italien le terme « *polpa* » pouvait être interprété aussi comme « *il polpaccio* » à savoir le mollet, comme d'ailleurs Mary Skeaping l'avait traduit<sup>69</sup>. Lors de nos premières lectures « à la lettre », faites par des interprétants différents, il y a eu essentiellement deux résultats : on a battu soit sur le mollet, soit sur la zone du talon, les deux étant possibles et plausibles. Nous avons ainsi choisi de garder les deux hypothèses d'interprétation : en battant sur le mollet et sur une zone moins définie telle que la « chair du pied », tout en procédant à un premier traitement de l'entropie par une série de recherches lexicographiques dans les sources d'époque. Les vérifications faites dans plusieurs dictionnaires et ouvrages d'anatomie, ainsi que les expertises de plusieurs spécialistes dans d'autres domaines que la danse, ne nous avaient permis de trancher pour l'une ou pour l'autre option. Le problème demeurerait ainsi pour le pas de la pistoletta (chapitre XX) où nous sommes arrivés aux mêmes hypothèses d'interprétations possibles. Même problème pour la pas chassé (chapitre XXXV) avec la différence que Magri ne parle pas de « polpa del piede », mais seulement de « polpa ». Lorsque nous sommes arrivés au pas brisé, nous avons pu exclure une des deux hypothèses :

« Per farlo avanti, se si vuol prendere col piede destro, posto in qualunque posizione fuor che ne la prima e ne la seconda, ma la migliore è sempre la quarta; messo in questa dunque col destro sotto, piegando, si cava in seconda in aria, da dove con la polpa del medesimo piede battesi sopra il collo dell'altro, il quale dall'istessa percossa viene scacciato in quarta avanti ».

Selon les mots de Magri, la chair du pied droit doit battre sur le cou-de-pied du pied gauche : chose évidemment impossible à faire avec le mollet. De cette expérience, nous avons pu inférer que « la polpa del piede » était très probablement pour Magri « la chair du pied ». Cela ne nous renseigne pas sur la partie précise du pied dont il s'agit, toutefois cela nous permet de mieux comprendre la dynamique d'un pas original comme la pistoletta.

### **Outils pratiques**

Ce protocole de lecture a pu prendre forme au fur et à mesure que le travail avançait. Afin d'enregistrer les avancées de nos recherches, nous avons développé deux outils pratiques : le journal et les fiches des pas.

---

<sup>69</sup> Gennaro Magri, *Theoretical and practical treatise on dancing*, trad. angl. Mary Skeaping et Anna Ivanova op. cit., p. 84 : « [...] it will go to beat on the calf of the other leg ».

Le journal des questionnements lexicaux et techniques nous a accompagné tout au long de nos lectures. Ses fonctions étaient de recenser les difficultés techniques et les entropies en faisant le lien entre plusieurs occurrences, d'enregistrer les phases de vérification et de baliser le travail expérimental de recherche jusqu'à la phase de synthèse. Il a été précieux pour faire le lien entre les différents interprétants.

La fiche technique avait pour objectif de synthétiser les informations et les observations sur chaque pas. Au fil des lectures, nous avons structuré cette fiche en deux parties (lecture/étude) visant différentes catégories utiles à une compréhension claire du pas et des problématiques liées. Elle nous a permis d'identifier les constantes dans les explications de Magri, de mettre au point un système pour observer les différentes phases d'un pas, de récolter les informations nécessaires à la création des glossaires et des index.

Exemple du journal de bord des questionnements lexicaux (au 6 février 2016)

JOURNAL DE BORD questionnements lexicaux

Réf chapitre	Problème lexical	Observation, analyse, hypothèses	Vérification 1	Données comparatives 2	Synthèse
	énoncé		Observation d'autres occurrences	Recherche dans les sources primaires	(problème éclairci ou possible ambiguïté)
Ch. 1	<b>Positura</b> , > postura, posture > comment le distinguer de Disposizione	une position à l'arrêt, peut être le corps entier ?			
Ch IV	<b>La vita dritta</b> >	le haut le buste ? la taille ? comment	Ch. 23	chez Caroso.	On traduit par buste. Tronc ou corps ?

Exemple de fiche technique

FICHE TECHNIQUE n.

**Nom du pas :**

**Chapitre :**

**Lecture**

**Notes sur l'origine du pas :**

**Définition :**

**Qualité du pas :**

**Fonction au théâtre :**

**Fonction dans l'éducation du corps :**

**Description :**

étape	Actions concomitantes	Remarques
0		
1		
2		
3		
4		

Composition du pas : (quels mouvements)

**Commentaires de Magri :**

**Etude critique**

**Problèmes d'interprétation :**

Classe de pas possible ?

**Noms propres cités :**

**Termes techniques :**

**Remarques sur la musique/rythme :**

**Intertextualité :**

**Remarques :**

**Éléments pour la lecture comparée :**

**Lexique :**



## **PARTIE III**



### III. Annexes

#### Exemple de fiche technique sur les pas de danse

##### Note d'introduction

Le lecteur trouvera dans cette partie un exemple des fiches techniques des pas de danse sur lesquelles nous avons travaillé. Elles sont structurées en deux parties : dans la première partie (« Lecture »), nous avons enregistré la synthèse des informations sur chaque pas relatées par Magri dans son *Trattato* : leur définition, d'éventuelles notes sur l'origine du pas, leur qualité, leur fonction au théâtre ou dans l'éducation du corps lorsque l'auteur le précise. Pour la sélection de pas que nous présentons ici, mis à part les équilibres et les positions des pieds qui ne comportent pas de mouvement, un tableau permet de schématiser les phases successives de l'exécution selon l'opération de décomposition du mouvement telle qu'elle est suggérée par l'exposition de Magri et que nous avons appelé entre nous le « phasage ». Pour certains pas, nous avons tenté une transcription en Feuillet, il ne s'agit que d'une proposition. Dans un souci de synthèse, nous avons utilisé des abréviations pour les positions (1<sup>ère</sup>, 2<sup>nde</sup>, 3<sup>ème</sup>, 4<sup>ème</sup>, 5<sup>ème</sup>). La deuxième partie de la fiche (« Étude ») recueille les observations issues de nos travaux, recense les possibilités d'interprétation, les problèmes rencontrés, les références intertextuelles et enregistre d'autres éventuelles remarques.

Ces fiches sont un outil de travail : elles permettent de synthétiser nos analyses sur un pas précis, elles ont la fonction de rendre immédiatement lisibles les pas de Magri. D'autres fiches pourraient compléter cette première section si notre travail de recherche pouvait être prolongé dans le futur.

## Fiche n° 1 : Équilibres

**Nom du pas** : Dell'Equilibrio del Corpo

**Chapitre** : IV

### Lecture

**Notes sur l'origine du pas** : aucune.

**Définition** : L'équilibre est l'un des fondements de la danse. Il maintient le corps droit et la figure bien disposée. Il coïncide avec la ligne qui, de haut en bas, divise chaque corps en deux parties égales et qui tombe au milieu de sa base (aplomb).

**Qualité du pas** : Selon Magri, l'équilibre possède une force telle qu'il pourrait soutenir le globe terrestre sur une aiguille.

**Fonction au théâtre** : Le manque d'équilibre produit de mauvais effets : chez le danseur sérieux il empêche la bonne réussite de l'aplomb. Le danseur grotesque, en exécutant ses cabrioles, vacille, et parfois tombe ; sans les bons équilibres, le danseur demi-caractère ne peut pas faire les liaison des pas qu'il faut.

**Description** : Il existe six différents équilibres.

Équilibres		Description
I	Sur les deux plantes des pieds	Le corps bien droit de façon à ce que si l'on faisait suspendre du sternum un fil avec un plomb, celui-ci devrait tomber entre les deux pieds.
II	Sur les deux pointes des pieds	Avec la même symétrie que le premier.
III	Sur la plante d'un seul pied en touchant légèrement avec la pointe de l'autre pied	Il faut pencher à peine le corps sur le côté du pied d'appui.
IV	Sur la plante d'un seul pied avec l'autre pied en l'air	Le poids du corps est sur la plante de l'autre pied.
V	Sur la pointe d'un seul pied	Avec l'autre pied en l'air.
VI	Sur les deux talons	Sans que le reste du pied touche par terre.

**Commentaires de Magri** : Pour ce qui concerne l'équilibre III, Magri précise qu'il faut incliner à peine le corps sur le côté du pied qui est appuyé au sol. Pour l'équilibre IV, il insiste sur le poids du corps qui est entièrement sur le pied d'appui. Pour le VI, il souligne que le corps sera perpendiculaire comme dans le premier équilibre. On souligne que Magri s'oppose avec véhémence au quatrième équilibre préconisé par Dufort qui prévoit que le corps soit en équilibre sur la pointe d'un seul pied et que la pointe de l'autre pied touche à peine par terre. Magri insiste sur la nécessité de tenir l'équilibre sur la pointe sans que l'autre pied ne touche le sol « comme cela se pratique en danseurs vrais et virtuoses ».

## Étude

**Possibilités d'interprétation** : Équilibre III : « Incliner le corps ». On peut se poser la question de la manière dont on incline le corps vers le pied d'appui. Il existe deux possibilités : avec le corps décalé (le bassin suit le mouvement) ou le corps penché (le bassin reste en aplomb). Les deux sont possibles.

**Noms propres cités** : Dufort.

**Termes techniques** : l'aplomb.

**Intertextualité** : Références à la géométrie, à l'architecture et à l'anatomie. Référence directe à Dufort, chap. III. Dufort mentionne six équilibres auxquels correspondent ceux mentionnés par Magri avec la différence remarquable que ce dernier exclut l'équilibre sur la pointe d'un pied en touchant le sol avec l'autre pied et il ajoute l'équilibre sur les talons, exclusivement théâtral et appartenant aux danseurs grotesques. Voici les équilibres de Dufort :

« Si può il corpo equilibrare in sei modi tra lor differenti. Primieramente tenendolo appoggiato sopra amendune le piante de' piedi. Secondariamente sopra amendune le punte loro. Nel terzo modo sopra la pianta d'un piede, toccandosi colla punta dell'altro la piana terra. Appresso nel quarto modo, si può tenere tutto il corpo appoggiato sopra la punta d'un solo piede, toccandosi la terra colla punta dell'altro. Nel quinto modo si può equilibrare tutto il corpo sopra la pianta d'un piede, senza che l'altro tocchi affatto la terra. E nel sesto ed ultimo modo sulla punta d'un piede, tenendosi l'altro in aria. (J. B. Dufort, *Trattato*, op. cit. III). »

**Remarques** : Les commentaires de Magri (équilibres I, III et VI), nous renseignent sur la manière dont il considère l'aplomb. Lorsqu'on est sur un seul pied, le corps est légèrement « incliné » vers le pied d'appui. Lorsque Magri mentionne Dufort pour s'y opposer, il souligne la distance entre le danseur amateur et « les vrais danseurs virtuoses » qui savent tenir un équilibre sur la pointe d'un seul pied. On remarque également l'ordre selon lequel Magri présente les danseurs : sérieux, grotesque et ensuite demi-caractère et les caractéristiques relatives à leurs répertoires : les aplomb et les attitudes pour le premier, les cabrioles pour le deuxième et les liaisons des pas pour le troisième.

**Éléments de lecture comparée** : L'équilibre VI, sur les talons, typiquement comique, est mentionné par Pauli (*Éléments de la danse*, 1756, p. 21). Voir l'entrée « pié » : « le pié a trois situations ; il est sur la pointe, sur le talon, et à plomb, c'est le plat du pié ». Il mentionne également les positions : cinq « bonnes » et cinq « fausses ». Aucune mention aux positions « en l'air ».

## Fiche n° 2 : Mouvements

**Nom du pas** : Dei Movimenti del Corpo

**Chapitre** : V

### Lecture

**Définition** : Les mouvements du corps font partie des éléments essentiels de la danse. Ils consistent à porter notre corps d'un endroit à l'autre et à le faire tourner sur place.

**Description** : Les mouvements peuvent être simples ou composés, les simples sont ceux qui se font sans être liés à d'autres mouvements, les composés sont ceux qui comportent plusieurs mouvements simples.

Mouvements simples		
Nom du mouvement	action	Explication
Le plié [ <i>Il piegato</i> ]	plier	On le fait en pliant les genoux.
Le relevé [ <i>Il rialzato</i> ]	relever	En étendant les genoux ou en se relevant sur les pointes des pieds.
L'aller [ <i>L'andante</i> ]	aller	En marchant en avant, en arrière et de côté. (Magri l'appelle également « le marcher »)
Le tourné [ <i>Il girato</i> ]	tourner	En tournant sur place. Magri l'appelle également « le circulaire ».

Exemples cités de mouvements composés		
Nom du mouvement	Nombre de mouvements	Remarques
« Plier en marchant un pas » [ <i>piegar camminando un passo</i> ]	2 (plié et marcher)	Il s'agit d'un seul mouvement composé du « plier » et du « marcher ».
Le plié en tournant	2 (plié et tourné)	
Le marcher en tournant	2 (marcher et tourné)	
Le plié en marchant avec un tour	3 (plié, marcher et tourné)	Il est composé de trois mouvements simples.

**Commentaires de Magri** : Le plier et le relever sont deux mouvements simples et ils ne peuvent jamais être considérés comme un seul mouvement composé.

Dans les sauts, on compte deux mouvements : le plié des genoux et le relevé, c'est-à-dire le mouvement qui donne l'élan pour élaner le corps en l'air, sans lequel on ne peut ni étendre les genoux, ni repousser le sol pour prendre le saut. La chute fait partie du saut et elle n'est pas considérée comme un mouvement.

## Étude

**Possibilités d'interprétation** : Dans la définition des mouvements, Magri dit qu'il s'agit de « porter notre corps d'un endroit à l'autre ». S'agit-il de déplacer véritablement le corps ou peut-on envisager aussi l'idée de « porter » seulement le poids ? Les deux sont possibles.

**Termes techniques** : Le relevé. La décomposition du saut.

**Remarques** : Le plié/relevé, que l'on considère dans la danse d'aujourd'hui comme un seul mouvement lié, est finalement décomposé en deux mouvements distincts chez Magri tout comme chez Dufort.

**Éléments de lecture comparée** : Pour l'explication des mouvements, Magri suit le schéma de Dufort (chez qui le mouvement « tourné » est appelé le mouvement « circulaire »). Pour ce qui concerne le saut, contrairement à Dufort qui préconise qu'il faut plutôt faire semblant de sauter, Magri ajoute l'explication sur les sauts en soulignant sa dynamique. On rappelle que pour Rameau, (*Le Maître à danser*, 1725, p. 67) le mouvement est la conséquence des articulations : « Il y a trois mouvements depuis la ceinture jusqu'au pieds, qui est celui de la hanche, celui du genouil et celui du cou-de-pied ».

## Fiche n° 3 : Cadence

Chapitre : VI Della Cadenza

### Lecture

**Définition** : La musique est nécessaire à la danse et les pas ne pourront pas être agréables s'ils ne pas sont réglés par l'harmonie.

**Qualité de la musique** : « *largo* », grave, soutenue, fuguée, syncopée, « *pausata* », « *allegro* » « *allegro* », « *allegro* », « *allegro* », « *allegro* », « *allegro* ».

**Description** : Les temps en musique sont nécessairement divisés en binaires et ternaires.

Les temps musicaux		
nom	qualité	exemple
Le temps binaire	plus <i>allegro</i> du ternaire	On l'utilise dans les danses exécutées avec rapidité telles que Gigue, Gavotte, Allemande.
Le temps ternaire	plus <i>largo</i>	On l'utilise dans les danses que l'on exécute lentement telles que Chaconne, Folie, Amabile.

Typologies des temps :

Temps ternaires		
Nom	qualité	Exemple et commentaires
« huit-douze »	Temps plus <i>larghi</i> et posés	Entrée grave, Lure, Passacaille. Parfois ces temps se réduisent à des temps binaires mais ils conservent leur gravité.
« Triple majeur » - « un-trois »	Sa mesure est composée de trois rondes	
« Triple mineur » - « deux-trois »	Sa mesure est composée de trois blanches	Le « deux-trois » est deux fois plus rapide que le Triple majeur.
« huit-trois » appelé temps de « taice »	Sa mesure est composée de trois croches	Il est huit fois plus rapide que le Triple majeur.
« quatre-trois »	<i>Allegro</i> . Sa mesure est composée de trois noires	On y danse les Furies. Il est quatre fois plus rapide que le Triple majeur et deux fois plus rapide que le Triple mineur.
« quatre-deux <i>largetto</i> »	Temps « fugué »	Il est appelé ainsi par les danseurs grotesques bondissants.

Temps binaires		
nom	qualité	commentaire
« quatre-deux »	Temps « moyen », <i>andante</i> , sa mesure est composée de deux blanches	Ex. air du « Tambourin ». [La mesure vaut un soupir]
« huit-six »	Sa mesure est composée de six croches	[La croche vaut un demi soupir] Il est trois fois moins rapide que le quatre-deux.
« <i>Cappella</i> »	Huit croches	C'est un soupir moins rapide que le huit-six.
« huit-douze »	Douze croches	Chaque mesure dure le double de « huit-trois » et il est trois fois moins rapide que le Triple majeur.

**Commentaires de Magri :** Il ne suffit pas de connaître la musique, il faut que le danseur sache diviser et distinguer les mesures avec les différents pas et cabrioles.

Anciens/modernes : Magri explique la différence entre la danse des anciens et celle des modernes en relation à la musique. Pour les anciens, chaque pas occupait une mesure, au contraire, les modernes ne mesurent pas la cadence avec les pas, mais ils mettent plus de pas dans une mesure ou au contraire exécutent un pas dans plus mesures. Exemple : dans la mesure d'un temps ternaire, les anciens ne faisaient qu'un emboité, les modernes en redoublent deux ou trois. Dans deux mesures ternaires en temps de chaconne, on faisait un jeté, trois battements et un assemblé « *sotto al corpo* », les modernes, dans les mêmes mesures et avec le même enchaînement de pas, redoublent les battement jusqu'à huit ou dix.

Relation accent musical/pas : Magri affirme que tout pas de danse commence sur la chute de la mesure et que tout saut tombe sur la chute de n'importe quel temps. Il ajoute toutefois qu'il est permis aux excellents maîtres de danser dans le temps de « l'intercadence » (Cf. fiche 7).

Correspondance danse/musique : Magri soutient qu'il faut adapter la qualité de la danse à la qualité de la musique et que chaque caractère doit trouver le temps de la musique adapté à sa danse. Il déplore ainsi les danseurs qui ne respectent pas cette correspondance entre les temps musicaux et les pas, il porte en exemple les danseurs grotesques qui, sur un temps « *fugato* », dansent « *staccato* ». Autre exemple : ceux qui sur un air de tambourin, ou sur un temps « huit-trois », appelé temps de « *taice* », dansent des « sauts piqués » tels qu'un contretemps, une cabriole battue ou « *volata* », un brisé, un saut « *sotto al corpo* », choses qui sont « impropres et inconvenantes ». Il faut adapter les pas à l'harmonie de la musique. Magri précise la correspondance entre l'action, la musique et la danse avec l'exemple de Flore et Zéphire.

Exemple : Flore et Zéphire		
Action	Musique	Danse
Flore s'échappe suivie de Borée	« <i>furioso</i> »	Le danseur remplit la musique avec une variété et une multitude de pas et des actions qui expriment son caractère et qui soient en parfaite harmonie avec la qualité de la musique.
Flora, épuisée, tombe, les Fleurs flânent, les Petits Zéphires s'affaissent au passage de Borée		Différents tableaux.
Borée rejoint Flora	La musique doit être « syncopée »	Borée reste immobile, en attitude. Il ne faut pas remplir la cadence avec une multitude de pas : on doit préférer les attitudes.
On reprend la fuite	On répète le « <i>furioso</i> »	On reprend les pas.

### Étude

**Remarques :** On peut déduire des explications de Magri, qu'il existe deux qualités selon lesquelles on enchaîne les pas : ils peuvent être variés en « *staccati* » ou « *fugati* ». Les attitudes correspondent en revanche à une suspension : elles s'opposent au mouvement des pas.

**Termes techniques :** saut, cadence, intercadence.

**Éléments de lecture comparée :** on rappelle la définition de « Cadence » dans l'ouvrage de Feuillet (*Chorégraphie*, 1701) « Cadence est la connaissance des différentes mesures, et des endroits qui marquent le plus dans les Airs ». Pauli (*Éléments de la danse*, 1756) « C'est un rapport exact des pas à la mesure, de sorte que le premier mouvement du pas fait la même chute avec l'harmonie ». Dans l'ouvrage de Malpied, *Traité sur l'art de la danse*, 1770, p. 2) « La cadence est la connaissance des différentes mesures des airs sur lesquels on danse ». On remarquera que Rousseau distingue la définition de cadence pour la musique et pour la danse : « Cadence signifie encore la conformité des pas du Danseur avec la Mesure marquée par l'Instrument. Il sort de Cadence; il est bien en Cadence. Mais il faut observer que la Cadence ne se marque pas toujours comme se bat la Mesure. Ainsi, le Maître de Musique marque le mouvement du Menuet en frappant au commencement de chaque Mesure; au lieu que le Maître à danser ne bat que de deux en deux Mesures, parce qu'il en faut autant pour former les quatre pas du Menuet. »

## Fiche n° 4 : Positions des pieds

**Nom du pas** : Delle positura de' Piedi

**Chapitre** : VII

### Lecture

**Notes sur l'origine du pas** : Magri distingue les positions connues et « admises par tous » et celle que lui-même ajoute, à savoir les fausses, en l'air, forcées et à la manière espagnole.

**Fonction au théâtre** : Les positions « fausses » sont employées au théâtre par les danseurs grotesques presque dans tous les caractères, en particulier dans les pas « à l'anglaise » selon l'usage italien.

#### § 1. Positions « vraies »

**Description** : Pour les positions « vraies », Magri annonce cinq positions, mais il oublie de décrire la 3<sup>ème</sup>.

§ 1. Positions « vraies »	
1 <sup>ère</sup>	Les pieds à plat sur le sol avec les talons unis et les pointes bien tournées vers l'extérieur et formant un angle obtus.
2 <sup>nde</sup>	Placés sur une même ligne, les pieds sont séparés par une distance d'un pied entre les deux talons, les pointes bien tournées en dehors et les talons se regardent l'un l'autre.
3 <sup>ème</sup>	Le talon d'un pied va se placer sur la cheville de l'autre [non mentionnée dans ce paragraphe, mais rappelée dans l'explication de « fausses »].
4 <sup>ème</sup>	La distance d'un pied à l'autre est toujours d'un pied, mais cela en avant ou en arrière. Le talon du pied de devant doit être sur la ligne droite de la cheville de celui de derrière.
5 <sup>ème</sup>	Le talon d'un pied touche la pointe de l'autre, de façon à former un angle droit entre la pointe d'un pied et le talon de l'autre.

**Commentaires de Magri** : Petite digression de géométrie pour l'explication des angles. Définition des termes « obtus », « aigu », « perpendiculaire ».

#### § 2. Positions « fausses »

**Description** : Elles sont le contraire des vraies.

§ 2. Positions « fausses »	
1 <sup>ère</sup>	Elle est tout le contraire de la vraie. Les pointes de pied sont tournées vers l'intérieur et elles se touchent.
2 <sup>nde</sup>	Elle se fait comme la 1 <sup>ère</sup> sauf que les pointes ne se touchent pas : elles ont une distance égale à un pied.
3 <sup>ème</sup>	Le contraire de la vraie : la pointe d'un pied touche la cheville de

	l'autre.
4 <sup>ème</sup>	La pointe d'un pied se trouve sur la même ligne que la cheville de l'autre, à la distance d'un pied.
5 <sup>ème</sup>	La pointe d'un pied est tournée vers l'intérieur, elle touche le talon de l'autre pied. La pointe de ce dernier est tournée vers le talon de l'autre en formant un angle aigu.

**Commentaires de Magri :** Remarque sur la fonction des positions fausses et sur les danses anglaises.

### **§ 3. Positions en l'air**

**Description :** Pour position en l'air, Magri entend qu'un pied reste en l'air et que l'autre ne quitte pas le sol. Elles sont toutes sur l'équilibre IV (cf. Chap. IV, 4). Ces positions en l'air ne présentent pas d'autre différence par rapport aux vraies que le fait de garder soulevé au-dessus du sol le pied qui détermine la position.

§ 3. Positions en l'air	
1 <sup>ère</sup>	Un pied est posé au sol tandis que l'autre est complètement soulevé, les pointes bien tournées en dehors, comme dans la position vraie. Les talons ne sont pas parfaitement collés puisque la différente hauteur des deux pieds ne le permet pas.
2 <sup>nde</sup>	Comme la position vraie, sauf qu'un pied est en l'air au lieu de rester à terre.
3 <sup>ème</sup>	Le pied qui, dans la position vraie doit toucher du talon la cheville de l'autre pied, ici, au lieu de rester au sol, est soulevé au-dessus de celui-ci.
4 <sup>ème</sup>	Comme la position vraie, mis à part le fait de garder en l'air le pied qui doit garder son talon sur la ligne de la cheville de l'autre.
5 <sup>ème</sup>	Comme la vraie, le pied en l'air aura le talon au niveau de la pointe de celui qui est au sol et à la même distance évoquée dans la position vraie.

**Possibilités d'interprétation :** 1) De quelle façon le pied est-il soulevé du sol ? Pour les 1<sup>ère</sup> et 5<sup>ème</sup> positions, on comprend que le pied reste à plat, parallèle au sol (en position « flex »), les pointes sont tournées vers l'extérieur. Dans les autres positions, le pied reste-t-il à plat et parallèle au sol, ou bien doit-t-on tirer la pointe ? Les deux interprétations sont possibles. L'exécution des pas qui suivent nous incite à penser que le pied était plutôt à plat, sauf quand Magri précise qu'il faut avoir la pointe bien arquée. Faute d'explications plus détaillées, la 5<sup>ème</sup> en l'air avec la pointe tirée nous pose un problème (voir par exemple dans les battements). 2) Où place-t-on le poids du corps ? Deux possibilités : corps penché ou décalé comme déjà évoqué lors de la lecture des équilibres.

#### § 4. Positions « forcées »

**Description :** On n'a que trois positions forcées. Ces positions ne présentent pas d'autre différence par rapport aux vraies qu'une plus grande distance entre les deux pieds. Cette distance n'est pas fixée, mais peut varier selon les besoins de la scène.

§ 4. Forcées	
2 <sup>nd</sup> e	La distance à maintenir entre les deux talons sera plus grande que dans la position vraie. Cette distance n'est pas déterminée, mais elle est variable selon le besoin.
4 <sup>ème</sup>	La distance entre le talon d'un pied et la cheville de l'autre pied, dépasse la distance d'un pied et elle est aussi importante que l'exige le pas.
5 <sup>ème</sup>	Alors que dans la position vraie, le talon d'un pied touche la pointe de l'autre pied, dans la position forcée le talon se trouvera à la distance qu'il faudra, mais sur la même ligne latérale de la pointe de l'autre pied.

#### § 5. Positions « espagnoles »

**Description :**

§ 5. Positions « espagnoles »	
1 <sup>ère</sup>	Les pieds sont joints, les parties intérieures se touchent de bout en bout, les jambes et les genoux sont naturellement étendus.
2 <sup>nd</sup> e	On porte le pied droit derrière le pied gauche à la distance d'un pied, sa pointe se trouve sur une ligne droite par rapport au talon de l'autre pied.
3 <sup>ème</sup>	On porte le pied droit dans une situation telle que son cou-de-pied s'appuie contre la partie latérale du talon gauche.
4 <sup>ème</sup>	À partir de la 3 <sup>ème</sup> espagnole, on dégage un pied à une distance telle que les pieds seront parallèles.
5 <sup>ème</sup>	On porte le talon du pied droit à la pointe du pied gauche, les deux pieds forment une ligne droite.

**Possibilités d'interprétation :** On remarque que pour la troisième position espagnole, Magri préconise que « le cou-de-pied soit appuyé à la partie latérale du talon du pied gauche ». Chose bien difficile à faire si on considère le cou-de-pied (« collo del piede ») comme la partie haute du pied. Il semble ainsi nécessaire de considérer la possibilité que pour Magri le « cou-de-pied » ne corresponde pas à ce que l'on entend aujourd'hui par ce mot : il signifierait une région plus large que la seule partie haute du pied. Pour la « noce del piede » voir plus loin.

### Étude

**Intertextualité :** Interne : chap. IV équilibres. Externe : références à la géométrie.

**Remarques :** Pour ses explications, Magri énumère les trois parties du pied et, considérant que chacun sait ce que sont « la punta », « la noce » et « il tallone », il ne donne pas de précisions. Qu'est-ce que la « noce » ? Littéralement, il s'agit de la

« noix » du pied, peut-être la malléole. Toutefois, puisqu'il considère que chacun sait de quoi il s'agit, il est probable que Magri emploie le terme « noce » tel que Dufort l'avait utilisé auparavant. Au chapitre II, portant sur les positions des pieds, Dufort précise à l'aide d'une gravure : « La figura GHI dinota il piede, di cui G mostra il tallone, H la noce ed I la punta » (fig. 1). Il est fort probable que Dufort se soit inspiré de Feuillet pour cette tripartition : à la page 6 de son traité (fig. 2), on trouve les trois parties du pied, nommées pointe, cheville et talon. Ainsi, la « noce » coïnciderait avec la cheville, c'est à dire la région du cou-de-pied.



Figure 1  
Dufort, *Trattato del ballo nobile*, 1728.

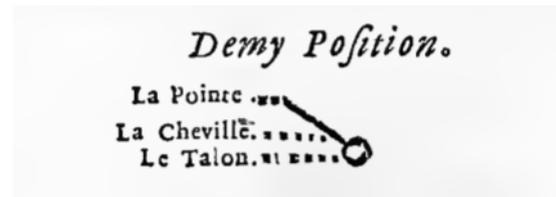


Figure 2  
Feuillet, *Chorégraphie*, 1701.

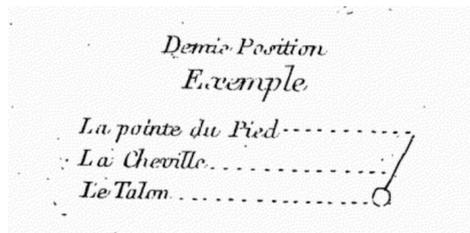
Par ailleurs, dans les positions espagnoles, Magri parle de « *collo del piede* » c'est à dire littéralement le cou-de-pied, mais l'exécution nous fait penser que ce terme était employé dans ce cas comme synonyme de « noce ». On remarque que dans son *Abrégé de la nouvelle méthode*, Rameau nomme les trois parties du pied : talon, cou-de-pied et pointe (p. 5), et dans le *Maître à danser*, il explique la 3<sup>ème</sup> position ainsi : « le pied gauche devant le talon au droit du cou-de-pied ».

Pour la position du talon, Magri utilise trois termes « *tallone* », « *calcagno* » et « *tacco* ». Il semble bien que « *tallone* » et « *calcagno* » (respectivement 31 et 20 occurrences) soient employés comme synonymes dans le traité. En revanche, on observe que le terme « *tacco* », à savoir « le talon de la chaussure » (seulement sept occurrences en tout) est employé seulement dans trois chapitres : il apparaît dans la 5<sup>ème</sup> en l'air, puis pour deux pas propres aux grotesques : le tortillé, et la *pirola* « *punta etacco* ». On peut supposer que, lorsque Magri explique la 5<sup>ème</sup> en l'air, il pense à cette position utilisée par les grotesques et employée dans ces deux pas.

L'exécution des pas laisse supposer que le pied, peut-être chaussé de sabot, était en position « flex ». On souligne également que jamais Dufort n'emploie le terme *tacco* ni *calcagno*. Cela conforte l'idée du lien entre le talon et la chaussure du danseur professionnel d'un genre comique.

**Éléments de lecture comparée** : Chez Feuillet, les positions fausses existent déjà, alors que Pierre Rameau ne les mentionne pas, ni Malpied d'ailleurs. Dufort parle des positions des pieds avant de parler des équilibres : il en mentionne dix dont les cinq fausses employées seulement pour la danse de théâtre. Dans sa critique, Sgai affirme que les positions fausses, nécessaires dans les danses anglaises, sont rejetées par les bons maîtres et que la danse anglaise, dans laquelle on les utilise,

est un genre de danse rejetée car contraire aux règles établies ». La question de l'angle obtus avait été traitée par Weaver (*Anatomical*, éd. 1721, p. 104).



Malpied, *Traité sur l'art de la danse*, c. 1770.

Voir également, Malpied, *Traité sur l'art de la danse*, c. 1770. « Il y a d'ordinaire dans la danse cinq sortes de positions [...]. Dans toutes ces positions, la figure du pied sera représentée par un O le commencement de la queue qui est adjacente à l'O marque la cheville du pied et l'extrémité de la queue représente la Pointe ».

## Fiche n° 5 : Pas simple ou naturel

**Nom du pas** : Del Passo naturale o Semplice, Simple ou naturel

**Chapitre** : IX

### Lecture

**Notes sur l'origine du pas** : aucune

**Fonction dans l'éducation du corps** : Magri conseille de s'entraîner longuement à traverser les chambres en marchant pour se débarrasser des défauts car « la danse est le tour dans lequel on façonne les corps humains ».

**Définition** : Les pas naturels et simples sont les pas que l'on fait quand on marche.

**Description** : Ils peuvent commencer et finir par n'importe quelle position. La distance que l'on doit mettre entre les deux pieds n'est pas déterminée, le danseur adaptera ce pas à lui-même : ni trop court pour le danseur grand, ni trop grand pour le danseur petit. Pour façonner ce pas, on plie naturellement le genou, en étendant avec grâce le cou-de-pied et en posant d'abord la pointe et ensuite le reste du pied. On peut tourner les pointes en dehors mais sans excès.

**Qualité du pas** : Il s'agit d'un pas « sans art », à savoir sans artifice, simple, tel que la nature l'enseigne.

**Mouvements** : l'allant-marché (*andante camminato*)

### Étude

**Termes techniques** : *andante camminato*, cou-de-pied.

**Éléments de lecture comparée** : Magri simplifie les consignes de Dufort (cap. XIII) qui avait distingué trois différentes manières d'exécuter ce pas : *semplice*, *a mezzo cerchio*, *sdrucchiolo*. Il se distingue de Rameau qui, dans *Le Maître à danser*, préconise une mesure précise du pas : il ne faut pas dépasser la distance d'un pied entre les deux pieds.

**Remarques** : On observe qu'il faut appuyer d'abord les pointes, puis le reste du pied. Le pas est adapté à la taille du danseur.

## Fiche n° 6 : Plié et relevé

**Nom du pas** : 1. Del piegare e rilevare

**Chapitre** : X

### Lecture

**Notes sur l'origine du pas** : aucune.

**Définition** : Il ne s'agit pas véritablement d'un pas de danse.

**Description** : On l'exécute dans n'importe quelle position et dans n'importe quel équilibre. Il consiste à plier les genoux avec suavité et à les relever de la même manière. Après quoi, on place le corps en équilibre sur un seul pied et on touche à peine le sol avec la seule pointe de l'autre ou bien on la soulève en l'air. Lorsqu'on plie, les pointes de pied doivent toujours être tournées vers l'extérieur et les genoux doivent également se tourner en dehors, et non tomber vers l'avant.

**Qualité** : suave.

**Mouvements** : Il se compose de deux mouvements du corps : l'un est le plié et l'autre est le relevé.

Plié et relevé		
étape	Actions concomitantes	Remarques
0	Tout équilibre	Toute position
1	On plie les genoux avec suavité	
2	On les relève avec suavité	
3	On place le corps sur un seul pied	Et on touche à peine le sol avec la pointe de l'autre (ou on soulève la pointe en l'air)

**Possibilités d'interprétation** : Comment soulève-t-on le pied ? Doit-il rester à plat ? Faut-il tirer la pointe ? (Cf. fiche 4). Cela n'est pas explicité et les deux façons sont possibles. Cependant, ce qui semble essentiel ici serait plutôt le déplacement du poids du corps sur une seule jambe.

### Étude

**Termes techniques** : avec suavité : terme qui définit la qualité du mouvement.

**Éléments de lecture comparée** : Dufort propose une description plus large du plié-relevé en précisant les temps et les accents : « I due movimenti, piegato e rialzato, che si trovano in questo passo, hanno il valore di un tempo, la cui battuta si trova nel secondo movimento ». C'est-à-dire que le plié s'exécute sur l'anacrouse pour ensuite relever sur le premier temps fort de la mesure.

## Fiche n° 7 : Pas dégagé

**Nom du pas** : Del Passo Staccato detto Degagé

**Chapitre** : XI

### Lecture

**Notes sur l'origine du pas** : aucune.

**Définition** : Le dégagé est un pas qui consiste à détacher un pied de l'autre dans la liaison des pas. C'est le plus nécessaire car la fin de chaque pas n'est pas toujours conçue pour qu'on puisse y lier le suivant.

**Qualité du pas** : Lorsqu'il est utilisé pour préparer les cabrioles, on le fait avec force et élan.

**Fonction au théâtre** : Magri précise quatre fonctions principales. Il sert pour lier les pas entre eux. Il sert pour préparer certaines cabrioles. Il est employé également pour remplir les temps vides, dans ce cas, le dégagé aide à ne pas sortir de la mesure. Il est nécessaire pour avancer dans l'espace.

**Description** : Il faut détacher un pied de l'autre, c'est-à-dire sortir le pied de la position où le pas finit pour l'amener à la position dans laquelle le pas suivant doit commencer.

**Mouvements** : *andante*

**Commentaires de Magri** : On utilise le dégagé sur le temps « en lever », sauf si l'on veut danser en contretemps ou en intercadence (cf. fiche 3). Magri précise que cela n'est pas accepté au début et à la fin de la danse.

Deux exemples sont proposés pour expliquer la fonction de liaison du dégagé : 1) Après une glissade qui se termine en 5<sup>ème</sup>, comment poursuivre avec un contretemps qui commencerait en 4<sup>ème</sup> ? « Il faut », dit Magri, « dégager le pied depuis la cinquième à la quatrième vraie ou forcée, selon le besoin et selon la façon dont on doit prendre et employer le contretemps ». 2) Si, à cette première séquence, on voulait enchaîner un deuxième contretemps en tournant pour revenir sur place, le dégagé permettrait de se préparer au tour et de lier les pas.

Magri propose un exemple pour la fonction de remplissage des temps vides : si l'on est dans un temps binaire, on fait le pas ou la cabriole en battre, sur le temps fort de la mesure : « comment peut-on remplir le soupir qu'il faut prendre en l'air ? » Si l'on n'utilise pas le dégagé, on devrait rester immobile et attendre pour ensuite entrer dans la cadence ; « il est plus difficile de rester immobile pour entrer ensuite dans la mesure, que d'utiliser le dégagé ». Magri précise qu'on peut laisser vide le temps et attendre la cadence, mais cela est réservé aux danseurs professionnels.

Ce chapitre est l'occasion pour Magri de fournir une définition de danser en contretemps et de l'intercadence, annoncée auparavant (Chap. VI, fiche 3) :

**Danser en contretemps** : est la façon de danser qui laisse passer deux ou trois mesures à vide avant que le temps commence. (« Il ballare in Contratempo, è quello il quale lascia passare due o tre battute in vuoto e poi attacca il tempo »).

**L'intercadence** : c'est lorsqu'on finit un pas hors mesure et que le début de l'autre pas se lie à la mesure suivante. (« L'intercadenza sono quelle tali mosse che fansi con finire un passo fuor di battuta, ed il principio dell'altro si legghi sulla battuta susseguente, e non perché l'entrata sia fuor di tempo, per ciò che non balla in cadenza »). Magri propose un exemple pour éclaircir son propos et il en profite pour préciser que ce type d'enchaînement en intercadence est réservé aux danseurs experts dans leur art (« questo avviene spesso, e per lo più accade a quei Ballerini che sono dell'arte periti: perché componere apposta in questo genere, fa di bisogno essere un Ballerino di fondo a cui solamente riesce vago il componere in questo stile »).

### Étude

**Termes techniques** : Cadence, intercadence, contretemps, liaison de pas.

**Intertextualité** : interne : avec le chap. VI la Cadence.

**Remarques** : Chapitre assez complexe avec des détails qui demeurent obscures même si le sens général semble compréhensible. Les difficultés dérivent surtout des tournures des phrases et du lexique ambigu.

**Éléments de lecture comparée** : Si, pour Dufort, ce pas ne remplit que la fonction de passage d'un pas à l'autre, pour Magri, le dégagé acquiert une importance fondamentale et lui permet de faire des digressions sur la relation entre danse et musique. Par ailleurs, les exemples de Magri sont beaucoup plus complexes que ceux proposés par Dufort. Il s'agit d'enchaînements très dynamiques qui comprennent souvent des cabrioles.

## Fiche n° 8 : Pas marché

**Nom du pas** : Del Passo Marciato, Pas Marché

**Chapitre** : XII

### Lecture

**Définition** : Il est comme le pas naturel (cf. chap. IX, fiche 5).

**Qualité du pas** : majestueux.

**Fonction au théâtre** : Il sert pour marcher avec majesté, pour un acte de surprise ou d'admiration, pour donner un ordre (dans ce cas il faut l'accompagner d'un geste du bras ou de la tête). « Il sert également pour s'agenouiller, prendre et baiser la main à quelqu'un qui représenterait un roi et pour d'autres attitudes semblables ».

**Description** :

Pas Marché				
étape	Actions concomitantes			Remarques
0	Toute position ex. : pied droit devant			
1	On soulève le pied droit	Et en arquant bien le cou-de-pied, on le porte en 4 <sup>ème</sup> forcée devant et on le pose doucement		
2	On soulève le pied gauche	On le porte devant ou derrière le pied droit en 4 <sup>ème</sup> ou en 2 <sup>nde</sup>	Ce pied ne doit toucher le sol qu'avec la pointe, le talon est bien haut	La position est choisie en fonction de l'action que l'on veut exprimer

**Commentaires de Magri** : Il souligne la méthode progressive choisie : commencer du plus simple pour aller ensuite aux pas plus complexes.

**Possibilités d'interprétation** : Dans l'exemple de Magri, on est avec le pied droit devant et on avance avec le pied droit en quatrième forcée, ensuite, dit-il, on porte le pied gauche « devant ou derrière le pied droit ». Cela nous semblait incongru car le pied gauche étant déjà derrière, comment peut-on le porter derrière ? En effet, on peut considérer que de la quatrième forcée (le pied droit) à la quatrième vraie (le pied gauche) il y a un petit déplacement du pied qui reste donc derrière. Il est plus probable que Magri pensait au pas marché en avant ou en arrière même si son exemple avait commencé seulement en avant.

### Étude

**Intertextualité** : interne : chap. IX.

**Remarques** : Magri insiste sur le fait de pointer et sur la qualité majestueuse du pas.

## Fiche n° 9 : Pas de Marcel

**Nom du pas** : Del Passo di Marseglia, Pas de Marcel

**Chapitre** : XIII

### Lecture

**Notes sur l'origine du pas** : il prend le nom de son inventeur, le danseur M. de Marcel qui excellait dans le moelleux du cou-de-pied.

**Définition** : Il s'agit de trois mouvements de bondissement souple sur le cou-de-pied.

**Qualité du pas** : facile à exécuter, sublime à voir.

**Description** :

Pas de Marcel				
étape	Actions concomitantes			Remarques
0	Equilibre I (ou équilibre III si on est dans une position en l'air)	Toute position (même les positions en l'air) par ex. 5 <sup>ème</sup>		
1	On relève sur les pointes des pieds	On appuie doucement les plantes des pieds au sol	En posant les pieds on peut plier les genoux : cela accroît la beauté du pas	On peut plier seulement la première fois et pas les autres
2	On relève à nouveau	On pose à nouveau		
3	On relève à nouveau	On pose à nouveau		

**Commentaires de Magri** : Lorsqu'on pose la première fois les plantes des pieds, on peut même plier les genoux : ceci augmente la valeur du pas ; toutefois il ne faut pas plier les fois suivantes autrement ce ne serait qu'un plier et relever.

**Possibilités d'interprétation** : Magri précise que l'on peut exécuter ce pas dans les positions en l'air ; toutefois, il ne donne pas de détails. Plusieurs possibilités sont envisageables, sans que l'on puisse véritablement trancher.

### Étude

**Noms propres cités** : Marcel

**Termes techniques** : moelleux

**Intertextualité** : interne, chap. VII.

**Éléments de lecture comparée** : voir le pas de Marcel tel qu'il est décrit par Malpied.

*Pas de M<sup>re</sup> Marcel*

*autre balancer*

*Eleuret que l'on fait communem. dans le menuet*

Malpied, *Traité sur l'art de la danse*, c. 1770.

## Fiche n° 9 : Battement

**Nom du pas** : Del Battimento del piede, de Battement

**Chapitre** : XIV

### Lecture

**Notes sur l'origine du pas** : aucune.

**Définition** : C'est un pas fondamental pour l'entraînement du danseur.

**Qualité du pas** : Rapide et brillant.

**Fonction au théâtre** : Il est nécessairement utilisé dans la majorité des pas, il peut servir de décoration et d'ornement. On l'utilise dans presque toutes les cadences comme remplissage ou liaison des pas et on l'introduit comme une chose brillante, qui satisfait l'œil du spectateur.

**Fonction dans l'éducation du corps** : il entraîne si bien le danseur, qu'il le rend assuré et agile. Celui qui ne sait utiliser parfaitement le battement ne peut être danseur car c'est ce dernier qui rend la jambe légère, qui délie les nerfs, rend les articulations flexibles, confère une grande souplesse au dégagé, assouplit les muscles et les tendons, renforce et rend plus légers les pieds. En particulier, le *basso piegato* sert à l'assouplissement du genou et à renforcer les muscles de la cuisse. Le *battement disteso* sert à gagner en rapidité dans les cabrioles *intrecciate*.

**Description** : Il existe plusieurs sortes de battements :

### § 1. Basso piegato (bas, plié)

Magri précise qu'anciennement on ne répétait le *basso piegato* que deux fois et qu'on l'utilisait pour finir un pas ou comme remplissage, en revanche à son époque on le redouble autant qu'on peut et qu'il est devenu un pas plus brillant. Pour l'exécuter, le débutant peut s'appuyer au dos d'une chaise.

**Mouvements** : Il est composé de deux mouvements : 1) lorsqu'on porte la jambe en l'air 2) lorsqu'on revient en en 5<sup>ème</sup>

Bas plié		
étape	Actions concomitantes	Remarques
0	5 <sup>ème</sup> position avec le pied droit devant	
1	On soulève le pied droit et on le porte en 2 <sup>nde</sup> position en l'air	
2	En glissant légèrement par terre et en pliant le genou avec la pointe abaissée et le cou-de-pied arqué	on porte le pied droit en 5 <sup>ème</sup> position derrière le pied gauche
		On forme un triangle obtus dans le genou entre la jambe et la cuisse droite, tandis que toute la jambe gauche, sans plier, sera l'hypoténuse
1	On retourne en 2 <sup>nde</sup>	

	en l'air, le genou reste dans la même position	
2	On pose la pointe du pied droit, bien arquée, devant la pointe du pied gauche	Ainsi on aura fait un deuxième battement

**Possibilités d'interprétation :** Magri nous explique l'enchaînement de deux battements qui passent par la 2<sup>nde</sup> en l'air : le premier bat derrière et le deuxième devant. Dans la première étape (on soulève le pied droit et on le porte en 2<sup>nde</sup> position en l'air), Magri n'indique pas comment il faut soulever le pied. Ce passage assez rapide semble avoir la fonction de rappeler tout simplement qu'il faut transférer le poids des deux pieds sur le seul pied gauche pour libérer le pied droit. On suppose donc que le pied gauche est à peine soulevé à plat pour aller rapidement en 2<sup>nde</sup>. Dans la deuxième étape du pas, Magri décrit bien le triangle formé par les deux jambes et on voit aisément comment le genou et la cuisse gauches restent immobiles pour permettre au danseur de travailler la mobilité de la jambe ; toutefois, nous ne savons pas comment précisément le pied droit, lorsqu'il va derrière, bat sur la jambe gauche : le talon s'appuie-t-il sur la base du mollet ? Ou bien le pied embrasse-t-il la jambe ? Les deux sont possibles. Puisqu'il ne donne pas de détails, il est probable que ce passage était une évidence pour lui. Les explications de Dufort nous renseignent sur la façon dont le pied va « croiser » la jambe : « en touchant à peine la cheville ». Il est probable que, pour Magri, il en est de même, autrement il aurait souligné la différence avec son prédécesseur comme il le fait d'habitude. (Voir plus bas, éléments de lecture comparée). Cette hypothèse est confortée par le fait que dans l'exécution, dans un souci de symétrie entre devant et derrière, il est plus logique que le talon batte sur la base du mollet.

Lorsque le pied bat devant, la position semble assez claire en théorie, car il s'agit de porter la pointe du pied droit devant la pointe du pied gauche. Quand on exécute ces battements avec la vitesse préconisée par Magri, on constate que la jambe en l'air doit être suffisamment haute pour permettre le mouvement.

## **§ 2. Disteso (tendu)**

Magri préconise que l'on répète ces battements autant que l'on peut, avec un pied, puis l'autre et que l'on fasse en sorte de les exécuter le plus vite possible pour donner du prix et de la facilité à la cabriole. La pointe du pied qui bat doit rester si basse qu'elle frotte à peine le sol.

**Mouvements :** On considère un seul mouvement parce qu'on ne reste pas en 1<sup>ère</sup> en l'air, on ne fait que passer dans cette position.

<b>Disteso (Tendu)</b>			
étape	Actions concomitantes	Remarques	
0	5 <sup>ème</sup> position droit derrière		
1	On soulève le pied qui doit faire le battement	On le porte en 5 <sup>ème</sup> devant en passant par la 1 <sup>ère</sup> en l'air	Les deux genoux sont tendus. On ne s'arrête pas en 1 <sup>ère</sup>

**Possibilités d'interprétation :** on remarquera que, puisque l'on ne fait que passer en première, les accents devaient être sur les battements devant et derrière.

### **§ 3. Sul collo del piede :**

Magri présente ce battement sur le cou-de-pied avec une variante : sauté, c'est-à-dire en faisant un petit saut accompagné de deux battements. Il insiste sur la nécessité de répéter plusieurs fois ces pas et laisse au danseur le choix du nombre de battements sur le cou-de-pied sautés qu'il veut ou peut faire.

étape	Actions concomitantes	Remarques
0	5 <sup>ème</sup> position	
1	On plie le genou du pied qui va battre, avec la pointe bien basse	En passant par la 2 <sup>nde</sup> en l'air, on porte le pied en 5 <sup>ème</sup> en l'air derrière
2	De cette position le pied ira battre une nouvelle fois devant le cou-de-pied du pied qui est au sol	On peut y ajouter un petit saut

**Possibilités d'interprétation :** Les explications de Magri deviennent plus rapides et moins détaillées, dans la deuxième phase du mouvement le trajet du pied n'est pas indiqué : repasse-t-on par la seconde en l'air ? Il est possible que oui, compte tenu du battement bas plié, mais en tout cas, cela n'est pas précisé. De plus, si on regarde l'explication chez Dufort, il n'y a pas de passage en 2<sup>nde</sup>. Par ailleurs, Magri ne précise pas la manière dont on effectue le petit saut pour la variante du battement sauté. Ainsi, plusieurs possibilités sont envisagées.

### **§ 4. Battement alto staccato**

Il est exécuté d'habitude en 5<sup>ème</sup> position. Magri rappelle qu'il faut veiller à réprimer l'élan quand on abaisse la jambe et à ne pas dépasser le pied de terre dans la descente.

**Mouvements :** Il est composé de deux mouvements : 1) en levant le pied 2) en baissant le pied.

<b>Battement alto staccato</b>		
étape	Actions concomitantes	Remarques
0	5 <sup>ème</sup> position	
1	On soulève le pied droit, le	On dégage la jambe : le

	genou reste bien tendu et tourné vers l'extérieur, le cou- de-pied bien arqué	pied doit rejoindre l'épaule
2	On baisse le pied droit derrière le gauche en veillant à ne pas dépasser le pied de terre	

**Commentaires de Magri :** En rappelant toutes les qualités de ce pas, Magri porte l'exemple de son expérience : s'il s'exerçait avec le battement, il réussissait, au contraire, sans la pratique du battement, ses jambes étaient lourdes et il risquait un étirement. Il raconte également qu'en exécutant avec trop d'entrain un battement, il s'était cassé le nez et que son collègue Cesarini avait failli se casser un bras.

### Étude

**Éléments de lecture comparée :** Les explications chez Dufort sont beaucoup plus synthétiques : le battement, qui ne sert qu'à remplir la mesure ou à lier un pas au pas suivant, est « le mouvement qu'un pied en l'air fait avec la jambe tendue ou pliée ». Il nous semble qu'il n'y a pas une grande différence sur la nature du pas entre Magri et Dufort, mis à part le fait que le premier valorise ce pas comme nécessaire pour l'entraînement du danseur professionnel tout comme le fera Blasis et systématise ses variantes avec des explications détaillées. En revanche, la variante du battement sur cou-de-pied sauté représente une nouveauté qui n'existe pas chez Dufort et qui n'est pas mentionnée par Blasis.

Lorsque Magri tient à préciser qu'anciennement on répétait ce pas seulement deux fois contrairement aux habitudes de son époque, il fait évidemment référence aux affirmations de Dufort :

« Il Battimento del piede è quel movimento che si fa in aria da un piede avente la sua gamba distesa od alquanto piegata, col quale movimento viene ad incrocicchiarsi dietro al tallone, e sopra il collo dell'altro, che si trova a terra appoggiato: ed appresso dopo aver fatti i detti movimenti, o rimansi in aria, ovvero s'appoggia sopra una delle cinque positure. Il piede si può battere una, o al più due volte, il qual numero non si vuol passare nel ballo nobile ». (Dufort, XXX).

Par ailleurs, Dufort nous fournit des indices sur la manière dont le pied battait sur la jambe : il doit aller « se croiser derrière le talon ou sur le cou-de-pied de l'autre qui se trouve appuyé au sol ». L'exemple donné par Dufort nous fournit un autre détail : si l'on veut exécuter un battement après un coupé, à partir de la 4<sup>ème</sup> position, le pied doit se croiser *en l'air* sur le cou-de-pied du pied au sol et ensuite il passe derrière le talon du pied au sol *en le touchant légèrement avec la cheville* (littéralement la « *noce* », c'est nous qui soulignons). Si l'on s'en tient à ses explications, ce qui nous semble logique puisque Magri ne les contredit pas, la

position du pied en l'air est assez claire.

On remarquera que chez Feuillet (*Chorégraphie*, 1701, p. 45) « le battement se fait tant sur le cou-de-pied, derrière le talon, contre la cheville, qu'à côté ». Carlo Blasis (*Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse*, 1820, p. 110), présente trois types de battements, dans l'ordre : les *grands battements*, les *petits battements*, et les *petits battements sur le cou-de-pied*, le pas est essentiellement le même et la position du pied en l'air derrière le talon n'est pas précisée non plus :

« Les *petits battements sur le cou-de-pied*. La hanche et le genou forment et disposent ces mouvements ; la hanche conduit la cuisse pour s'écarter ou pour s'approcher ; et le genou par sa flexion forme le *battement* en croisant le bas de la jambe soit devant, soit derrière l'autre jambe qui est posée à terre. Supposez donc que vous soyez sur le pied gauche, la jambe droite à la seconde et la pointe appuyée à terre, il faut la croiser devant la gauche, en pliant le genou, et l'étendre en l'ouvrant à côté ; plier du même temps le genou en croisant derrière, puis l'étendre à côté, et continuer à faire plusieurs de ces battements de suite. Doublez peu à peu le mouvement jusqu'à ce que vous soyez parvenu, avec le temps, à les faire aussi vite qu'on ne puisse les compter. Ces *battements* sont d'un très joli effet, et ils donnent de la vivacité et du brillant aux jambes. »

**Noms propres cités** : Cesarini, danseur.

**Intertextualité** : Dufort, référence à la géométrie.

**Remarques** : Magri met l'accent sur la préparation physique du danseur, sur le travail d'échauffement.

## Fiche n° 10 : Tordichamb

**Nom du pas :** Del Tordichamb

**Chapitre :** XV

### Lecture

**Notes sur l'origine du pas :** aucune.

**Définition :** il s'agit d'un pas de théâtre.

**Qualité du pas :** selon la typologie des danseurs, sérieux, demi-caractère ou grotesque, il peut être mesuré, très rapide ou grand.

**Fonction au théâtre :** il est utilisé par les trois sortes de danseurs, avec la différence que dans la danse grave, on le fait très mesuré (avec toute la contenance possible), dans le demi-caractère on le fait très rapidement, dans le grotesque on le fait grand. Cela selon les propriétés des différents caractères, mais tous doivent savoir exécuter les trois manières.

**Fonction dans l'éducation du corps :** l'exercice de ce pas contribue à délier les nerfs et à donner de l'élasticité aux tendons. Lorsqu'on l'étudie, on commence à l'exécuter avec gravité, puis, une fois habitué à la bonne méthode et au bon mouvement de la jambe, on peut s'exercer à le faire très rapidement.

**Mouvements :** il est composé d'un seul mouvement continu du début à la fin.

**Description :** Magri décrit aussi une variante sautée : on peut le faire également en sautant (cf. chap. sur les cabrioles), parfois on répète de tordichamb deux ou trois fois à l'intérieur du même saut et dans ce cas on le fait tout de côté, sans que, de la 1<sup>ère</sup>, on porte le pied en 5<sup>ème</sup>.

Tordichamb			
étape	Actions concomitantes	Remarques	
0	Equilibre I 1 <sup>ère</sup> en l'air		
1	On plie les genoux	En glissant le pied droit, on le porte en 5 <sup>ème</sup>	
2	On dégage le pied en gardant le cou-de-pied bien tendu et on dessine avec ce même pied un cercle en l'air	En étendant progressivement le genou du pied au sol, on le porte à nouveau en 1 <sup>ère</sup> en l'air	Lorsqu'on étend le genou du pied qui dessine le cercle, on étend aussi progressivement l'autre genou sur lequel se trouve le poids du corps, une fois le rond commencé et pendant qu'on le dessine.

**Possibilités d'interprétation** : Magri ne précise pas l'amplitude du cercle. Si l'on considère le rond comme la figure que fait le pied dans sa représentation notée donc par rapport au sol, le rond va-t-il de la 5<sup>ème</sup> à la 4<sup>ème</sup> devant puis à la 2<sup>nde</sup>, ou bien va-t-il plus directement à la 2<sup>nde</sup> ce qui fait un dessin plus ovale que rond mais peut-être est-ce suffisamment rond pour lui ? En tout cas ce pas n'a pas l'air de surcroiser sa 5<sup>ème</sup> pour agrandir le rond. D'ailleurs, s'agit-il d'un demi-cercle qui de la 5<sup>ème</sup> passe par la 2<sup>nde</sup> et arrive à la 1<sup>ère</sup> ou bien le pied fait-il un tour entier en passant par la 4<sup>ème</sup> arrière ? Les deux sont possibles, même s'il nous semble plus probable qu'il s'agisse d'un demi-cercle comme en parle Dufort d'ailleurs. Il est possible que Magri, qui ne contredit pas Dufort, préfère parler de « cercle » et non pas de « demi-cercle » parce que l'on peut effectivement dessiner un cercle entier tout en restant avec la jambe dans une portion d'espace plus limitée.

### Étude

**Termes techniques** : cercle, tour de jambe.

**Intertextualité** : interne : chap. IV.

**Éléments pour la lecture comparée** : Chez Dufort ce pas consiste en le fait de décrire un demi-cercle avec la jambe et il est tout comme le pas simple à demi-cercle :

« Il Giro della gamba, il quale in altro non consiste che in un mezzo cerchio che essa, da qualunque positura partendo, describe in aria, o si fa unito ad alcun passo, per esempio ad un Tronco, nel quale dopo d'essersi inalberato il corpo sopra un sol piede, coll'altro si fa un mezzo cerchio, ove termina il detto passo: ed in tal caso il Giro della gamba serve di legamento o, per meglio dire, per legiadro riempimento di misura, ed in alcuna cosa dal passo Semplice a mezzo cerchio non differisce. »

Ainsi, on serait plus proche de l'ouverture de jambe décrite par Rameau dans *Le Maître à danser* (1725, p.188) que du rond du bas de jambe effectué depuis la 2<sup>nde</sup> avec un genou immobile en danse classique auquel le titre de Magri pourrait nous faire croire.

**Remarques** : le nom du pas, Tordichamb, écrit parfois Tordichamp, semble vouloir transcrire avec une orthographe douteuse, ce que Magri entend en français : le tour de jambe.

## Fiche n° 11 : Demi-coupé

**Nom du pas** : Del Passo Mezzo Tronco ossia Mezzo Coupé

**Chapitre** : XVI

### Lecture

**Notes sur l'origine du pas** : aucune.

**Définition** : Il s'agit de l'un des principaux pas de la danse, très utilisé et employé dans la formation d'autres pas.

**Qualité du pas** : grave

**Description** : On le fait en avant, en arrière, de côté, en tournant en avant, en tournant de côté, et en tournant, *disfatto sotto al corpo*.

**Mouvements** : Chaque demi-coupé contient deux mouvements composés. Le premier est le *piegato camminando*, le deuxième le *rialzato andante*.

En avant :			
étape		Actions concomitantes	Remarques
0	Equilibre I 1 <sup>ère</sup> position		
1	On plie les deux genoux ensemble	On déplace le poids du corps sur le pied gauche	On plie « de la bonne manière »
2	Avec gravité, on porte le pied droit en 4 <sup>ème</sup> avant		
3	En étendant les genoux	On porte le pied gauche en 2 <sup>nde</sup> , la pointe touchant le sol, le talon à peine relevé. La largeur de cette 2 <sup>nde</sup> est plus proche de la 1 <sup>ère</sup>	Souvent le pied reste en l'air ou en arrière, ou sur le côté, ou en avant et tant qu'on ne le pose pas par terre en avant, il s'agit toujours d'un demi-coupé, autrement ce serait un coupé

**Possibilités d'interprétation** : Magri n'explique pas comment on enchaîne les pas ni avec quel accent. Aucune explication sur les modalités de transfert du poids. Plusieurs interprétations sont possibles.

**Commentaires de Magri** : Dans l'explication du demi-coupé en arrière, Magri précise que certains préconisent que dans le dernier mouvement, en avant tout comme en arrière, on porte le pied en 1<sup>ère</sup>. Il précise qu'il ne s'oppose pas à cet usage même s'il considère qu'il est plus aisé de terminer le pas en 2<sup>nde</sup>.

<b>En arrière :</b>		
étape	Actions concomitantes	Remarques
0	Equilibre I 4 <sup>ème</sup> position	Exemple à partir de la 4 <sup>ème</sup>
1	On plie les deux jambes	
2	On porte le pied de devant en arrière en 4 <sup>ème</sup>	
3	L'autre pied va à la 2 <sup>nde</sup>	On peut finir en 1 <sup>ère</sup> ou dans la position avec laquelle commence le pas suivant
		On veille à faire une petite 2 <sup>nde</sup> tout comme pour le pas en avant

<b>De côté :</b>		
étape	Actions concomitantes	Remarques
0	Equilibre I 1 <sup>ère</sup> position	Pour le faire à droite
1	On plie les deux jambes	« comme à notre habitude »
2	On porte le pied droit à la 2 <sup>nde</sup>	« légèrement »
3	On joint à nouveau les pieds en 1 <sup>ère</sup> en l'air en rapprochant le pied gauche au pied droit	

Pour en faire un deuxième : on plie à nouveau les genoux, on porte le pied gauche à la 5<sup>ème</sup>, en le passant derrière le pied droit, ensuite, en étendant les genoux, on place le pied droit en 1<sup>ère</sup> en l'air.

<b>En tournant en avant :</b>		
étape	Actions concomitantes	Remarques
0	Equilibre I 1 <sup>ère</sup> position	
1	On plie les deux jambes	
2	On porte le pied droit en 4 <sup>ème</sup>	« lentement »
3	On soulève le talon droit : la pointe rivée au sol sert d'axe de rotation	Le pied gauche fait un demi-tour
4	Le pied gauche rejoint le droit	

Si l'on veut finir le tour par un autre demi-coupé, « on plie le pied gauche en quatrième dessous et, en faisant avec le pied droit un autre demi-tour, on joint les pieds en première et on se retrouvera dans la même orientation qu'au départ ».

**Possibilités d'interprétation** : Dans le pas « en avant en tournant », le pied droit qui avance en premier, devient l'axe sur lequel on doit tourner ; toutefois la direction du tour n'est pas précisée et, en pratique, il est possible de tourner en dehors ou en dedans. En expliquant plus loin, la version en tournant *difatto sotto al corpo*, Magri ajoute que dans celui-ci, à l'envers de celui expliqué plus haut, « on tourne du côté opposé au pied qui bouge le premier : c'est-à-dire que si l'on tourne du côté droit, c'est le pied gauche qui commencera le pas, tandis que si l'on tourne du côté gauche, c'est l'inverse ».

<b>En tournant de côté :</b>			
étape	Actions concomitantes	Remarques	
0	Equilibre I 1 <sup>ère</sup> position	Veiller à tourner en se déplaçant sur la ligne droite qui se trouve à côté pour ne pas aller de travers	
1	On plie les deux jambes		
2	On porte le pied droit à la 2 <sup>nde</sup>		
3	En étendant les genoux	On fait un demi-tour à l'aide du pied gauche et en tournant sur la pointe du pied droit	On tourne du côté du pied qui bouge le premier
4	On porte les deux pieds à la 2 <sup>nde</sup>		

Pour en enchaîner un autre : « on plie le pied gauche derrière, et le pied droit, par un autre demi-tour, se joint à lui en première et on se retrouve dans la même direction qu'au départ ».

<b>En tournant <i>difatto sotto al corpo</i> :</b>		
étape	Actions concomitantes	Remarques
0	Equilibre I	On tourne du côté opposé au pied qui bouge le premier
1	On plie les deux jambes	
2	On porte le pied droit à la 2 <sup>nde</sup>	
3	On étend les genoux	En même temps on fait un demi-tour à l'aide du pied gauche, en

	tournant sur la pointe du pied droit
4	On porte les deux pieds à la 2 <sup>nde</sup>

### Étude

**Termes techniques** : *disfatto, sotto al corpo*

**Intertextualité** : interne, chap. X, n.2 pour la bonne manière de plier ; IV, n.3.

**Remarques** : Magri précise qu'il faut passer par une demi-seconde en l'air, ce n'est pas précisé chez Dufort.

## Fiche n° 12 : Coupé

**Nom du pas** : Del Coupé, o sia Passo Tronco

**Chapitre** : XVII

### Lecture

**Notes sur l'origine du pas** : aucune.

**Définition** : Le coupé est un demi-coupé avec un pas, ce qui fait le coupé entier.

**Description** : Magri distingue deux types de coupé :

À deux mouvements : on commence comme le demi-coupé, on ajoute un pas avec transfert de poids. Le pied qui avance fait un demi-cercle en 4<sup>ème</sup> position avant, si le coupé est en avant ; derrière s'il est en arrière, à la 2<sup>nde</sup> s'il est sur le côté, et en 4<sup>ème</sup> face à la direction dans laquelle l'on est s'il est en tournant. Il faut veiller à bien poser le pied au sol.

**Mouvements** : *piegato camminando* [plier en transférant] et *rialzato andante* [relevé en déplaçant]

A trois mouvements : il faut faire un demi-coupé jusqu'à amener la jambe entre la 1<sup>ère</sup> et la 2<sup>nde</sup>, la pointe au sol, puis on plie à nouveau, et lorsqu'on relève on détache une jambe à la 2<sup>nde</sup> en l'air et, en l'abaissant, on la porte en 4<sup>ème</sup> en dehors.

### Étude

**Possibilités d'interprétation** : Sur le coupé à deux mouvements, on peut se poser la question de savoir si le pied fait le demi-cercle à partir de la seconde-première (comme dans le demi-coupé) ou si le pied se porte de devant à derrière en dessinant un demi cercle au sol. On peut estimer qu'il nous indique de faire un demi-cercle entier. « Naturellement » : ce mot nous interroge sur la possibilité de plier les deux genoux au même temps car c'est ainsi qu'on peut avoir un mouvement de façon naturelle.

**Remarques** : Dans l'ouverture à la 2<sup>nde</sup> et dans l'intention du demi-cercle, on remarque le fait qu'une jambe qui passe par un dégagement semble être un gage de modernité associé à l'idée de prendre plus d'espace, d'attirer l'œil du spectateur, avec plus de largeur et moins de hauteur. Dans l'exécution il apparaît évident l'intérêt pour l'espace horizontal. Est-ce une chose qui est liée à son style grotesque, ou bien est-ce que tout le monde avait adopté cette manière de faire ?

**Éléments pour la lecture comparée** : Le coupé à trois mouvements correspond à celui que Rameau appelle à deux mouvements. Chez Dufort, le coupé est tout simplement un demi-coupé auquel on ajoute un pas naturel accompagné soit d'un glissement du pied, soit d'un demi-cercle. Il contient trois mouvements : le *piegato camminando*, le *rialzato* et l'*andante*. Dufort mentionne également un coupé à « deux temps » composé de deux pas, à savoir un demi-coupé et un demi-jeté.

## Glossaire

Le lecteur trouvera ici les termes-clés de la technique Magri avec la traduction en français suivie des occurrences qui permettent d'observer ces termes dans leur contexte.

### Lexique du corps

**Muscoli, nervi, tendini, piede, calcagno, noce del piede, tallone, tacco, polpa, vita.**

**Muscoli** = s. m. muscles. XIV **Battement** « rende i tendini ed i muscoli stessi pieghevoli e trattabili » ; « correva pericolo di qualche stiratura di nervo o fibrazione di muscoli ».

**Nervi** = s. m. nerfs, ligaments. Dans l'expression « sciogliere i nervi ». XIV **Battement** « scioglie i nervi », « stiratura di nervo » ; XV **Tordichamb** « concorre con il suo esercizio allo scioglimento de' nervi ». ♦ **Snervato** adv. = privé de forces physiques, atonique. IV Equilibres « le Attitudini cadono smorte e snervate ».

**Tendini** = s. m. tendons. XIV **Battement** « rende i tendini ed i muscoli stessi pieghevoli e trattabili ».

**Piede** = pied. Dans le chapitre VII **Positions des pieds**, Magri énumère les trois parties du pied, à savoir la pointe, la noix et le talon, sans les expliquer car il considère qu'elles sont connues par tous (« ben si sa qual è punta, qual è noce e qual è tallone »). En réalité, il existe une ambiguïté sur la zone de l'articulation, appelée tantôt cheville, tantôt noix, tantôt cou-de-pied. Voir d'autres traités qui parlent également des trois parties du pied : par exemple Feuillet (*L'art de Décrire la danse*, p. 6) qui distingue la pointe, la cheville et le talon (Malpied, *Traité sur l'art de la danse*, p. 8, en fait de même). Rameau (*L'abrégé de la nouvelle méthode*, p. 5) distingue le talon, le cou-de-pied et la pointe. Voir également Dufort (*Trattato del ballo nobile*, p. 6) qui parle de pointe, noix, et talon. D'autres parties du pied sont nommées dans le *Trattato* : (voir) *calcagno, collo del piede, polpa del piede, tacco*.

**Calcagno** = talon. Synonyme de *tallone*. Voir *piede*.

**Noce del piede** = littéralement « la noix du pied », plus précisément la malléole médiale ou latérale, à savoir les proéminences des os du pied (Cf. *Vocabolario della lingua italiana*, Devoto-Oli). Terme que Magri emploie pour indiquer de façon générale la partie intérieure ou extérieure de la cheville. Dufort en fait de même, en s'appuyant sur l'ouvrage de Feuillet (cf. Dufort, chap. II, fig. 1). VII

**Positions des pieds** « ben si sa qual è punta, qual è noce e qual è tallone », VII 1, 2, 3, 4 ; XLIX, 2 **Fleuret** à chassé « e il piede che trovasi indietro va ad urtare con la noce il tallone dell'altro piede ». Le terme est attesté dans le traité de peinture de Léonard, dans plusieurs traités d'anatomie en particulier concernant la physiologie du cheval.

**Tallone** = talon. Synonyme de *calcagno*. Voir *piede*.

**Tacco** = 1. Talon du pied ou de la chaussure ♦ Le terme est employé seulement dans trois chapitres : il apparaît dans l'explication de la 5<sup>ème</sup> position en l'air où le pied est soulevé et le talon est placé en dessus de la pointe (VII, 3 « il pié che sta in aria avrà il suo tacco corrispondente alla punta di quello che sta a terra »), puis il est mentionné dans l'explication de deux pas propres aux grotesques : le **Tortillé** (XXI) et la **Pirouette** « punta e tacco » (XLV, « il tacco del pié che sta in aria si mette sulla punta del pié che gira »). On peut supposer que lorsque Magri explique la 5<sup>ème</sup> en l'air, il pense à cette position utilisée par les grotesques et employée dans ces deux pas. L'exécution laisse imaginer que le pied, peut-être chaussé de sabots, pouvait être en « flex ». Le fait que ce terme n'est jamais employé par Dufort conforte l'idée du lien entre le talon et la chaussure du danseur professionnel d'un genre comique.

**Collo del piede** = 1. Cou-de-pied, toute la partie bombée du pied (29 occurrences), mais également et plus généralement l'articulation liant le pied et la jambe. Cheville. VII, 5 **Positions des pieds** « la "terza" si farà portando il piede destro in situazione che il suo collo stia appoggiato alla parte laterale del calcagno del sinistro pié » ♦ 2. Articulation du pied dont Magri souligne la mobilité : le mouvement propre au cou-de-pied représente une qualité chez le danseur (XIII, **Pas de Marcel** « Avea questo celebre danzatore un gran molleggio nel collo de' piedi » ; XXXII, **Pas de Gagliarde** « un moto del collo del piede ») ; il permet de faire des petits sauts (voir : *salticello*) (XXXIII, **Pas de Sarabonde** « si rileva sulla punta del piede sinistro a guisa di salticello, ma veramente non si leva la punta da terra, che è un moto del collo del piede » ; XXXVII, **Ballonné** « si fa un salticello sul collo del piede »). ♦ On peut le cambrer (VII **Positions des pieds**, « inarcando bene il suo collo » ; IX, 2 **Pas naturel** « distendendo con grazia il collo del piede » ; XIV, 1 **Battement** « inarcato il collo del piede » ; XV, **Tordichamb** « tenere il collo del piede ben disteso », XXIX, 2 **Pas de Bourée** ; XXX, 1 **Sissonne**). ♦ 3. Un point précis du pied où l'on peut battre (XIV, 3 **Battement** « anderà altra volta a battere innanzi il collo del piede che sta a terra » ; XXV **Pas Grave** ; XXXV, 3 **Chassé**), où l'on peut appuyer le pied pour tourner (XLV **Pirola** « il piede che non tocca terra si mette sul collo del piede sopra cui si gira »). ♦ Voir aussi *noce del piede*. Chez Pauli (*Éléments de la danse*, p. 16), le cou-de-pied « est la joncture de la jambe au pié ». Pour Rameau (*Le Maître à danser*, 1725, p. 67), le cou-de-pied est l'une des articulations qui permettent les mouvements « Il y a trois mouvements depuis la ceinture

jusqu'au pieds, qui est celui de la hanche, celui du genouil et celui du cou-de-pied ».

**Polpa** = chair, terme utilisé pour désigner la masse musculaire ou adipeuse du corps humain. L'expression *polpa del piede* n'est pas fréquente à l'époque, tandis que l'on trouve plus couramment *polpa della gamba* = mollet. (Cf. Lomazzo, *Trattato di pittura*, XXX) ♦ **Polpa del piede** = la partie charnue du pied. C'est l'endroit où l'on bat. L'exécution des pas démontre qu'il s'agit bien du pied et non pas du mollet comme certains ont pu le croire. Voir en particulier le cas du **Brisé** « da dove con la polpa del medesimo piede battesi sopra il collo dell'altro ». Voir **Jeté battu** « si stacca il pié che sta innanzi, per esempio il dritto, in seconda in aria, e nel calarlo si fa percuotere sulla polpa del piede sinistro ». XX **Pistoletta a terra** ; XXXV **Chassé battu** « il piede destro batterà il sinistro sulla polpa, con qual battuta lo cacci in seconda vera » ♦ **Polpa della gamba** = mollet. Magri utilise le terme *polpa* qui fait également référence à la jambe, dans ce cas il s'agit bien du mollet : XLVIII **Temps de cuisse** « nel cader dalla detta seconda, batta leggermente con la polpa la fronte della gamba sinistra. [...] "Addietro" non altra differenza v'ha, che la battuta si fa addietro, cioè con la fronte di una gamba si batte la polpa dell'altra [gamba] ».

**Vita** = s. f. Toute la partie du corps humain des épaules aux hanches ; buste ♦ 2. Aspect physique, stature, le corps humain dans son ensemble (Cf. Battaglia, *Grande Dizionario della lingua italiana*). Il ne s'agit pas, en revanche de la taille, traduite par « ceinture ». ♦ Magri emploie ce terme surtout pour indiquer la partie supérieure du corps, buste ou torse et plus précisément la partie antérieure du buste. LI **Cabrioles** « e quando stavo con le spalle alla platea spiccavo il salto con tener ferma ed alta la gamba sinistra, non del tutto distesa, ma un poco curva, e con l'altra facevo il *Tordichamb*, nel di cui tempo voltava la vita alli Spettatori ». ♦ La *vita* peut être : *dritta, composta, ben disposta*. Ses positions : *perpendicolare, pendente, voltata, in prospetto, in iscorcio*. Ses mouvements : *circolare, curvare o allungare la vita, destrezza di vita*. Ses défauts : *storcimento di vita, vita scomposta*. Dans la deuxième partie du *Trattato*, on trouve une explication de la manière dont le maître à danser doit enseigner la bonne contenance du corps : « indi disporrà nella di lui vita un'aria nobile e dolce: alta la testa, il petto avanzato al di fuori, le spalle tirate indietro, lo stomaco e la pancia rientrati, la cintura avanti ». ♦ Voir également Blasis : « Faites ressortir la poitrine, rentrez le plus que vous pourrez la ceinture, cambrez-vous un peu, et raffermissez les reins ; il faut que les épaules soient basses, que la tête soit élevée, et que le regard soit aimable ». ♦ Occurrences : IV **Equilibre** « Diremo che l'equilibrio del corpo tiene nel ballo la vita dritta e ben disposta, senza che penda dall'uno o dall'altro lato » ; XII **Pas Marché** « con dare un'aria grande a tutta la vita » ; XIV **Battement**, 1 « Per farlo, un principiante fa d'uopo che si appoggi a qualche sedia con la vita ben composta » ; XIV, 4 « e badasi a non fargli passare il piede che sta a terra, altrimenti facendosi si vedrà storcimento di vita » ;

XXIV **Demi-tombé** « In giro la vita resta voltata per un quarto, detto in iscorcio » ; XXV **Pas Grave** « si ritornino a piegare altra volta tutti due i ginocchi egualmente, con far cader la vita perpendicolarmente » ; XLV **Pirouettes** « inalbera la vita stessa sulla punta del maggior dito del piede » ; **Attitudes** « il braccio del suo stesso lato si alza a mezzo cerchio con la palma della mano riguardante al petto, la vita che sia voltata per linea obliqua dalla parte opposta a quel piede che sta in aria, con la testa rivolta alla parte corrispondente », « indi rilevando e piegando appena naturalmente si alza alla quarta in aria avanti, con tenere la vita tutta in prospetto, con alzare il braccio sinistro a mezzo cerchio, come sopra, e della vita, della testa e degli occhi si osserverà l'anzidetto », « con destrezza di vita » ; **Bras** « Qualora si adopera questo giuoco di braccia, si accompagna con lo scorcio della vita, portandola avanti con l'accompagnamento delli bracci, e nel sollevar della vita, si vanno questi pur distendendo, fintantocché si trovino come nel principio, quando la vita sta ben distesa » ; LI **Cabrioles** « oltre di scomponer tutta la vita, la Capriola sempre sarà sforzata e male riuscirà all'occhio delli Spettatori » ; LI, 7 « nel salto la vita si tiene dritta perpendicolare, le gambe, le cosce in linea piana parallele alla terra », LI, 10 « raddrizzando la vita nel tempo istesso » , LI, 11 « tenendo distesa tutta la vita ed i ginocchi » ♦ Employé souvent dans le tour : XXXVII **Ballonné** « In giro non altro diremo che nel saltare si gira la vita nella quantità che si esige » ; XVIII **Jeté** « con far fare alla vita un quarto di giro » ; XLV **Pirouettes** « Si puol girare la vita o per un quarto, o per mezzo, o per tre quarti, o per giro intiero » ; « vi si gira il corpo, con far la vita linea parallela alla linea che stava orizzontale al fianco destro » ; XLIX **Fleuret** « l'altro si mette in terza sotto con girar la vita » ; XXIX **Pas de Bourrée**, 4 « Per far "due passi di bourée girando avanti" fa di mestiere componersi col piede destro alla terza avanti, e quindi piegandosi, si porta il dritto avanti in quarta con volger la vita un sol quarto di giro » ; XXXV **Chassé** ; XXXIX **Glissade** « con dar moto in giro alla vita » ♦ Parmi les mouvements du buste, on remarque la « *pendenza* », d'un côté ou de l'autre, appelé « *traboccamento* » ou « *abboccamento* » (vraisemblablement employés comme synonymes). Dans ce cas, il n'est pas précisé si le bassin est engagé dans le travail du buste. **Traboccamento** : s. m. [dér. Du v. *traboccare*], Le fait de déborder, dit-on d'un liquide qui sort du bord d'un récipient, ou d'une balance qui s'abaisse à l'un des plats (Vocabolario Treccani) XXII **Balancé** « cresce di un movimento di vita pendente », « si puol fare il *Balancé*, aggiungendovi il pendio della vita [...] Si puole anche fare il traboccamento avanti come indietro, stantecché dal movimento della persona si distingue » ; XXIII **Tombé** « con dare il pendio della vita dal lato del pié che sta fisso in terra », « abboccamento di vita »

### Lexique technique

à pié fermo, sotto al corpo, salto, salticello, disfatto, raddoppiare

À pié fermo = loc. adv. de pied ferme, sans bouger les pieds. Différent de

« sotto al corpo » ♦ XXV, 1 **Pas Grave**, il s'agit d'un mouvement de plié-relevé : « il passo grave a *pié fermo*, il quale in verità non è altro che un piegare e rilevare » ; XLV **Pirouette** à pié fermo, au contraire de la pirouette normale, il n'y a pas de préparation, on se relève sur les pointes et on tourne : « Per far la Pirola "disfatta a pié fermo" si situa in quarta col destro per grazia di esempio avanti, da ivi stesso alzasi sulle punte e girasi a sinistra, che voltata per un quarto la vita si poserà e resterà addietro il piede che stava avanti ». LVIII **Attitude** « Per far dunque questa Attitudine Teatrale a pié fermo fa mestiere mettersi in una delle posizioni e si comincia a piegar le ginocchia, e distendendo si rileva solo quel piede che resta in terra, sul quale si sosterrà tutto il corpo in equilibrio, e l'altro piede si solleva in aria, curvandolo nel ginocchio, ed il braccio del suo stesso lato si alza a mezzo cerchio con la palma della mano riguardante al petto, la vita che sia voltata per linea obliqua dalla parte opposta a quel piede che sta in aria, con la testa rivolta alla parte corrispondente, ove pur gli occhi, che saranno parlanti ed esprimenti lo stato del Ballante ».

**Sotto al corpo** = littéralement « sous son corps », sur place, sans se déplacer. Différent de « a pied fermo ». On distingue trois cas : ♦ 1. Magri emploie cette expression pour indiquer la position du corps entier par rapport à l'espace, elle est vraisemblablement opposée à la notion de « gagner du terrain ». Il en donne une définition dans **l'Assemblé** : « Dicesi sotto al corpo perché non si avanza terreno da nessuna parte ». On le retrouve dans les pas qui sont exécutés « sur place », à savoir ceux qui ne font pas avancer le corps dans l'espace, bien que les pieds bougent : XXV, 1 **Pas grave**, mouvement du pied sans déplacement : « Si prende tutto al contrario di quanto si è spiegato di sopra, e si comincia col piede, esempigrazia il destro in quarta, dietro al sinistro. Si pieghi poi, e si rialzi, e glissando la punta dell'istesso, che appena tocchi la terra, si porti in seconda posizione e dopo, strisciando ed accostandolo quasi alla prima, si metta il medesimo alla quarta naturale » ; XXVII **Echappé**, le barycentre est sur place même si les pieds bougent, XXIX, 2 Pas de **Bourrée** aperto sotto al corpo : « il qual va fatto senza camminare né avanti né indietro » ; XXXI **Demi-sissonne** « Questo mezzo allora avrà luogo, quando vi si dovrà attaccare un altro passo differente, che va piegato cominciando, o un salto o una capriola, e specialmente vien molto usitato quando si vuol fare la Capriola sotto al corpo » ; XL **Assemblé** « Questa differisce dall'altre; qui si piegano egualmente i ginocchi, indi si rialzano distendendo i colli de' piedi per dar spinta a tutto il corpo da sollevarsi da terra appena, diversamente sarebbe salto e non passo, e si cade in quinta posizione sull'istesso luogo. Dicesi sotto al corpo perché non si avanza terreno da nessuna parte ». XLIII **Fouetté**, on reste sur le même pied, on n'avance pas « dalla quarta positura col destro avanti, si piegano appena i ginocchi e nel distendersi si leva il piede dritto alla quarta in aria, da dove circolando giunge alla seconda similmente in aria, e quivi arrivato, si piegano ad un tempo tutti due i ginocchi, quanto il dritto piede mandisi indietro alla quinta in aria, da dove,

tornandosi a distendere, si cava l'istesso alla seconda in aria. In questo tratto il piede manco puol star fermo e puol fare due salticelli ». XLV **Pirola** ; LX **Rigaudon** défini comme un pas qui s'exécute toujours *sotto al corpo* et, effectivement, dans le pas de rigaudon on n'avance pas. Sur ce pas et la signification de l'expression *sotto al corpo*, voir aussi Dufort, 22, le pas de rigaudon s'exécute « sul medesimo luogo ove il corpo si trova, da cui non si dee uscir fuori parte ». ♦ 2. Modalité d'un saut qui s'exécute sur place, sans gagner du terrain : LX, 3 **Cabrioles** À la manière espagnole « Quelle *sotto al corpo* si prendono dalla seconda posizione, si piega e si salta a piombo intrecciando i tagli per quanto sarà capace l'abilità del Ballerino », LX, 6 **Tordichamb saltati** « lo fui inventore di una sorte di *Tordichamb* *sotto al corpo*, saltavo ritirato in aria, e distaccando i piedi tutti due in seconda in aria sforzata, in fine dell'alzata facevo due *Tordichamb* con entrambe le gambe nel tempo istesso; con quel pié che stava avanti facevo il *Tordichamb* per fuori, per quello che stava addietro il facevo per dentro, e nella cascata mi trovavo col pié avanti, che nel saltare stava indietro. A questa Capriola io diedi nome di *Gran Gorguglié* » ; LX, 12 **Salto tondo** « Quello *sotto al corpo* va preso dalla seconda posizione, il corpo si tiene perfettamente equilibrato nel primo modo, le braccia a mezz'aria che danno l'equal pondo al corpo, si piegano le ginocchia e si gira il corpo dalla sola cinta all'insù per un quarto dalla parte opposta, per dove si deve saltar girando, e nel distendere si dà la spinta al corpo per il salto ed il moto per il giro, con l'accompagnamento delle braccia » : LX, 21 **Salto morto**, « va preso con Brisé e un Mezzo Sissonne, si piega già dalla suddetta quinta, e nel levarsi, si spicca un gran salto distaccandosi le cosce ne' fianchi, quanto più larghe si possono, e devesi fermare alquanto in aria in quella situazione; quanto poi sta per non potersi più reggere, riunisca nella cascata ad un tempo i piedi e cada in quinta; se nel fin della caduta si vuol battere, crescerà di preggio ». Le « Salto morto *sotto al corpo* » est différent à celui de côté (« fiancheggiato ») qui implique un déplacement ♦ 3. L'expression est utilisée également pour le tour « disfatto » : XVI **Demi-coupé** ; LIII **Pas de chaconne**, composé de quatre pas, le corps tourne sur place. ♦ 4. = Sous soi. L'expression est utilisée également pour indiquer la position des jambes pendant le saut, non pas par rapport à l'espace, mais en relation au corps du danseur. Dans ce cas « *sotto al corpo* » signifie sous la partie supérieur de son corps : LX **Cabrioles**. LX, 10 **Spazza Campagna** « i piedi dalla stessa quinta si rancignano le gambe per *sotto al corpo* quanto sia più possibile » ; LX, 12 **Salto tondo** « Tutti i salti tondi che abbiamo spiegato potersi fare distesi possono farsi ritirati con rancignar le gambe *sotto al corpo* » ; LX, 18 **À la turque** « si fanno rancignate *sotto al corpo* ».

**Disfatto** = le contraire de *fatto*. *Fatto* et *disfatto* = respectivement à l'endroit et à l'envers. On distingue trois cas : ♦ 1. Employé avec le tour, *disfatto* indique le sens du tour inverse à celui du tour *fatto*. Il est souvent synonyme d'en dedans : XVI **Demi-coupé** « girando *disfatto* *sotto al corpo* [...] va tutto opposto di quel spiegato

di sopra, ove si gira da quella parte del piede che a muoversi sarà il primo [fatto], e qui nel disfatto al contrario si gira dal lato opposto al piede cui fa il primo movimento: vale a dire che se si gira dal lato destro, il manco comincerà il passo, se dal sinistro il contrario; nel resto poi si riferisce tutto a quel spiegato di sopra » ; XXX **Sissonne** « Per dirsi poi "disfatto", la sola differenza si è che si gira dalla parte opposta del piede che staccasi prima in aria » ; XL **Assemblé** « Girando è l'istessa, aggiungendosi il giro che si fa nel cadere in quella quantità che richiedesi, e per esser "fatta" si gira dalla parte di quel pié che si solleva in quarta in aria; per esser "disfatta", al contrario, si gira dalla parte del piede che sta a terra » ; XLII **Emboîté** « Per esser "fatto" si gira dalla parte istessa del piede che a muoversi sarà il primo; e per esser "disfatto" si gira all'opposto del pié che primo si muove ». XXXIX **Glissade** « Tutto all'opposto essendo disfatta ; nella quale se si vuol girare a sinistra si muove prima il destro e si porta sopra nella scesa che fa dalla posizione in aria, e siegue il resto di sopra spiegato ». Dans le contretemps en tournant, « disfatto » indique le sens du tour vers la jambe qui bouge : dans ce cas *fatto* est en dedans et *disfatto* est en dehors XLVI, 1 **Contretemps** « Quel "disfatto" va tutto all'opposto; si rileva saltando sul piede che sta innanzi, e sia verbigrazia il sinistro per girarsi a dritta, il destro a manca, e circolando, nella caduta del salticello, il piede che che era addietro, restando in quarta in aria, che poi si porta in quarta vera, con l'altro si finirà in quarta di fronte se si vuol fare mezzo giro; volendosi fare intiero il giro, mezzo si fa nella caduta, e si termina co' due movimenti semplici » ; XLV **Pirouette** « Per esser "disfatta" vale dalla portata del piede, che, invece di portarlo addietro dal suo lato, si porta avanti al piede che sta in terra, e si gira determinatamente alla quantità bisognevole ». ♦ 2. On observe plusieurs cas où la notion de *disfatto*, toujours lié au tour, indique le fait d'exécuter le pas « à l'envers », notamment en déplaçant le pied en arrière, ou en dessous, là où dans la version du *fatto*, on le déplaçait en avant. Exemples: XVIII **Jeté simple**, le faire *disfatto* implique que le jeté soit en arrière « si volge dalla parte opposta del pié che primo si stacca. Si avrà piegato e levato in aria; si getti questo pié staccato in aria dietro al piede che sta a terra, con far fare alla vita un quarto di giro, e levisi subito l'altro piede in aria » ; XXIX Pas de **Bourrée disfatto** en tournant : on tourne du côté opposé au pied qui bouge le premier et on porte derrière le pied qui est devant : « si fa con portarsi sotto il piede che sta avanti, dopo già di aversi piegato e disteso, e cominciando a girare, l'altro piede condurrassi in seconda; e portando in quarta avanti il primo piede, si darà fine a questo passo: non dovendo nemmen qui far più di mezzo giro, e girerassi dal lato opposto del piede che primo si muove » ; XXXV, 1 **Chassé** « Il "disfatto in giro" va fatto al contrario di quel spiegato di sopra, che siccome il girando alla destra si fa discacciandosi il dritto, nel disfatto, se il destro si scaccia, si gira alla sinistra ». Il s'agirait ainsi d'un chassé sur le côté en tournant : si dans le *disfatto* on doit tourner vers la gauche en chassant toujours vers la droite, la logique incite à faire le dernier pas en arrière. LIII **Pas de Chaconne simple**, on jette derrière : « Volendosi "disfare", si stacca il piede indietro alla quarta e qui comincia, per grazia di esempio

il distaccato in quarta sia il destro, e quindi piegando si facci il *jeté* addietro, e resti il piede sinistro in aria, quindi saltisi, prendendo il *Ballonné*. Il salto va cascato sul piede dritto, girando alquanto alla sinistra, poi col giro della gamba e l'altro *jeté* si disfarranno tre quarti di giro, e con l'*Assemblé* sarà tutto il giro disfatto » ; LIII **Pas de Chaconne sauté** : on tourne dans le sens du pied qui bouge le premier, mais on jette derrière et non pas devant « Disfatto si prende con un mezzo Contratempo girando alla sinistra col piede sinistro, cadendo col detto piede dietro in quarta in aria, da dove prendesi il *Ballonné* disfatto pur col manco, e fassi quindi il *Jeté* e l'*Assemblé* fiancheggiata, con qual si termina di disfare il giro di detto passo ». ♦ 3. Employé avec « battre » (*battuto disfatto*) = battre à l'envers. XXXV, 3 **Chassé battu** sur le cou-de-pied « [...] Il "battuto disfatto" altra differenza non ha, che il piede di dietro batte quel d'innanzi, cui ribatte il dritto, e torna nell'istessa quarta ». XLV **Pirouette**, Magri indique qu'on peut faire des battements *fatti* et *disfatti* : « I Ballerini tante volte uniscono a questa pirola de' *Tordichamb*, o alcuni Battimenti fatti e disfatti ».

**Raddoppiare** = synonyme de « replicare » = redoubler, répéter rapidement le pas. Adjectif : « raddoppiato » pour connoter un pas = synonyme de « doublé » (employé en français pour *Jeté*, *Sissonne*, *Ambuetté*, *Brisé*). C'est une des manifestations de la virtuosité du danseur professionnel et d'ailleurs le terme n'est jamais employé dans la deuxième partie du traité consacrée aux danses de bal. Chez Dufort le terme, lié à la danse de théâtre, n'est employé que deux fois : dans son introduction, l'action de redoubler les pas (cabriolés, battus ou tournés) est considérée comme une spécificité de la danse de théâtre à bannir de la danse noble. « Redoubler le pas » est clairement synonyme de « le faire deux fois plus rapidement » (Cf. Dufort, Avviso, 6 : « Di queste due specie di danze, quella da Teatro, per lo raddoppiamento de' passi battuti, capriolati o pirolati, si rende assai faticosa a ballare. Ella non serve, né dovrebbe servire, se non a' Professori di Ballo », c'est-à-dire aux professionnels. « [...] i passi saltanti semplici o capriolati, i passi raddoppiati, che si fanno velocemente, ed i passi che girano più d'un quarto di giro, i quali generalmente son da schifare, come quelli che scompongono la persona e contraffanno la figura del Minuetto ») ♦ Redoubler signifiait donc répéter le pas plus rapidement (deux fois plus vite, voire plus) : VI, « Facevansi que' un "*Ambuetté*" in una battuta di tempo trinario, a tempi nostri non v'è chi in una battuta non ne raddoppia due e tre ». XLII **Ambuetté** « Il *raddoppiato* non è altro, che di ogni *ambuetté* di sopra riferito se ne possono fare con la maggior prestezza quanti se ne vorranno ». ♦ La virtuosité du danseur est en accord avec celle du musicien : Magri suggère aux danseurs modernes de « redoubler » les pas tout comme les musiciens ont « redoublé » les notes : VI « Se in un "grave" l'andamento della musica sarà "sostenuto", e di tanto in tanto uscisse con qualche battuta di note raddoppiate, il ballerino raddoppi anche lui ». XIV **Battement** « Anticamente il replicavano due sole volte per fine di passo o riempimento di una battuta; noi il

raddoppiamo quanto più si puole, e così si rende più brillante ». XX, **Pistoletta a terra** « un valente Ballerino ne raddoppia più d'una ». Sur la relation entre la virtuosité croissante de la musique et celle de la danse italiennes, on rappelle la critique d'Ange Goudar (*Remarques sur la musique et sur la danse*, 1773) qui attaque la virtuosité des Italiens et valorise le style grave et noble français (« les Italiens en dansant couraient après les notes qui s'étoient échappées de la musique, et se donnoient de grands mouvemens pour les suivre. La plupart s'estropierent à force d'agitation. Ils gambardent comme leur chant, et assortirent leur activité aux Ariettes qui alloient par sauts et par bonds). ♦ Le fait de « redoubler » implique parfois un changement de jambe à chaque répétition : XVIII, 1 **Jeté** ; XXI **Tortillé** « Se ne possono raddoppiare molti: ma uno non fa più di un quarto di giro. Quando si raddoppiano, il primo si comincia col pié sopra, il secondo però col sotto, e così proseguendo a vicenda, si raddoppiano, perché tutti si devono cominciare col piede istesso, essendo seguiti ». XXII **Balancé** « Quando si raddoppia più d'uno di questo passo si fa uno con un piede e l'altro con l'altro, ed i movimenti pendenti si fanno opposti, prima uno tutto da un lato su quel pié che sta a terra, poi l'altro dall'altro sul pié corrispondente ». XXX **Sissonne** « in giro, disfatto in giro e raddoppiato ») « Que' raddoppiati detti *doublé* sono ristessi, fattine più di uno; con questa differenza, che essendo raddoppiati, avanti o addietro, si cambia piede, perché si principia il secondo dal pié che nel primo ha finito in aria: se sono da fianco, si prendono tutti con l'istesso pié, poiché il primo termina con quel che comincia. Tante fiata in questo da lato se ne raddoppiano due o tre con un pié e poi, cambiandolo, se ne fanno altri due o più con l'altro, e si dicono *raddoppiati cambiati* ». XLVIII **Temps de cuisse**. L **Brisé** « Ogni sorte di questi *brisé* si puoi fare *raddoppiato*, e ciò vale *doublé*. Si replica con l'istesso piede facendosene quanti se ne vogliono; sebben posson farsi cambiando piede, ed allora prima si cava uno e poi l'altro ». ♦ Employé aussi pour indiquer la répétition d'une séquence LXVII **Rondeau** « Il *rondeau* non è formazione di nuovo passo, ma qualunque ligazione de' passi che si fa in giro e tornando a raddoppiare ristessi si chiama a *rondeau* ». ♦ Les **Cabrioles** que l'on peut redoubler sont également nombreuses (LX, 7, 14, 16, 17).

**Doublé** = adjectif d'un pas, synonyme de *raddoppiato*, voir *raddoppiare*.

**Salticello** = *piccolo salto*, petit saut ou sautillé, sautellement fait avec un mouvement du cou-de-pied. Il peut se limiter à un simple jeu du cou-de-pied sans détacher le pied du sol : Magri insiste sur le fait qu'en théorie il faut soulever à peine les pieds ou pas du tout ; toutefois il précise qu'au théâtre il est permis de contrevenir à la règle et d'exécuter effectivement le petit saut. XIV, 3 **Battement** sur le cou-de-pied « il quale si fa spiccando un piccolo salticello, accompagnato con due battimenti » ; XVIII **Jeté** « farassi con tanta destrezza questa levata del piede che sta indietro [...] quantocché sembra un salticello, avvegnacché non si salta positivamente, ma sol tanto si rileva [...]. In Teatro è permesso, anzi fassi in effetto il salticello, non per natura del *Jeté*, ma si permette alla libertà della Scena » ; XVIII, 2

**Jeté battu** « Si avverte che quando si avrà battuto sulla polpa dell'altro, e fattolo tornare alla seconda in aria, devesi saltare un pochettino a guisa di mezzo contratempo » ; XX **Pistoletta a terra** « avanzando terreno avanti con un lieve salticello, che appena si alzerà da terra » ; XXVII **Echappé** « spiccandosi un piccolo salticello, levandosi appena da terra » ; XXX **Sissonne** « e dopo ciò, senza frappor tempo, si piegano egualmente i ginocchi e con un picciolo salto, rilevando, si stacca il manco in seconda posizione in aria » ; XXXII Pas de **Gaillarde** ; XXXIII Pas de **Sarabande** « e si rileva sulla punta del piede sinistro a guisa di salticello, ma veramente non si leva la punta da terra, che è un moto del collo del piede, sebbene saltandosi positivamente in piccolo non si commette errore » ; XXXIV **Pas coursé** « nel distendersi poi si spicca un piccolo salticello con tutti due i piedi » ; XXXV **Chassé battu** ; XXXVII **Ballonné** « nel rialzare si fa un salticello sul collo del piede, che importa levare il solo calcagno da terra, sebbene levandosi affatto tutto non sarebbe errore » ; XXXVIII **Développé sauté** « con quel pié che sta a terra si fanno tanti salticelli, a guisa di mezzi Contratempo » ; XL **Assemblé** « in maniera che possasi fare un salticello sollevato appena da terra ed avanzando piccolissimo terreno avanti » ; XLII **Emboîté** ; XLIII **Fouetté** « due salticelli, o sul collo del piede o levati appena da terra » ; XLVI **Contretemps**. XLVII **Temps de cuisse** « si fa un lieve salticello, che prende terreno avanti » ; XLIX **Fleuret** « un salticello a guisa di mezzo contratempo ».

**Salto** = saut. La plupart des pas de Magri sont sautés. Le saut est composé de deux mouvements selon la classification faite par Magri : V **Mouvements**, « Ne' salti si contano due soli movimenti: il primo è il piegamento delli ginocchi ed il secondo il distendimento de' ginocchi, il quale spinge il corpo in aria, che pur può dirsi movimento rialzato, senza cui né distender si possono i ginocchi, né premer la terra per pigliare il salto. La caduta non si conta per movimento diverso, che è un moto necessario dalla natura istessa prodotto; poiché ogni grave chiede il centro ». Dufort attrinue au saut un seul mouvement : « a' salti [...] non si dee attribuire altro movimento distinto del rialzato [...] la cascata del salto, non si dee nel ballo avere per movimento diverso del rialzato ». ♦ Accent du saut : VI **Cadence** « Non v'è passo che non comincia dalla cascata della battuta, non v'è salto che non cade sopra la battuta di qualsivoglia tempo: sebbene agli eccellenti Maestri lice ballare nel tempo dell'intercadenza » ; XI **Dégagé** « il passo, o salto o capriola che fosse, si prende nella caduta della battuta » ♦ Préparation au saut : Magri tient à cœur l'exécution des sauts et il indique les pas qui ont vocation à bien la préparer : XI **Dégagé** « Serve anche per prevenzione a qualche capriola, che in tal caso si fa con impeto e forza » ; XIV **Battement tendu** « serve per acquistar velocità la gamba nel far le capriole intrecciate » ; XXVIII **Demi-Echappé** « serve per pigliarvi qualunque sorte di passo che va piegando principiato. Fatto questo, vi si può spiccare una capriola all'Italiana », XXXI **Mezzo Sissonne** « avrà luogo, quando vi si dovrà attaccare un altro passo differente, che va piegato cominciando, o un salto o una

capriola, e specialmente vien molto usitato quando si vuol fare la Capriola sotto al corpo, perché così piglia maggiore elasticità » ; XLVI, 2 **Contretemps di sbalzo volato** « vale una forza, un impeto di più che si dona al corpo, e serve o per prendere qualche Capriola o per passare qualche figura un po' discosta. Se sarà di prevenzione alla Capriola fa di mestiere sforzarlo per far maggiore alzata al salto, che se prenderassi con lentezza non si potran ben raccogliere le articolazioni, le quali non ben raccolte non potran dare al corpo quell'elaterio necessario al risaltare, perché un corpo, si parla de' corpi in generale, non solo del vivente, avrà più veemenza nell'elasticità quando sta più raccolto: non essendo altro questa forza elastica che una continua violenza di distendersi: « *Vis elastica est continua vis se dilatandi* ». Per avvanzar qualche figura convien pure dargli un maggior sbalzo, che passar non potassi se lentamente si fa il Contratempo » ; LIV **Flinc Flanc** « serve per passare da una parte all'altra, e per spiccare una capriola » ♦ Magri adopte un ton polémique pour le **pas de bourrée « fallito »** (XXIX) introduit par Noverre « Egli con questo passo facilitò ed abbellì il tempo di prendere una capriola, che prima si costumava prenderla con un mezzo *Coupé*, con un mezzo *Sissonne*, oppure con un *Brisé*. Il mio parere però sarebbe che l'uso di questo passo appartiene a' Ballerini seri o di mezzo carattere, non avendo eglino bisogno di molta elasticità: ma il Ballerino Grottesco non ne puol fare uso veruno per essere il passo di *Bourrée* fallito secco secchissimo; e non sarebbe perciò gran prevenzione alla capriola: all'incontro poi il passo di *Brisé* aggiungendovi un mezzo *Sissonne* dona altra prevenzione al salto, e si acquista molto sbalzo e con più facilità si raddoppia il salto ».

**Legazione di passi** = (aussi *ligazione, ligamento*) Liaisons de pas, enchaînement, ensemble de pas liés entre eux et composant une séquence. IV **Equilibres** « Nel "grottesco" nel cader delle capriole traballa, ed alcune volte cade; in quel di "mezzo carattere" non fa far le dovute legazioni de' passi » ; VI **Cadence** « ora nell'istesso tempo con la legazione de' medesimi passi i battimenti si raddoppiano fino ad otto, a dieci; così negli altri ligamenti di passi si raddoppiano, si legano di svariate fogge » ; XI **Dégagé** « un semplice staccare che fassi un piede dall'altro nella legazione de' passi » ; XIV **Battement** « Adoprasi sovente quasi in tutte le cadenze come riempimento o legazione di passo » ; XXXVI **Demi-Chassé** ; XLVI, 4 **Contretemps** et pas de Bourré à l'envers « diremo d'essere un ligamento di Contratempo e *Bourrée* disfatto (cap. XXIX) ed alcuni altri passi non nominati, come vi sono in tante altre non mentovate legazioni, qual nella "Ciaccona", nel "Trusé", nel "flinc flanc" » ; XLVII **Demi-Contretemps** « Il Contratempo e *Bourrée* disfatto però non puol' essere dimezzato, per essere una legazione di passi che per intiero esigge tutti que' descritti » ; LVII **Rondeau**.

### **Qualités du mouvement**

**Posatezza, dolcezza, gravità, destrezza, franchezza.**

**Posatezza (con)** = s. f. [der. di *posato*], adv. *Posatamente*. Qualité du mouvement, posé et retenu, exécuté avec calme, modération, contenance. Synonyme de gravité (avec), qui s'oppose à la rapidité. XV **Tordichamb** « nel ballo grave si fa con ogni posatezza » ; XXV, 1 **Pas grave** « piegare le ginocchia con tutta la posatezza » ; LIX **Bras** « il destro principierà con posatezza a cavarsi fuori ». ♦ Magri cite les danses qui nécessitent cette qualité : « che posatamente si fanno, come la "Ciaccona", la "Follia", l'"Amabile" [...]. Ancorché vi siano altri tempi, che paiono più larghi e posati de' ternari, detti "otto duodoci", con cui si balla l'"Entrata grave" e l'arie che i Francesi chiamano di "Lure", i "Passagagli", tuttavolta questi tempi si riducono al binario, sul quale conservano sempre la loro gravità ».

**Dolcezza (con)** = s. f. [der. de *dolce*], adj. *dolce*, adv. *dolcemente*. Qualité du mouvement. Lentement, délicatement, avec douceur. XV **Tordichamb**, opposé à *rapidité* : « La Musica è poi la regolatrice della sua celerità o dolcezza ». XXXVII **Ballonné**, opposé à *dextérité* « Molto in preggio è presso i ballerini il *ballonné*. Di esso si servono per ordinario i ballanti seri ne' maggior gravi che potran mai danzare; perche, fatto con dolcezza e dandogli quel molleggio che si ricerca, accresce di maestà e di gravità la danza. Puoi servire pure per i ballerini grotteschi, facendolo però con destrezza ed aggiungendovi il giuoco del braccio » ; ♦ synonyme de languissant. LIX **Bras** « e dal tanto accostumarsi a quella specie di dolcezza fa sì che resti sempre la macchina, come dicono i francesi, *languissant* ». ♦ On retrouve le substantif : *dolce* comme une qualité du moelleux des genoux. XVIII **Jeté** ; XXXVII **Ballonné**, LIX **Bras**.

**Gravità** = s. f. [dér. de *grave*], adv. *con gravità*, *gravemente* adj. *grave*. Qualité du mouvement, de la danse, de la musique. ♦ Qualité du mouvement. XXV **Pas grave** « In ogni specie di questo passo si deve sempre usare la sostenutezza propria della gravità » ; XVI **Demi-coupé** « il dritto si porta gravemente in quarta positura avanti » ; XXV **Pas grave** ; XXIX **Pas de Bourrée** « fallito » : opposé à secco « Questo passo puol farsi gravemente, come pure secco » ; XXXVIII **Développé**, opposé à *rapidité* « Fatto questo gravemente si dice « Sostenuto », fattosi con celerità chiamasi "Andante" ». ♦ Qualité de danse. XV **Tordichamb** « nel ballo grave si fa con ogni posatezza » ; XXXVII **Ballonné** « accresce di maestà e di gravità la danza » ; XLVIII **Temps de Cuisse** « volendosi fare in un grave, la battuta della Musica vien con detta piegata più riempita. » ♦ Qualité d'une musique telle que : entrées graves, lures, passacailles, chaconnes VI **Cadence** ; « l'Entrata grave e l'arie che i Francesi chiamano di "Lure", i "Passagagli", tuttavolta questi tempi si riducono al binario, sul quale conservano sempre la loro gravità » ; XXXIII **Pas de Sarabande** « tempi gravi trinari » ; XXIX, 6 **Pas de Bourrée** « Il *Bourée* in *Jeté* aperto avanti è molto adoprato nelle Ciaccone ed in tempi simili, anzi in qualunque tempo, purché sia grave ».

**Destrezza** = *dextérité*, *agilité* ou *prestesse*. XVIII **Jeté**, 1 « farassi con tanta

destrezza questa levata del piede » ; XXIX, 3 **Bourré croisé** « ha troppo di bisogno di una destrezza di moto » ; XXXVII **Ballonné** opposé à *dolcezza* « Puol servire pure per i Ballerini Grotteschi, facendolo però con destrezza ed aggiungendovi il giuoco del braccio » ; LVIII **Attitudes forcées**, concernant les furies, elles doivent posséder « una veloce destrezza nel gesteggiare » ; *ivi* « con destrezza di vita, con velocità di gambe, con grande e spedito atteggio di braccia ».

**Franchezza** = Aisance. Employé pour caractériser la façon dont les Italiens interprètent le caractère des Anglais VII **Positions des pieds** « e particolarmente nel ballare i passi all'Inglese, all'uso però Italiano; poiché nel loro ballare nazionale non usano posture né vere, né false: ma il loro ballare si rende vago e leggiadro per la grande franchezza con cui viene adoprato ». ♦ *Con franchezza*, aisément LIII **Pas de Chaconne** « in tal guisa vi si puol con franchezza ballar più di ventiquattro o 32 battute » ; XLV **Pirouettes** Vestris « si ferma improvvisamente e resta in *aplomb* con una franchezza sì particolare, che immobile resta in quello equilibrio » ♦ Adj. franc, désinvolte, expérimenté XIV « Egli addestra così bene un Danzatore che lo rende franco e snello nella nostra bell'Arte » ; « con la maggior prestezza che sarà possibile, si diverrà sollecito e franco nell'uso del ballo » XLV **Pirouettes** « Il rinomato Sig. Vestris fiorentino, all'attual servizio del Re di Francia, è tanto franco con queste *Pirouettes* che con una sola di esse puol sorprendere un Teatro intiero ».

## Table des pas décrits dans le Trattato

Classes de pas décrits par Magri (en ordre de chapitre)		
Orthographe modernisée	Orthographe originale	Chapitre
Naturel ou simple, pas	Passo Naturale o Semplice, Simple ou naturel	9
Plié et relever	Piegare e del rilevare	10
Dégagé	Passo Staccato, Degagé	11
Marché, pas	Passo marciato, Pas marchè	12
Marcel, pas de	Passo di Marseglia, Pas de Mareseilles	13
Battement	Battimento del piede, Battimente	14
Tour de jambe	Tordichamb	15
Demi-coupé	Mezzo Tronco, Mezzo Coupè	16
Coupé	Coupè, Passo Tronco ;	17
Jeté ;	Passo Gettato, Pas Jettè ;	18
Demi-jeté	Mezzo Gettato, Demi Jettè	19
Pistoletta à terre	Pistoletta a terra	20
Tortillé	Tortigliè	21
Balancé	Passo Bilanciato, Pas Balancè	22
Tombé ;	Passo Cadente, Pas Tombè ;	23
Demi tombé	Mezzo Cadente, Demi Tombè	24
Grave, pas, courante ;	Passo Grave ou Courante ;	25
Demi pas grave	Mezzi Passi Gravi	26
Échappé ;	Passo Sfuggito, Pas Eschapè ;	27
Demi-échappé	Mezzo Sfuggito, Demi Eschapè	28
Bourrée pas de	Bourèè	29
Sissonne ;	Passo di Sissone, Pas de Sissonne ;	30
Demi-Sissonne	Mezzo Sissone	31
Gagliarde, pas de	Passo di Gagliarda, Pas de Gagliarde	32
Sarabande, pas de	Sarabonda Passo di	33
Coursé	Coursè	34
Chassé ;	Passo Scacciato, Pas Chassè ;	35
Demi-chassé	Mezzo Scacciato, Demi Chassè	36
Ballonné	Balonnè	37
Développé	Deviluppè	38
Glissade	Glissata, Glissade	39
Assemblé	Passo Unito, Assemblè	40
Ballotté	Balottè	41
Emboité	Ambuettè	42
Fouetté	Fuetè ;	43
Demi-fouetté	Mezzo Fuetè	44
Pirouette	Pirola, Piroùettes	45
Contretemps pas de ;	Contratempo, Contratems ;	46
Demi-contretemps	Mezzo Contratempo, Demi Contratems	47
Temps de cuisse	Tempi di Coscia, Tems de Cuisse	48
Fleuret	Fioretto, Fleuret	49
Brisé	Brisè	50
Rigaudon, pas de	Rogodone, Rigaudon	51
Troussé	Trusè	52
Chaconne pas de	Ciaccona Passo della	53
Flinc Flanc	Flinc Flanc	54
Soubresaut	Soubresaut	55
Carré	Carè	56
Rondeau	Rondeau	57
Attitude	Attitudine	58
Bras	Braccia	59
Cabrioles	Capriole	60

<b>Classes de pas décrits par Magri (en ordre alphabétique)</b>		
<i>Orthographe modernisée</i>	<i>Orthographe originale</i>	Chapitre
<b>Assemblé</b>	Passo Unito, Assemblè	40
<b>Attitude</b>	Attitudine	58
<b>Balancé</b>	Passo Bilanciato, Pas Balancè	22
<b>Ballonné</b>	Balonnè	37
<b>Ballotté</b>	Balottè	41
<b>Battement</b>	Battimento del piede, Battimente	14
<b>Bourrée pas de</b>	Bourrèe	29
<b>Bras</b>	Braccia	59
<b>Brisé</b>	Brisè	50
<b>Cabrioles</b>	Capriole	60
<b>Carré</b>	Carè	56
<b>Chaconne pas de</b>	Ciaccona Passo della	53
<b>Chassé ; Demi-chassé</b>	Passo Scacciato, Pas Chassè ; Mezzo Scacciato, Demì Chassè	35 36
<b>Contretemps pas de ; Demi-contretemps</b>	Contratempo, Contratems ; Mezzo Contratempo, Demì Contratems	46 47
<b>Coursé</b>	Coursè	34
<b>Dégagé</b>	Passo Staccato, Degagè	11
<b>Demi-coupé Coupé</b>	Mezzo Tronco, Mezzo Coupè Coupè, Passo Tronco ;	16 17
<b>Développé</b>	Deviluppè	38
<b>Échappé ; Demi-échappé</b>	Passo Sfuggito, Pas Eschapè ; Mezzo Sfuggito, Demì Eschapè	27 28
<b>Emboité</b>	Ambuettè	42
<b>Fleuret</b>	Fioretto, Fleuret	49
<b>Flinc Flanc</b>	Flinc Flanc	54
<b>Fouetté Demi-fouetté</b>	Fuetè ; Mezzo Fuetè	43 44
<b>Gagliarde, pas de</b>	Passo di Gagliarda, Pas de Gagliarde	32
<b>Glissade</b>	Glissata, Glissade	39
<b>Grave, pas, courante ; Demi pas grave</b>	Passo Grave ou Courante ; Mezzi Passi Gravi	25 26
<b>Jeté ; Demi-jeté</b>	Passo Gettato, Pas Jettè ; Mezzo Gettato, Demì Jettè	18 19
<b>Marcel, pas de</b>	Passo di Marseglia, Pas de Mareseilles	13
<b>Marché, pas</b>	Passo marciato, Pas marchè	12
<b>Naturel ou simple, pas</b>	Passo Naturale o Semplice, Simple ou naturel	9
<b>Pirouette</b>	Pirola, Piroùettes	45
<b>Pistoletta à terre</b>	Pistoletta a terra	20
<b>Plié et relever</b>	Piegare e del rilevare	10
<b>Rigaudon, pas de</b>	Rogodone, Rigaudon	51
<b>Rondeau</b>	Rondeau	57
<b>Sarabande, pas de</b>	Sarabonda Passo di	33
<b>Sissonne ; Demi-Sissonne</b>	Passo di Sissone, Pas de Sissonne ; Mezzo Sissone	30 31
<b>Soubresaut</b>	Soubresaut	55
<b>Temps de cuisse</b>	Tempi di Coscia, Tems de Cuisse	48
<b>Tombé ; Demi tombé</b>	Passo Cadente, Pas Tombè ; Mezzo Cadente, Demì Tombè	23 24
<b>Tortillé</b>	Tortigliè	21
<b>Tour de jambe</b>	Tordichamb	15
<b>Troussé</b>	Trusè	52

## Conclusions générales

Ce projet de recherche appliquée a touché à son terme en 2017. En tant que première étape ouvrant la voie à un nouveau domaine dans les études en danse, il a permis d'expérimenter une nouvelle méthodologie pour une étude inédite sur la danse grotesque. Au cours de ce travail complexe, 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 de son lexique, mis en relation avec la sémiosphère à laquelle il appartient, nous a permis de nous approcher solidement de l'univers de Magri<sup>70</sup> : 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<sup>e</sup> siècle où triomphait une *koiné* de la danse française.

À travers le travail complexe d'« interprétation cinétique », nous avons étudié les pas de danse. 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. 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 analytiquement chaque section du mouvement tel que Magri le décrit. En multipliant les lectures et les lecteurs, nous avons veillé à ce que la subjectivité de l'interprétant ne devance pas le texte et notre analyse, dans son complexe, 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 ballets, nous révèlent la spécificité de la danse de Magri par rapport à la tradition. Nous avons ainsi 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.

---

<sup>70</sup> 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 ce premier 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.

Il s'agit de ce que j'ai appelé une « herméneutique appliquée du spectacle<sup>71</sup> ». Cette méthodologie spécifique a permis d'innover 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 il 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, permet de rendre visible le cheminement expérimental de la recherche et d'arriver à des résultats concrets et circonscrits sans qu'ils soient aplatis en une version de compromis acceptable.

Ce travail a permis la production d'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.

Il est inutile de rappeler la dimension internationale dans laquelle s'inscrit 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. 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, qui a pour objectif de faire une synthèse sur le 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.

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

Arianna Fabbricatore  
10 septembre 2017

---

<sup>71</sup> Cf. Arianna Fabbricatore, « Penser l'œuvre en mouvement : éléments pour une herméneutique appliquée du spectacle », art. cit.

## Bibliographie

Magri Gennaro, *Trattato teorico-prattico di ballo*, Napoli, Vincenzo Orsino, 1779, (Ouvrage consultable sur le site de la Library of Congress di Washington, <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dicatlg.html>).

### Éditions modernes du Trattato de Gennaro Magri (en ordre chronologique)

*Theoretical and practical treatise on dancing*, trad. angl. Mary Skeaping, Anna Ivanova, London, Dance books, 1988.

*Trattato teorico prattico di ballo*, in *Trattati di danza in Italia del Settecento* (G.B. Dufort, G. Magri, F. Sgai), éd. Carmela Lombardi, Napoli 2001, p. 129-272.

*Trattato teorico-prattico di ballo di Gennaro Magri (1779)*, nouvelle édition d'Arianna Fabbricatore avec une introduction, Labex Obvil, Sorbonne Université, 2018. <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/danse/>.

*Traité teorico-pratique sur la danse de Gennaro Magri (1779)*, traduction dirigée par Arianna Fabbricatore à paraître 2019.

### Études sur Magri

Bongiovanni Salvatore, « Gennaro Magri e il "ballo grottesco" » in Giovanni Morelli (dir.), *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al dramma*, Firenze, L. S. Olschki, 1996, pp. 239-245.

Bongiovanni Salvatore, *Gennaro Magri e il Trattato teorico-prattico di ballo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Roma « La Sapienza » Facolta di Lettere Dipartimento di Musica e Spettacolo, Sessione estiva 1990-1991.

Fabbricatore A.B., *La danse comique et grotesque : interprétation cinétique du Trattato teorico-prattico di Ballo (1779) de Gennaro Magri* [Synthèse du projet], Pantin, CN D, Aide à la recherche et au patrimoine en danse, 2015 <http://www.cnd.fr/>

Harris-Warrick Rebecca et Brown Bruce Alan (dir.), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and His World*, Madison, University of Wisconsin Press, 2005.

### Traités sur la danse

Angiolini Gasparo, [Calzabigi Ranieri], *Dissertation sur les ballets pantomimes des Anciens* [Vienne 1765]. éd. Arianna Fabbricatore, Paris, Labex OBVIL, 2015 [http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/danse/angiolini\\_programme-semiramis](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/danse/angiolini_programme-semiramis)

Angiolini Gasparo, *Lettres à Noverre*, traduction française anonyme, in Arianna Fabbricatore, *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

Arbeau Thoinot (Tabourot Jean), *Orchésographie, méthode et théorie en forme de discours et tablature pour apprendre à danse, battre le tambour [...]*, Langres, J. des Preyez, 1596 (Reprod. en fac-sim. Genève, Minkoff, 2006).

Behr Rudolf Samuel, *L'Art de bien danser / Die Kunst wohl zu Tanzen*, Leipzig, Martin Fulde, 1713.

Behrens Samuel Rudolph, *Maitre de Dance, Wohlgegründete Tantz-Kunst, So er Auff Begehren seiner Herren Scholaren und [...]*, Leipzig, s.e., 1709.

Blasis Carlo, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse : contenant les développements et les démonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guider le danseur*, Milan, J. Beati et A. Tenenti, 1820.

Borin, *L'art de la danse*, Paris, Ballard, 1746.

Brives, *Nouvelle méthode pour apprendre l'art de la danse [...]*, Toulouse, Chez l'Auteur, 1779.

Caroso Fabritio da Sermoneta, *Il Ballarino*, Venezia, Francesco Ziletti, 1581 ; Idem, *Nobiltà di dame*, Venezia, Il Muschio, 1600.

Dufort Jean-Baptiste, *Trattato nobile del ballo*, éd. d'Arianna B. Fabbricatore, Paris, OBVIL, Sorbonne Université, 2018 [Napoli, Felice Mosca, 1728].

Feuillet Raoul Auger, *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse, par caractères, figures et signes démonstratifs*, Paris, Chez l'auteur et chez Michel Brunet, 1701. (Hildesheim ; New York, G. Olms, 1979).

Feuillet Raoul-Auger, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse [...]*, Paris, Michel Brunet, 1700.

Gallini Giovanni-Andrea, *A treatise on the art of dancing*, London, R. Dodsley, 1772.

Lambranzi Gregorio, *Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali - Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul*, Nürnberg, J. J. Wolrab, 1716. (*The New and Curious School of Theatrical Dancing : The Classic Illustrated Treatise on Commedia dell'Arte Performance*, New York, Fover, 1928).

Lauze F. de, *Apologie de la danse et la parfaicte méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames*, s.l., 1623.

Magny, *Principes de chorégraphie, suivis d'un traité de la cadence [...]*, Paris, Duchesne, La Chevardière, 1765.

Malpied, *Traité sur l'art de la danse*, Paris, Bouin, c. 1770.

Manuscrit « Ferrère », BnF, Bibliothèque Musée de l'Opéra de Paris (Rés 68).

Negri Cesare, *Nuove inventioni di balli*, Milano, Girolamo Bordone, 1604.

Noverre Jean-Georges, *Lettres sur la danse*, Lyon, Aimé, 1760.

Pauli Charles, *Élemens de la danse*, Leipzig, Imprimerie Saalbach, 1756

Rameau Pierre, *Abbrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*, Paris, l'auteur, 1725.

Rameau Pierre, *Le maître à danser*, Paris, chez J. Villette, 1725 et Paris, Rollin Fils, 1748. [http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/danse/rameau\\_maitre-a-danser\\_1725\\_orig](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/danse/rameau_maitre-a-danser_1725_orig)

Sol C., *Méthode très facile et fort nécessaire pour montrer à la jeunesse de l'un et l'autre sexe la manière de bien danser*, La Haye, l'auteur, 1725.

Taubert Gottfried, *Rechtschaffener Tanzmeister, oder gründliche Erklärung der frantzösischen Tantz-Kunst*, Leipzig, Friedrich Lanckischens Erben, 1717.

Tomlinson Kellom, *The Art of Dancing explained by Reading and Figures*, Londres, Printed for the Author, 1735.

Weaver John, *An Essay Towards an History of Dancing*, London, Jacob Tonson, 1712.

Weaver John, *Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing Wherein Rules and Institutions for Art are laid down and demonstrated*, London, Brotherton e Meadows, 1721.

Weaver John, *The History of Mimes and Pantomimes, with an Historical Account of several Performers in Dancing, living in the Time of the Romans Emperors*, London, J Roberts ans A. Dod, 1728.

Zuccolo Simeon, *La pazzia del ballo*, Padova, Fabriano, 1549.

### **Sources anciennes**

Algarotti Francesco, *Essai sur l'Opéra en musique*, tr. fr. Jean-Philippe Navarre, Paris, éd. du Cerf, 1998 (traduit de l'éd. Marco Coltellini, Livorno, 1764).

Algarotti Francesco, *Essai sur la peinture et sur l'Académie de France établie à Rome par M. Algarotti, Chambellan de Sa Majesté Prussienne* [traduit de l'italien par Jean-Claude Pingeron], Paris, Merlin, 1769 (Reprod. en fac-sim. Genève, Minkoff, 1972).

Algarotti Francesco, *Opere scelte di Francesco Algarotti*, 3 vol., Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1823.

Armenini Gio. Battista, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna, Tebaldini, 1587.

*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.

Borsa Matteo, *Saggio filosofico sui balli pantomimi seri dell'opera del dott. Matteo Borsa, in Opuscoli scelti sulle scienze e sulle arti*, t. V, Milano, Giuseppe Marelli, 1782.

Cahusac Louis de, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, éd. Lecomte Nathalie, Naudeix Laura, Laurenti Jean-Noël, Paris, Desjonquères CND, 2004 [La Haye, chez Jean Neaulme, 1754].

Cochin Charles-Nicolas, *Pantomime dramatique ou Essai sur un nouveau genre de spectacle [...]*, Florence, Paris, Jombert fils aîné, 1779.

Compan Charles, *Dictionnaire de danse, contenant l'histoire, les règles et les principes de cette Art, avec des Réflexions critiques, et des Anecdotes curieuses concernant la Danse ancienne et moderne ; Le tout tiré des meilleurs Auteurs qui ont écrit sur cet Art*, Paris, Cailleau, 1787 (Genève, Minkoff reprint, 1979).

Costa Giacomo, *Saggio analitico-pratico intorno all'arte della danza per uso di civile conversazione*, Torino, Mancio, Speirati e Campagna, 1831.

D'Aulnaye, *De la saltation théâtrale*, Paris, Barrois l'ainé, 1790.

De Rochemont, *Réflexions d'un patriote sur l'opéra françois, et sur l'opéra italien, qui présentent le parallèle du goût des deux nations dans les beaux arts*, Lausanne, 1754 (Reprod. en fac-sim. Genève, Minkoff, 1973).

Doni Giovan Battista, *Trattato della Musica scenica*, Firenze, Stamperia imperiale, 1768.

*Elenco de' signori virtuosi di canto, e di danza attualmente addetti alli teatri con loro nome, cognome, e patria per servir d'aggiunta all'Indice de' spettacoli*, Milano 1776.

Giovenale Sacchi, *Della divisione del tempo nella musica nel ballo e nella poesia*, Milano, Giuseppe Mazzucchelli stamperia Malatesta, 1770.

Goudar Ange, *De Venise : Remarques sur la musique et la danse ou lettres de M. G... à Milord Pembroke*, Venise, Charles Palese, 1773.

La Lande J.-J. de, *Voyage d'un françois en l'Italie, fait dans les années 1765 & 1766*, Venise-Paris 1769.

Lomazzo Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano, P. G. Pontis, 1585.

Lucien de Samosate, *Lucien de la traduction de N. Perrot S. d'Ablancourt [...]* Nouvelle Edition revuë et corrigé, Paris, Louis Billaine, 1664.

Perrucci Andrea, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, Napoli, Michele Luigi Mutio, 1699 (Ed. digitale et notes de Francesco Cotticelli, <http://bnnonline.it>).

Piazza Antonio, « Dialogo sul Ballo », dans *Il Teatro, ovvero Fatti di una Veneziana che lo Fanno Conoscere*, 2 vol., Venezia, G. B. Costantini, 1777, vol. 2, p. 120-128 (republié avec le titre de *L'Attrice*, Napoli, Guida Editore, 1984, p. 194).

Planelli Antonio, *Dell'opera in musica*, éd. Franco Arato, Paris, OBVIL Sorbone Université, 2018. (Napoli, Donato Campo, 1772) <http://obvil.sorbonne-universite.site>

Rossi Gio. Battista, *Il Gimnasta in pratica ed in teoria*, Firenze, Paolo Giovannelli, 1755.

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

Signorelli Napoli Pietro, *Storia critica de teatri antichi e moderni*, Napoli, Vincenzo Orsino, 1790, vol. VI, p. 289.

Vinci Léonard de, *Traité de la peinture*, éd. Chastel André, Paris, Calmann-Lévy, 2003. (1<sup>ère</sup> éd. 1509).

## Études

Albano Roberta, Scafidi Nadia, Zambon Rita, *La danza in Italia dal XVIII secolo ai giorni nostri. La Scala, la Fenice, il San Carlo dal XVIII secolo ai giorni nostri*, Roma, Gremese, 1998, (*Le ballet en Italie : la Scala, la Fenice, le San Carlo du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours trad. de l'italien Marylène Di Stefano*, Roma, Gremese, 1998).

Alm Irene, « Pantomime in Seventeenth-Century Venetian Theatrical Dance » in Giovanni Morelli (dir.), *Creature Di Prometeo. Il Ballo Teatrale. Dal Divertimento al dramma*, Firenze, L. S. Olschki, 1996, p. 87-102.

Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Annales de l'ACRAS XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles, N° 4, Villereau, 2010.

Barthes Roland, « (Théorie du) Texte », *Encyclopaedia universalis*, 1973.

Basso Alberto, *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, 6 vol., Torino, UTET, 1995, vol. 5, « L'arte della danza e del balletto ».

Bourdieu Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, 1992.

Brown Bruce Alan, *Gluck and the French theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon, 1991.

Cafiero Rosa, « Ballo teatrale e musica coreutica » in Francesco Cotticelli et Paologiovanni Maione (dir.), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Napoli, Turchini Edizioni, 2003, p. 707-732.

Cafiero Rosa, « Aspetti della musica coreutica fra Settecento e Ottocento », in *Il teatro di S. Carlo 1737-1987*, II, *L'opera, il ballo*, a cura di B. Cagli - A. Ziino, Napoli 1987, p. 314-327.

Cervellati Elena, « Nuova coreologia italiana? Percorsi e prospettive di ricerca », in Fried, Ilona (a cura di), *Prospettive culturali fra intersezioni, sviluppi e svolte disciplinari in Italia e in Ungheria*, Budapest, Ponte Alapítvány - Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2018, p. 277-285.

Cervellati Elena, « Trahir fidèlement. Giselle de la France à l'Italie (1842-1866) », in *Gautier et les arts de la danse*, numero monografico del «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 31, 2009, p. 191-205.

Colonna Deda Cristina, « Questioni di stile : Gaetano Grossatesta e il *pas de gaillarde* sull'asse Parigi-Venezia » in Alessandro Pontremoli (dir.), *Virtute e arte del danzare. Contributi di storia della danza in onore di Barbara Sparti*, Roma, Aracne, 2011.

Cotticelli Francesco et Maione Paologiovanni (dir.), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Napoli, Turchini Edizioni, 2003.

Courville Xavier De, « Jeu italien contre jeu français », *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, 15 (mars 1963), Paris, Les Belles Lettres, p. 189-199.

Croce Benedetto, *I teatri di Napoli*, Napoli, Pierro, 1891.

Delattre-Destemberg Emmanuelle, Glon Marie, Olivesi Vannina, « Écrire l'histoire de la danse : des enjeux scientifiques aux enjeux idéologiques », *Dance Research Journal*, 46 (2014), p. 104-113.

Eco Umberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris, Grasset, 2007.

Eco Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Presses universitaires de France, 1988 (1ère éd. 1984).

Fabbricatore B. Arianna, « La confrontation italo-française sur la danse théâtrale au XVIII<sup>e</sup> siècle : rivalités, contaminations et jeux de pouvoir », in *Les « Rivaies Latines ». Lieux, modalités et figures de la confrontation franco-italienne*, « Revue des Études italiennes », t. 59, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 71-88.

Fabbricatore B. Arianna, « Semiotic elements of the grotesque "Italian" practice », in Uwe W. Schlottermüller, Howard Weiner et Marie Richter (dir.), *Tanz in Italien: italienischer Tanz in Europa 1400-1900 : 4. Symposion für Historischen Tanz*, Burg Rothenfels am Main, 25.-29. Mai 2016, Freiburg, Fa-gisis, Musik-und Tanzedition, 2016, p. 57-74.

Fabbricatore B. Arianna, *Angiolini, Noverre et la « Querelle des Pantomimes »*, 2 vol., thèse doctorale soutenue à l'université Paris-Sorbonne, 2015.

Fabbricatore B. Arianna, *La Querelle des Pantomimes. Danse culture et société dans l'Europe des Lumières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

Francine Lancelot, *La belle danse : catalogue raisonné fait en l'An 1995*, Paris, Van Dieren, Editeur, 1996.

Gadamer Hans-Georg, *Vérité et méthode*, éd. fr. Pierre Fruchon, Jean Grondin, Gilbert Merlio, Paris, Seuil, 1976 et 1996 [Tübingen, J.C.B. Mohr, 1960/1990].

Hansell Kathleen Kuzmick, « Le ballet théâtral et l'opéra italien », in Bianconi Lorenzo, Pestelli Giorgio (dir.), *Histoire de l'opéra italien*, 6 vol., Liège, Editions Mardaga, 1992, vol. 5, « L'opéra spectacle » (*Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in Bianconi Lorenzo, Pestelli Giorgio (dir.), *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT Musica, 1988, vol. 5, *La spettacolarità*), p. 197-347.

Hjelmslev Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, nouvelle édition trad. fr. Una Canger et Annick Wewer, Paris, Éd. de Minuit, 1984.

Jablonka Guillaume et Ginger Irène, *Identité du ballet pantomime au XVIIIe siècle : des théâtres de la foire au manuscrit Ferrère*, Pantin, CND, Aide à la Recherche et au Patrimoine en Danse 2011.

Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.

Lattanzi Alessandro et Maione Paologiovanni (dir.), *Commedia dell'Arte e Spettacolo in musica tra Sei e Settecento, Atti del Convegno (Napoli, 28-29 settembre 2001)*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003.

Lochert Véronique, *L'écriture du spectacle : les didascalies dans le théâtre européen aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Droz, 2009.

Lombardi Carmela (éd.), *Trattati di danza in Italia del Settecento (G.B. Dufort, G. Magri, F. Sgai)*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2001.

Lotman Ūrij Mihajlovič, *La sémiosphère*, trad. fr. Anka Ledenko, Limoges, PULIM, 1999.

Maione Paologiovanni, « Classicità di Metastasio, la virtù del poeta e il mestiere del teatro. Musicisti viaggiatori e itinerari della scena nell'Europa del Settecento », in Marco Valente et Erica Kanduth (dir.), *La tradizione classica nelle arti del XVIIIe secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*, Rome, Artemide Edizioni, 2003.

Maione Paologiovanni, Seller Francesca, *Teatro di San Carlo di Napoli : cronologia degli spettacoli, 1737-1799*. Volume 1, Napoli, Altrastampa, 2005.

Mancini Franco, Cagli Bruno, Ziino Agostino, *Il Teatro di San Carlo, 1737-1987: L'opera, il ballo*, Napoli, Electa, 1987.

Mourey Marie-Thérèse, « Tanz-und Ballettkultur unter Maria Theresia », in Pierre Béhar, Marie-Thérèse Mourey et Herbert Schneider (dir.), *Maria Theresias Kulturwelt*, Hildesheim, Olms, 2011.

Nordera Marina, « Le identità in ballo : Francia e ritorno » in Giannandrea Poesio, Alessandro Pontremoli (dir.), *L'Italia e la danza, Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società* (Atti del Convegno internazionale di studi, Roma, 13-15 ottobre, 2006), Roma, Aracne, 2008.

Nye Edward, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage : The Ballet d'action*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

- Pani Corrado, *Il corpo racconta : dal performer al ballerino. Dal Teatro della « Foire » al balletto romantico*, thèse de doctorat en histoire du spectacle, Université de Florence, 2004.
- Pouillaude Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre*, Paris, Vrin, 2009.
- Ricoeur Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1998.
- Ricoeur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- Rosenfeld Sophia, *A Revolution in Language : The Problem of Signs in Late Eighteenth-Century France*, Stanford University Press, 2003.
- Rouillé Nicole, *Peindre et dire les passions : la gestuelle baroque aux XVIIe et XVIIIe siècles l'exemple du Musée Fesch d'Ajaccio*, Ajaccio, A. Piazzola, 2006.
- Sasportes José (dir.), *La danza italiana in Europa del Settecento*, Roma, Bulzoni editore, 2011.
- Sasportes José (dir.), *La danza italiana in Europa dell'Ottocento*, Roma, Aracne editore, 2013.
- Sasportes José, « La parola contro il corpo ovvero il melodramma nemico del ballo », in José Sasportes (dir.), « La danza italiana », n. 1, Autunno 1984.
- Saussure Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, coll. « Grande bibliothèque Payot », 1995 (1re éd. 1916).
- Sorell Walter, *Danse in time*, New York, Doubleday, 1981.
- Sparti Barbara, « Un francese "napoletano" e il ballo nobile », in José Sasportes (dir.), « La danza italiana », n. 7, 1989, p. 9-29.
- Tani Gino, *Storia della danza : dalle origini ai nostri giorni*, Firenze, L. S. Olschki, 1983.
- Tessari Roberto, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Bari, Laterza, 2003.
- Vallejos Juan Ignatio, *Les philosophes de la danse. Le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières (1760-1776)*, thèse doctorale soutenue à Paris (EHESS) le 10 mars 2012.
- Vattimo Gianni, *Ethique de l'interprétation*, trad. de l'italien de Jacques Rolland, Paris, La Découverte, 1991.
- Vouilloux Bernard, *Langage de l'art et relations transesthétiques*, Paris, édition l'Eclat, 1997.
- Winter Marian Hannah, *The pre-Romantic ballet*, London, Victoria, New York, Pitman, 1974.
- Zambon Rita, « Gennaro Magri » in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 67, Treccani, 2006.

## Encyclopédies, dictionnaires, répertoires

Accademia della Crusca, *Vocabolario degli Accademici, Lessicografia della Crusca in Rete*, <http://www.lessicografia.it/ricerca.jsp>

Balesio Giovanni Battista, *Fraseologia italiana*, Firenze, R. Bemporad e figlio, 1898-1903.

Bianconi Lorenzo, Pestelli Giorgio (dir.), *Histoire de l'opéra italien*, 6 vol., Liège, Editions Mardaga, 1992, Torino, EDT Musica, 1988.

Bremser Martha, *International Dictionary of Ballet*, 2 vol., Detroit, London, Washington, St James Press, 1993.

Cahusac Louis de, *Articles pour l'Encyclopédie*, éd. Laura Naudeix, Paris, OBVIL Sorbonne université, 2016. [http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/danse/cahusac\\_encyclopedie-anthologie](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/danse/cahusac_encyclopedie-anthologie)

Compan Charles, *Dictionnaire de danse, contenant l'histoire, les règles et les principes de cette Art, avec des Réflexions critiques, et des Anecdotes curieuses concernant la Danse ancienne et moderne ; Le tout tiré des meilleurs Auteurs qui ont écrit sur cet Art*, Paris, Cailleau, 1787 (Genève, Minkoff reprint, 1979).

*Dancing by the book: a catalogue of books, 1531-1804*, in the collection of Mary Ann O'Brian Malkin, Jerry Kelly, Pennsylvania State University, Libraries, Privately printed, 2003.

De Tipaldo Emilio, *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei*, Venezia, Alvisopoli, 2 vol., 1835.

Devoto Giacomo et Oli Gian Carlo (dir.), *Vocabolario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1971.

*Dizionario biografico degli italiani*, 74 vol., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-.

*Dizionario della lingua italiana*, Tommaseo, Bologna, Zanichelli <http://www.tommaseobellini.it/#/>

*Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, 13 vol., dir. Basso Alberto, Torino, Utet, 1983-1990.

*Encyclopédie méthodique. Arts académiques, équitation, escrime, danse, et art de nager*, Paris, Panckoucke ; Liège, Plomteux, 1786.

*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres ; mis en ordre et publié par M. Diderot et, quant à la partie mathématique, M. D'Alembert [...]* dir. Diderot Denis, Alembert Jean le Rond de, 35 vol., Paris, Briasson et d'autres, 1751-1780.

Furetière Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois [...] troisième édition revue, corrigée et augmentée par Monsieur Basnage de Bauval*, 3 vol., Rotterdam, Reinier Leers, 1708.

*Grande Dizionario della lingua italiana*, Salvatore Battaglia, 21 vol., Torino, UTET, 1961-2002.

*International Dictionary of ballet*, 2 vol., dir. Bremser Martha, Detroit, St. James Press, 1993.

*International Encyclopedia of Dance*, 6 vol., dir. Cohen Selma Jeanne, New York-Oxford, Oxford University Press, 1998.

*Italian Opera 1640-1770*, 92 vol., Garland Publishing, Inc, New York & London, 1984.

Loewenberg Alfred, *Annals of Opera 1597 – 1940*, 2 vol., Genève, Societas Bibliographica, 1971.

Melisi Francesco, *Catalogo dei libretti d'opera in musica dei secoli XVII e XVIII*, Napoli, Conservatorio di musica « S. Pietro a Majella » di Napoli, 1985.

*Oxford Dictionary of National Biography : In association with the British Academy : from the earliest times to the year 2000*, 61 vol., dir. Matthew Henry Colin Grey, Harrison Brian, Oxford, Oxford University press, 2004.

Rousseau Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, in Idem, *Collection complète des œuvres*, Genève, 1780-1789, vol. 9, in-4° édition en ligne [www.rousseauonline.ch](http://www.rousseauonline.ch)

Sartori Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, Bertola & Locatelli, 7 vol., 1990-1995.

D'Amico Silvio (dir.), *Enciclopedia dello spettacolo*, 12 vol., Roma, Le Maschere, 1954-1968.

*The New Grove : Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol., dir. Sadie Stanley, Tyrrell John, New York-London, Macmillan, 2001.

*The New Grove : Dictionary of Opera*, 4 vol., dir. Sadie Stanley, London, Macmillan, 1992.

*Vocabolario Treccani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1986-1994  
<http://www.treccani.it/vocabolario/>