



**HAL**  
open science

## Lieux scéniques et chorégraphie du parcours : les jardins de Versailles et la danse sous Louis XIV

Hervé Brunon

► **To cite this version:**

Hervé Brunon. Lieux scéniques et chorégraphie du parcours : les jardins de Versailles et la danse sous Louis XIV. Les Carnets du paysage, 2006, 13-14, p. 82-101. halshs-00167875

**HAL Id: halshs-00167875**

**<https://shs.hal.science/halshs-00167875>**

Submitted on 21 Dec 2007

**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.

Article paru dans

*Les Carnets du paysage*, n° 13-14, dossier *Comme une danse*, automne 2006/hiver 2007, p. 82-101.

## Lieux scéniques et chorégraphie du parcours : les jardins de Versailles et la danse sous Louis XIV

Hervé Brunon

Le jardin et la danse partagent certaines caractéristiques esthétiques<sup>1</sup>. C'est ce que notait déjà Hegel, certes de manière négative puisque son système des arts les rejetait tous deux en marge, en tant que « genres mixtes », assimilables à ce que la biologie distingue comme « les espèces mixtes, les amphibiens, les êtres de transition », pouvant « offrir encore beaucoup d'agrément et de mérite, mais rien de véritablement parfait<sup>2</sup> » : deux arts incomplets donc, considérés comme irrémédiablement prisonniers de la matière même de la nature et par là incapables d'accéder au statut de langage autonome. Plus près de nous, l'historien Giulio Carlo Argan nous rappelle au contraire que « le fait que l'art des jardins mette en œuvre des éléments naturels qui possèdent déjà une configuration formelle et auxquels est reconnue une valeur de beauté, fût-elle ultérieurement perfectible, ne constitue pas une limite à la possibilité d'un résultat esthétique, étant donné qu'un tel mode de mise en œuvre (...) est commun à d'autres arts, comme la danse et la chorégraphie, dont la légitimité esthétique n'est pas mise en question<sup>3</sup> ».

Cette observation offre plus d'une piste à propos de l'analogie entre ces deux formes de création. De même que la danse s'élabore à partir de gestes, de pas, d'états et de dynamiques du corps, le jardin se compose avec la terre et les feuillages, modèle l'eau et la lumière, dans un équilibre perpétuellement inachevé en fonction de la lente croissance du végétal, du rythme des

---

Hervé Brunon est historien de l'art, chercheur au CNRS (Centre André Chastel, Paris).

<sup>1</sup>. Ce travail tire sa lointaine origine d'un projet présenté en 1994 pour l'obtention d'un Certificat d'études supérieures paysagères à l'ENSP, intitulé *Opéra, Versailles* et dirigé par Monique Mosser, dont les suggestions décisives avaient encouragé la poursuite de la recherche. C'est grâce aux conseils érudits de Laurence Louppe qu'elle put donner lieu à un essai en italien, « La danza del Sole », inséré dans le chapitre « Tra giardino, scena, festa : il nodo di Versailles » du livre de Marcello Fagiolo, Maria Adriana Giusti et Vincenzo Cazzato, *Lo Specchio del Paradiso. Giardino e teatro dall'Antico al Novecento*, Silvana Editoriale, Milan, 1997, p. 97-109. L'article présent en reprend la teneur, avec un certain nombre de mises à jour et de compléments, qui ont bénéficié des indications de Jérôme de La Gorce. Je tiens à remercier toutes ces personnes.

<sup>2</sup>. Hegel, *Esthétique*, trad. C. Bénard, revue et complétée par B. Timmermans et P. Zaccaria, Paris, Le Livre de Poche, 2 vol., 1997, vol. II, p. 23-24. Voir à ce sujet le commentaire de P. Nys, « Art et nature : une perspective généalogique », in H. Brunon (dir.), *Le Jardin, notre double. Sagesse et déraison*, Paris, Autrement, 1999, p. 241-263, en particulier p. 246-247.

<sup>3</sup>. G. C. Argan, « Giardino e parco. Problemi generali », in *Enciclopedia universale dell'arte*, Istituto per la Collaborazione culturale, Venise-Rome, vol. VI, 1971, p. 155-159 (p. 155).

saisons ou même de la fugacité d'un instant de grâce – un rayon de soleil que filtrent les nuages, la magie irréaliste d'une nappe de brume. Dans les deux cas, ce sont la matérialité et la temporalité du vivant qui sont en jeu. En outre, le jardin tient du *spectacle*, dans la mesure où il se déploie avant tout pour être contemplé, exploré par ses visiteurs, offrant une réserve de possibles à une expérience sensible chaque fois différente, qui se fonde pour une grande part sur l'un des objets les plus essentiels de la danse : la relation entre le corps et l'espace. On serait même tenté de ranger le jardin du côté des « arts à deux temps » selon l'expression du philosophe Henri Gouhier<sup>4</sup>, autrement dit le théâtre, la musique et la danse, dont les œuvres ne sont accomplies que grâce à l'actualisation d'une forme virtuelle, préalablement fixée par le texte dramatique, la partition ou la chorégraphie, et susceptible d'une infinité d'exécutions par les interprètes. Dans le cas du jardin, il s'agirait des visiteurs, mais aussi, bien sûr, des jardiniers, dont les gestes de chaque jour, de chaque saison, permettent que les volumes, les couleurs, les textures se perpétuent et se renouvellent. Comme le relève la chorégraphe Karine Saporta, « la danse et le jardin se transmettent dans la réactivation d'une trace, à la manière d'une tradition orale<sup>5</sup> ».

Arts de modeler l'espace à partir du corps et à travers lui, le jardin et la danse entretiennent tout un réseau de relations, plus ou moins étendu, plus ou moins dense en fonction des époques et des contextes, dont l'histoire n'a guère été étudiée jusqu'à présent. Il est ainsi possible de mettre en parallèle les principes géométriques de composition des jardins italiens de la Renaissance et ceux qui présidaient alors à la chorégraphie<sup>6</sup>. On s'intéressera ici aux rapports que jardin et chorégraphie ont entretenus à Versailles sous Louis XIV, à un moment de « cristallisation » dont il s'agira d'éclairer les circonstances et d'explicitier certains enjeux. Cette étroite interaction s'explique d'abord par la place éminente de la danse dans la culture de cour au XVII<sup>e</sup> siècle. Elle se manifeste ensuite à deux niveaux au moins : le plus évident tient à l'utilisation du jardin comme lieu scénique, investi et métamorphosé à l'occasion de fêtes, autrement dit comme espace *chorégraphique* ; le plus subtil à la codification, dans les dernières années du règne, d'un rituel précis du parcours, lui-même assimilable à un spectacle, qui tendit à faire du jardin un espace *chorégraphié*.

---

<sup>4</sup> Cf. H. Gouhier, *Le Théâtre et les arts à deux temps*. Flammarion, Paris, 1989.

<sup>5</sup> K. Saporta, « La danse, spectacle vivant », entretien avec L. Castany, in *Le Jardin et les arts*, hors série de *Beaux-Arts magazine*, 2001, p. 70. Voir à ce sujet les réflexions de J.-M. Besse, « Du jardin au jardinage, la ruse du paysagiste », *Les Carnets du paysage*, n° 9 & 10, 2003, p. 17-25.

<sup>6</sup> Voir J. Neville, « Dance and the Garden : Moving and Static Choreography in Renaissance Europe », *Renaissance Quarterly*, LII, 1999, p. 805-836.

## Danse, éducation du corps et vie de cour au XVII<sup>e</sup> siècle

Les modalités de l'expérience sensible des jardins et les pratiques sociales qui les orientent s'avèrent indissociables de l'histoire du corps, terrain qui reste en grande partie à explorer<sup>7</sup>. Cette interdépendance impose de prendre en compte une donnée fondamentale pour le XVII<sup>e</sup> siècle qui fut, ainsi que l'affirme le musicologue Philippe Beaussant, « l'âge d'or de la danse : sinon comme art chorégraphique – Noverre, la Carmago, au siècle suivant, inventeront bien d'autres merveilles – mais comme fait de civilisation et de société. Il ne devrait pas être possible de parler de ce temps sans en considérer l'aspect chorégraphique<sup>8</sup> ».

Cette prédilection pour la danse s'enracine dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, où s'instaure la tradition française du ballet de cour<sup>9</sup>, un type de spectacle développé par la monarchie qui en fait un instrument d'affirmation politique, parfois chargé d'allusions précises à l'actualité par le biais de l'allégorie, comme lors du *Ballet de Madame*, organisé en 1615 pour célébrer les alliances matrimoniales entre la France et l'Espagne et destiné à glorifier la reine mère, Marie de Médicis, sous les traits de Minerve. Pendant longtemps, les principaux participants de ces grands ballets théâtraux ne seront autres que les personnages de la cour, avant que ces nobles amateurs ne cèdent progressivement la place à des professionnels, selon un processus stimulé par la création en 1661 de l'Académie royale de danse, qui, devenue en 1672 l'Académie royale de musique et de danse, assurera aux danseurs un véritable métier avec des revenus fixes<sup>10</sup>.

En parallèle, la danse occupe un rôle central dans l'éducation corporelle de l'aristocratie. Le traité sur *La Manière de composer et de faire réussir les ballets* de Saint-Hubert, publié en 1641, explique ainsi qu'avec l'équitation et l'escrime, « la danse est l'un des trois exercices principaux de la noblesse (...). Chacun sait qu'il est nécessaire pour polir un jeune gentilhomme qu'il apprenne à monter à cheval, à tirer des armes et à danser. Le premier augmente quelque chose à l'adresse, le second au courage, et l'autre à la grâce et à la disposition, et ces exercices servant en leurs temps,

---

7. Voir les perspectives ouvertes par A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, vol. 1 : *De la Renaissance aux Lumières*, vol. 2 : *De la Révolution à la Grande Guerre*, Seuil, Paris, 2005. Sur le manque d'intérêt de l'historiographie pour ce domaine de recherche, voir aussi J. Le Goff et N. Truong, *Une Histoire du corps au Moyen Âge*, Liana Levi, Paris, 2003, p. 15-34.

8. P. Beaussant, *Versailles, Opéra*, Gallimard, Paris, 1981, p. 34.

9. Voir les études classiques de M. M. McGowan, *L'Art du ballet de cour en France, 1581-1643*, Éditions du CNRS, Paris, 1963, et de M.-F. Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV, 1643-1672*, Picard, Paris, 1967.

10. Cf. notamment P. Bourcier, *Histoire de la danse en Occident, I : De la préhistoire à la fin de l'école classique*, Seuil, Paris, 1994 (1<sup>re</sup> éd. 1978), p. 122.

on peut les dire égaux<sup>11</sup> » – une égalité sur laquelle toutefois ne s'accordent guère, dans leur querelle de préséance au cours d'une scène fameuse et fort significative du *Bourgeois gentilhomme*, le maître à danser, le maître de musique et le maître d'armes... Cette valeur pédagogique est particulièrement revendiquée par François de Lauze dans son manuel : *Apologie de la danse* (1623), où il conseille notamment de débiter l'apprentissage du cavalier par la manière de se déplacer : « Cette façon de cheminer toute grave et noble lui apportera avec une grande facilité à la danse, un maintien plus assuré pour aborder, ou recevoir de bonne grâce quelque compagnie<sup>12</sup>. » On retiendra donc cette autre remarque de Philippe Beaussant au sujet du comportement des hommes du XVII<sup>e</sup> siècle : « Leur manière d'être, de se mouvoir, de se présenter, leurs gestes et leurs attitudes ne se comprennent que si nous nous rappelons que leur corps fut modelé par l'étude et la pratique quotidiennes de la danse<sup>13</sup>. »

Cette pratique est particulièrement chère à Louis XIV. Étudiant la danse chaque jour, il apparaît même fréquemment sur scène, à partir du *Ballet de Cassandre* (1651)<sup>14</sup> – il n'a alors que treize ans –, côtoyant les danseurs les plus fameux de son temps, comme Charles-Louis-Pierre de Beauchamps, maître à danser du roi à partir de 1650 puis « compositeur des ballets de Sa Majesté », et incarnant volontiers le rôle d'Apollon comme lors du *Ballet de la nuit* (1653) (fig. 1), ou dans *Les Amants magnifiques* (1670), le dernier spectacle auquel il participe<sup>15</sup>. Le moment où Louis XIV renonce à la scène s'inscrit d'ailleurs dans la période où s'imposent les danseurs professionnels et où la vieille tradition du ballet de cour disparaît au profit de nouveaux genres de danse théâtrale : la comédie-ballet, lancée par *Les Facheux* de Molière et Lully lors de la grande fête donnée par Fouquet dans les jardins de Vaux-le-Vicomte en 1661, et la tragédie-ballet, expérimentée en 1671 avec *Psyché*, sur un texte de Molière, Corneille et Quinault et une musique de Lully, qui débouche sur la tragédie lyrique, mise au point par ces deux derniers au cours des années 1670<sup>16</sup>. Composée d'un prologue célébrant directement le roi et de cinq actes dont chacun se termine par un divertissement dansé, cette dernière adapte l'opéra italien au goût français et à certains critères de la tragédie classique. Dans cette nouvelle forme de spectacle, le roi et sa cour ne se produisent plus sur scène mais se délectent en quelque sorte de leur propre image à travers

<sup>11</sup>. Saint-Hubert, *La Manière de composer et de faire réussir les ballets*, François Targa, Paris, 1641, fac-similé avec introduction et notes de M.-F. Christout, Minkoff, Genève, 1993, p. 1-4.

<sup>12</sup>. F. de Lauze, *Apologie de la Danse et la parfaite methode de l'enseigner tant aux Cavaliers qu'aux dames*, 1623, fac-similé, Minkoff, Genève, 1977, p. 27.

<sup>13</sup>. P. Beaussant, *Versailles, Opéra, op. cit.*, p. 34.

<sup>14</sup>. M.-F. Christout, *Le Ballet de cour, op. cit.*, p. 56.

<sup>15</sup>. Sur la passion de Louis XIV pour la danse et ses enjeux politiques, voir entre autres J.-P. Néraudau, *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Les Belles Lettres, Paris, 1986, p. 119-126, et P. Beaussant, *Lully ou le musicien du Soleil*, Gallimard, Paris, 1992, p. 108-115.

<sup>16</sup>. Sur l'évolution de ces genres, voir notamment J. R. Anthony, *La Musique en France à l'époque baroque, de Beaujoyeux à Rameau*, trad. fr., Flammarion, Paris, 1992 (éd. originale 1978), p. 41 *sq.*, ainsi que P. Bourcier, *op. cit.*

le miroir poétisant d'une action mythologique ou chevaleresque, parfois chargée de références précises aux affaires du moment<sup>17</sup>. Cependant, à côté de la « danse de ballet » à caractère théâtral dont la virtuosité technique s'accroît et qui finit par les exclure, les membres de la cour ne manquent pas d'occasion de pratiquer la « danse de bal »<sup>18</sup>, à dimension sociale, depuis les « grands bals réglés », organisés pour la célébration des naissances ou des noces dynastiques, jusqu'aux « appartements », soirées d'apparat données trois fois par semaine, en passant par les bals masqués durant le carnaval<sup>19</sup>.

## Versailles, ou le jardin comme scène

Domaines privilégiés de la vie de cour, le jardin et la danse entretiennent à Versailles des relations fécondes, qui s'inscrivent plus largement dans la longue histoire des rapports entre jardin et théâtre<sup>20</sup>. Il suffira de rappeler à ce propos, un siècle avant la période qui nous intéresse, l'exemple de la fête organisée aux Tuileries, en 1573, lorsque Catherine de Médicis reçut somptueusement les ambassadeurs de Varsovie venus offrir la couronne de Pologne au duc d'Anjou, futur Henri III<sup>21</sup>, avec un grand ballet que commémore une tapisserie des Offices à Florence, exécutée sur un dessin d'Antoine Caron (fig. 2). L'idée d'exploiter le jardin comme lieu scénique, en particulier pour les spectacles de danse, trouve à Versailles des manifestations diverses, dont on peut inventorier brièvement les typologies, en tenant compte de l'évolution du dessin des jardins et de leur utilisation<sup>22</sup>.

La transformation du petit relais de chasse de Louis XIII en résidence royale fut, dans un premier temps, scandée par une série de fêtes prestigieuses<sup>23</sup>, qui furent autant d'occasions de

17. Voir à ce sujet les analyses de P. Beaussant, *Versailles, Opéra, op. cit.*, p. 99 sq.

18. Sur la distinction entre ces deux types de danse, voir P. Beaussant, *Lully, op. cit.*, p. 79-86.

19. La fréquence et la typologie des danses de bal pratiquées à la cour sont mises en évidence dans la synthèse de R. Harris-Warrick, « Ballroom dancing at the court of Louis XIV », *Early Music*, vol. XIV, 1986, p. 41-50.

20. Parmi la bibliographie copieuse sur le sujet, on renvoie à M. Fagiolo, M. A. Giusti et V. Cazzato, *op. cit.*

21. Cf. K. Woodbridge, *Princely Gardens. The origins and development of the French formal style*, Thames and Hudson, Londres, 1986, p. 83 ; J. Ehrmann, *Antoine Caron. Peintre des fêtes et des massacres*, Flammarion, Paris, 1986, p. 198-199.

22. Il n'est pas lieu ici de passer en revue la bibliographie, pléthorique, sur les jardins de Versailles, objet d'une chronique dans un précédent numéro de cette revue (H. Brunon, « Manières de (dé)montrer les jardins de Versailles », *Les Carnets du paysage*, n° 9 & 10, 2003, p. 389-400). Rappelons simplement la dernière synthèse en date, due à M. Baridon, *Jardins de Versailles*, photographies de J.-B. Leroux, Actes Sud / Motta / Château de Versailles / Ecole nationale supérieure du paysage, 2001.

23. Sur l'ensemble de ces spectacles, outre l'essai fondamental de J.-M. Apostolidès, *Le Roi-Machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Editions de Minuit, Paris, 1981, on peut consulter les études de M.-C. Moine, *Les fêtes à la cour du Roi Soleil, 1653-1715*, Fernand Lanore-François Sorlot, Paris, 1984, de S. du Crest, *Des fêtes à Versailles*, Aux

célébrer l'achèvement de premiers travaux et de relancer le chantier par de nouvelles commandes. Ce fut d'abord sur des espaces suffisamment dégagés que furent installés des dispositifs scénographiques. En mai 1664, *Les Plaisirs de l'Isle enchantée* se déroulent sur l'Allée royale devant le bassin des Cygnes, le futur bassin d'Apollon ; ils comptent notamment un carrousel en l'honneur d'Apollon et une comédie-ballet de Molière et Lully : *La Princesse d'Élide*. Lors de la fête du 18 juillet 1668, la cour assiste à plusieurs divertissements organisés aux croisements d'allées où seront installées par la suite les fontaines dédiées aux quatre saisons ; les architectures éphémères réalisées pour l'occasion seront même laissées en place pendant quelque temps, comme l'atteste La Fontaine en 1669<sup>24</sup>. Les architectes Le Vau et d'Orbay conçoivent ainsi pour le bal un pavillon octogonal, pouvant accueillir des centaines de spectateurs grâce à ses tribunes latérales ; le fond s'ouvre une longue allée, dont la largeur décroissante la faire paraître plus profonde et qui, ponctuée de termes représentant des satyres et se terminant par une grotte, est animée de fontaines s'écoulant en cascade<sup>25</sup> (fig. 3). Cette monumentale construction provisoire sera réutilisée lors d'une fête plus modeste, le 17 septembre de la même année. Parmi les autres divertissements du 18 juillet, une comédie est également donnée dans un théâtre érigé par Carlo Vigarani<sup>26</sup>, scénographe italien qui avait déjà construit la salle des spectacles du palais des Tuileries avec son père Gaspare et son frère Lodovico : il s'agit de la représentation de *Georges Dandin*, entrecoupée de celle d'une comédie-ballet à sujet pastoral : *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*. Dès que les spectateurs furent installés, « on leva la toile qui cachait la décoration du théâtre. Et alors, les yeux se trouvant tout à fait trompés, l'on crut voir effectivement un jardin d'une beauté extraordinaire » ; durant le finale, poursuit la relation officielle d'André Félibien, des machines permirent une étonnante métamorphose du décor : « Ici, la décoration du théâtre se trouve changée en un instant et l'on ne peut comprendre comment tant de véritables jets d'eau ne paraissent plus ni par quel artifice, au lieu de ces cabinets et de ces allées, on ne découvre sur le théâtre que de grandes roches entremêlées d'arbres<sup>27</sup> ». Ainsi, ces premières fêtes se rattachent encore à l'esthétique de l'émerveillement et de l'illusion développée au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup>, et participent au mythe de Versailles comme domaine enchanté, alors soigneusement entretenu par

---

Amateurs de Livres, Paris 1990, et de P. Beaussant, avec la collaboration de P. Bouchenot-Déchin, *Les Plaisirs de Versailles. Théâtre et musique*, Fayard, Paris, 1996.

<sup>24</sup>. Cf. La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, éd. M. Jeanneret, Le Livre de Poche, Paris, 1991, p. 132-133.

<sup>25</sup>. Pour une reconstitution de cette salle de bal éphémère et du spectacle qui y fut donné, gravés par Le Pautre et documentés par d'autres sources, voir B. Coeyman, « Social dance in the 1668 *Feste de Versailles* : architecture and performance context », *Early Music*, vol. XXVI, 1998, p. 264-285.

<sup>26</sup>. Sur la carrière et les activités de ce scénographe, voir récemment J. de La Gorce, *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*, Perrin / Château de Versailles, 2005, en particulier p. 85-92 pour la fête de 1668.

<sup>27</sup>. A. Félibien, *Relation de la fête de Versailles* (1668), in *Les Fêtes de Versailles*, éd. M. Méade, Éditions Dédale, Maison neuve et Larose, Paris, 1994, p. 43 et 52.

<sup>28</sup>. Sur cette esthétique et ses implications culturelles, voir H. Brunon, « *Ars naturans*, ou l'immanence du principe : l'automate et la poétique de l'illusion au XVI<sup>e</sup> siècle », in J. Pieper (dir.), *Maulnes et le maniérisme français* [Actes du Colloque international d'Aix-la-Chapelle, 3-5 mai 2001], à paraître.

nombre de descriptions littéraires<sup>29</sup>. Lors des divertissements organisés durant l'été 1674, le jeu de miroir entre espace réel et espace fictif atteint un degré supplémentaire grâce à l'utilisation, facilitée par l'avancement des travaux, de structures permanentes comme fonds des décors conçus par Vigarani : *Alceste*, tragédie lyrique de Lully et Quinault, est représentée dans la cour de Marbre, sur les côtés de laquelle des caisses d'orangers sont disposées régulièrement à la manière de portants ; *Le Malade imaginaire* est donné dans un théâtre dressé devant la grotte de Thétis – à l'intérieur de laquelle on avait souvent donné des concerts<sup>30</sup> –, dont la façade en arc de triomphe devient ainsi *frons scaenae* ; le parterre de l'Orangerie sert de décor à l'*Iphigénie* de Racine.

Inversement, l'image du jardin devient fréquemment le motif de scénographies, en particulier pour les prologues qui, rendant hommage au souverain, sont volontiers placés dans un lieu lui faisant directement référence. Précédé de l'Allée royale, le château de Versailles apparaît ainsi sur la scène de la salle des ballets de Saint-Germain-en-Laye pour la création de *Thésée* en 1675, comme l'illustre un dessin de Vigarani<sup>31</sup>. La même perspective est exploitée pour le prologue du *Ballet de la Jeunesse* de Delalande, créé en 1686 à la salle de comédie de Versailles : le frontispice du livret<sup>32</sup>, gravé par Jean Dolivar d'après le scénographe Jean Bérain, montre la façade du château précédée de la fontaine de Latone et des deux miroirs du parterre d'Eau, tout juste achevés en 1685 (fig. 4) Cette poétique du jardin comme espace chorégraphique se retrouve d'ailleurs dans les nombreux portraits de danseurs, en particuliers ceux figurant les costumes d'Henry de Gissey pour *Psyché* (1671) et de Jean Bérain pour *Le Triomphe de l'Amour* (1681)<sup>33</sup>, qui, suivant une formule diffuse dans la gravure, situent les figures devant un fond représentant un jardin, parfois identifiable (fig. 5).

<sup>29</sup>. Voir à ce sujet A.-E. Spica, « Les rêveries du promeneur enchanté : symbole, allégorie et merveilleux dans le premier Versailles de Louis XIV (1664-1683) », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 184, juillet-septembre 1984, p. 437-460.

<sup>30</sup>. C'est même pour cette grotte, détruite en 1684, que Lully composa sur des paroles de Quinault une « églogue en musique », *La Grotte de Versailles*, qui y fut plusieurs fois jouée à la fin des années 1660, et dont la partition exploitait les artifices hydrauliques de la grotte (orgue, chant d'oiseaux). Les musiciens devaient se placer dans les niches du fond où furent ultérieurement disposés des groupes sculptés. L'étroitesse du lieu fait supposer qu'on ne pouvait pas y exécuter les parties dansées prévues dans l'églogue. Voir à ce sujet J. de La Gorce, « Un lieu de spectacle à Versailles au temps de Louis XIV : la grotte de Thétis », in C. Mazouer (dir.), *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle* (actes du colloque international, Bordeaux, 2004), Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2006, p. 307-318.

<sup>31</sup>. Cf. J. de La Gorce, « Jardins et décors d'opéra français sous Louis XIV », in *Jardins d'opéra* (catalogue de l'exposition, Bibliothèque-Musée de l'Opéra national de Paris, 1995), Bibliothèque nationale de France / Louis Vuitton, Paris, 1995, p. 9-21 (p. 15).

<sup>32</sup>. *Ballet de la Jeunesse, divertissement meslé de Comédie & de Musique, représenté devant Sa Majesté à Versailles le 28. Janvier 1686*, Christophe Ballard, Paris, 1686. Pour ce ballet, voir H. Bert, « Un Ballet de Michel-Richard Delalande », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 34, mars 1957, p. 58-72, et l'édition critique M.-R. Delalande, *Ballet de la Jeunesse*, éd. B. Coeyman, Pendragon Press, New York, 1996.

<sup>33</sup>. Voir J. de La Gorce, « Les costumes d'Henry de Gissey pour les représentations de *Psyché* », *Revue de l'Art*, n° 66, 1984, p. 39-52, et Bérain, *Dessinateur du Roi Soleil*, Herscher, Paris, 1986, p. 80-82.



Enfin, certains bosquets sont spécifiquement aménagés en tant que lieux scéniques. C'est le cas du Théâtre d'eau, réalisé de 1671 à 1673, composé d'un côté d'un orchestre bordé de gradins, de l'autre d'une scène surélevée qui s'ouvre sur trois allées convergentes, tracées de manière à en accélérer la perspective, selon une formule très proche d'un décor de Vigarani conçu en 1670 pour *Le Gentilhomme de Beauce*<sup>34</sup>. L'eau se déverse en cascades, suivant la typologie des *teatri d'acqua* élaborée dans les villas de Frascati au début du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>35</sup>, et jaillit en d'innombrables jets. L'ensemble n'est pas vraiment conçu afin d'y organiser des représentations théâtrales, mais plutôt pour le seul spectacle des eaux, apprécié par exemple lorsqu'on y donne une collation durant les fêtes de 1674<sup>36</sup>. À la Salle de bal, commencée en 1680 et terminée vers 1685, la même disposition scénique en amphithéâtre – de plan ovale et non plus circulaire – est également associée à l'écoulement et au jaillissement des eaux (fig. 6-7). Une grande cascade en exèdre occupe le fond, avec huit degrés dont les emmarchements sont garnis de pierres de meulière et de coquillages : ce recours aux jeux d'eau pour animer le fond scénique rappelle le pavillon de Le Vau pour la fête de 1668. Le reste du pourtour est formé de gradins recouverts de gazon, où pouvaient s'installer les spectateurs. L'arène centrale était initialement ceinturée d'un bassin annulaire isolant une île, sur laquelle devaient évoluer les danseurs, comme le suggère la vue peinte par Jean Cotelle (fig. 8).

Cette image appartient à une série, commandée en 1688 pour le décor du trianon de Marbre, qui révèle le poids de l'imaginaire théâtral dans la perception des jardins de Versailles, car chacun des tableaux de Cotelle introduit au premier plan d'une représentation très soignée de la réalité topographique une multitude de figures – héros, nymphes, *putti* – qui renvoient à l'univers mythologique et romanesque mis en scène par les tragédies lyriques de Lully et Quinault<sup>37</sup>. Dans la vue de la Salle de bal, on reconnaît précisément Armide couronnant Renaud qui contemple son amante dans un miroir : il s'agit sans aucun doute d'une allusion à *Armide*, opéra créé en 1686, et plus précisément à la grande passacaille du cinquième acte, l'une des plus belles musiques de danse qu'aie écrites Lully, dont l'air chanté par la « troupe d'Amants fortunés et d'Amantes heureuses » accompagnée des « Plaisirs », célébrait les joies de l'amour. On peut d'ailleurs noter qu'une adaptation de ce morceau a justement servi à une scène de ballet royal filmée dans le

<sup>34</sup>. Cf. J. de La Gorce, *Carlo Vigarani, op. cit.*, p. 119.

<sup>35</sup>. Sur la fortune et l'adaptation en France de ces dispositifs hydrauliques mis au point en Italie, voir R. W. Berger, « Garden Cascades in Italy and France, 1565-1665 », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XXXIII, n° 4, 1974, p. 304-322.

<sup>36</sup>. Cf. la description d'A. Félibien, *Relation, op. cit.*, p. 127-131.

<sup>37</sup>. Sur les vues de Cotelle, voir H. Brunon, « De l'image à l'imaginaire : notes sur la figuration du jardin sous le règne de Louis XIV », in P. Dandrey (dir.), *L'Imaginaire du jardin classique* [Actes de la journée d'étude de la Société d'étude du XVII<sup>e</sup> siècle, Versailles, 5 juin 1999], *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 209, octobre-décembre 2000, p. 671-690 (avec bibliographie antérieure).

même bosquet pour *L'Allée du roi* (1995), téléfilm réalisé par Nina Companeez à partir du roman de Françoise Chandernagor<sup>38</sup>.

## Parcours et spectacle

Comme les décors de *Thésée* et du *Ballet de la jeunesse*, les peintures de Cotelte exaltent la valeur scénique, virtuelle ou effective, de certains lieux de Versailles. Mais la théâtralité du jardin de Louis XIV réside aussi dans un autre registre, qui tient aux modalités du parcours.

Il faut d'abord rappeler que le roi se plaisait à fréquenter ses jardins, que ce soit à pied, en carrosse ou encore dans des chaises roulantes damassées après 1679, et ce à un rythme quasiment quotidien, ainsi que l'atteste le *Journal* du marquis de Dangeau où sont consignées jour après jour les activités du monarque. Ainsi, pour le seul mois de juin 1691, le roi a séjourné trois fois à Marly, s'est rendu quatre fois à Trianon et s'est promené au moins à six reprises dans les jardins de Versailles, comme le mardi 12 :

« le roi et la reine d'Angleterre vinrent ici sur les sept heures; ils descendirent à l'Orangerie, où le roi les attendait avec Monseigneur, Monsieur, Madame et les princesses. Après qu'ils se furent promenés longtemps dans l'Orangerie, le roi les mena à la salle du Bal, où il y eut une collation magnifique et de la musique. [...] Après la collation, on alla encore se promener à d'autres fontaines.<sup>39</sup> »

Ce rituel de la promenade était chargé de fonctions sociales et politiques. Il faut en effet imaginer le roi entouré d'un véritable cortège de courtisans, formant un soi en spectacle qui constitue souvent le premier plan des vues de Versailles peintes pour le trianon de Marbre, à partir du *Parterre du nord* d'Étienne Allegrain commandé en 1688 (fig. 9) et, de manière systématique, dans les tableaux de Charles Chatelain et de Pierre-Denis Martin, dit Martin le Jeune, commandés en 1713 pour le salon des Sources<sup>40</sup>. Le roi *montre* ses jardins et *se montre* dans ses jardins.

Le cérémonial prend de l'ampleur si la promenade est prévue pour la réception officielle d'hôtes illustres, comme celle du roi d'Angleterre en 1691 rapportée par Dangeau, et dès lors agrémentée de divertissements. Ces visites protocolaires, qui se multiplient à partir de

<sup>38</sup>. En réalité, il ne s'agit pas d'une reconstitution « philologique » mais bien d'une évocation, fort suggestive au demeurant : cette scène (où la future Mme de Maintenon rencontre Louis XVI pour la première fois et danse à ses côtés) appartient à la grande fête de juillet 1668, à une date où ni le bosquet, ni la passacaille n'existaient encore... Mais nulle musique, semble nous rappeler la vue de Cotelte, n'aurait mieux convenu à la salle de Bal de Versailles !

<sup>39</sup>. Dangeau, *Journal*, éd. Soulié, Dussieux, de Chennevières, Mantz, de Montaiglon, Firmin-Didot, Paris, 1854-60, t. III, p. 343-354. Voir à ce sujet H. Brunon, « Les promenades du roi », in *Le Jardin, notre double, op. cit.*, p. 157-182.

<sup>40</sup>. Cf. H. Brunon, « De l'image à l'imaginaire », art. cit., p. 677-678.

l'installation permanente de la cour à Versailles en 1682, se rattachent aux grandes fêtes organisées à partir des années 1660. En 1668 par exemple, les spectateurs avaient d'abord parcouru à pied le parterre du Nord, admiré la fontaine du Dragon et pris une collation au bosquet de l'Étoile, avant de se rendre en carrosse au bassin des Cygnes puis au théâtre installé pour la comédie et aux autres aménagements accueillant la collation et le ballet, et d'assister au feu d'artifice final. L'itinéraire suivi, dont rend compte Félibien, est précisément figuré sur un plan annoté des jardins dessiné par François de la Pointe, où sont également indiquées les architectures éphémères dont il a été question plus haut<sup>41</sup> (fig. 10).

Lors de ces grandes occasions, la musique accompagne le pas des promeneurs. C'est ainsi le cas en mai 1680, durant un concert relaté par le *Mercur galant*, périodique mensuel créé par Donneau de Visé et traitant de la vie mondaine, artistique et littéraire :

« Voici ce qu'on trouva par ordre du Roi, en se promenant dans ceux que je vais marquer.

Aux trois Fontaines, les trompettes à droite, en entrant du côté du Marais.

Au Marais, la collation et les hautbois dans le bois derrière la table, qui est éloignée de l'entrée.

Au Théâtre [d'eau], les violons à droite dans le bois derrière la palissade.

À la Montagne [d'eau], les hautbois dans le bois derrière une des cinq allées, le plus près de la Montagne que l'on pût.

À la Salle du Conseil, les trompettes à gauche en entrant dans le bois du côté de l'Encelade et de la Renommée.

À l'Encelade, les violons et les hautbois derrière les berceaux dans le bois du côté de la Renommée.

À la Renommée, la musique dans le pavillon à droite en entrant, et à l'entour du Pavillon les hautbois et les violons.

Sur le Canal, dans un ou deux bateaux, la musique, les hautbois et les violons.

À Trianon, les trompettes sur le haut du Fer à cheval.

Dans le Salon de Trianon, le souper<sup>42</sup>. »

On comprend qu'à chaque étape, les instrumentistes étaient dissimulés du côté du bosquet qu'on allait découvrir ensuite : c'est la musique qui guidait en quelque sorte l'ordre de la visite.

L'itinéraire précis de ces réceptions était prévu à l'avance. Nous savons par exemple que le roi donna directement des instructions à cet effet pour la visite de la reine d'Angleterre, Marie-Béatrice d'Este, le 19 juillet 1689, dans un texte détaillant jusqu'aux haltes pour les collations :

<sup>41</sup>. Sur ce plan, son dessin préparatoire et sa version gravée, voir récemment P. Bonnaure, « Un plan de Le Nôtre pour Versailles ? », *Polia, Revue de l'art des jardins*, n° 3, 2005, p. 95-113.

<sup>42</sup>. *Mercur galant*, mai 1680, p. 87-89.

« Passer sur le haut de Latone, y faire une pause, aller au Marais où il y aura du fruit et des glaces. [...] Aller au Trois Fontaines par le haut, y faire trouver des glaces<sup>43</sup> ».

## ***La Manière de montrer les jardins de Versailles et l'invention de la chorégraphie***

Il s'agit de la première version de la fameuse *Manière de montrer les jardins de Versailles*, connue par cinq autres manuscrits rédigés jusqu'en 1705<sup>44</sup>, l'un de la main même du roi, qui codifie le parcours à suivre. Les différences, mineures, entre les versions successives tiennent notamment compte des ultimes modifications apportées aux jardins<sup>45</sup>. Pourquoi devoir fixer sur le papier un itinéraire précis (fig. 11) ? Cette nécessité tient d'abord à deux motifs pratiques. Malgré de nombreuses tentatives pour augmenter le débit d'alimentation, il n'y eut jamais suffisamment d'eau à Versailles pour pouvoir faire marcher toutes les fontaines ensemble : afin de créer l'illusion contraire et de faire croire les visiteurs à une abondance factice, il fallait donc donner à l'avance des instructions aux fontainiers chargés d'ouvrir et de fermer les conduites, impératif auquel répondait déjà un règlement royal de 1672<sup>46</sup>. En second lieu, la composition complexe des jardins et la multitude des bosquets imposent de guider le visiteur, comme le relevait déjà Félibien dans sa description de Versailles publiée en 1674 :

« Mais comme il y a une infinité d'objets qui attirent les yeux de toutes parts et que l'on se trouve souvent embarrassé de quel côté on doit aller, il est bon de

---

<sup>43</sup>. *Manière de voir le Jardin de Versailles*, ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes (désormais abrégé BN Est.), Va 78f, t. I (microfilm B 9280), daté « 19 juillet 1689, à 6 heures du soir ». Le texte est notamment publié dans Louis XIV, *Manière de montrer les jardins de Versailles*, éd. A. S. Weiss, Mercure de France, Paris, 1999, p. 14. Cette visite est rapportée par Dangeau, *op. cit.*, t. II, p. 431-432.

<sup>44</sup>. Voici la liste des cinq manuscrits et des principales éditions (notamment recensés par R. W. Berger, « Review Essay : *Manière de montrer les jardins de Versailles* », *Journal of Garden History*, vol. IV, n° 4, 1984, p. 429-431) :

- BN Est., Va 78f, t. I (B 9281-9282), 25 paragraphes numérotés, v. 1694, publié par R. Girardet (éd.), *Manière de montrer les jardins de Versailles par Louis XIV*, Plon, Paris, 1951, ainsi que S. Hoog (éd.), *Manière de montrer les jardins de Versailles par Louis XIV*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1992 (1<sup>re</sup> éd. 1982), édition citée dans la suite.

- BN Est., Va 78f, t. I (B 9283-9284), 26 paragraphes numérotés, v. 1694.

- BN Est., Ve 1318 Rés., 17 paragraphes, texte incomplet, ms. autographe de Louis XIV, v. 1702-1704, reproduit en fac-similé dans S. Hoog, *op. cit.*

- Musée du Château de Versailles, Vms 78, daté du 20 juin 1704 et du 14 novembre 1704, de la main d'un secrétaire avec des corrections de Louis XIV.

- BN Est., Va 78f, t. I, (B 9278-9279), 21 paragraphes, daté « mars 1705 ».

<sup>45</sup>. Comme le relève C. Thacker, *Histoire des jardins*, trad. fr., Éditions Denoël, Paris, 1981 (éd. originale 1979), p. 149.

<sup>46</sup>. Voir le document reproduit par A. Mousset, *Les Francine, créateurs des eaux de Versailles, intendants des eaux et fontaines de France*, Picard, Paris, 1930, p. 86-88. Sur les nombreuses tentatives pour accroître la quantité d'eau disponible, voir entre autres la synthèse de J. Christiany, « Un des témoins dans le paysage des grands travaux d'hydraulique du parc de Versailles : Le canal de l'Eure », *Arte di giardini, Storia e restauro*, n° 1, 1993, p. 1-11.

suivre l'ordre que je vais marquer afin de voir chaque chose de suite plus commodément et sans se fatiguer<sup>47</sup>. »

Cependant, le texte de Louis XIV présente de nombreuses différences avec les descriptions imprimées de l'époque. Contrairement aux guides d'André Félibien et de Laurent Morellet<sup>48</sup> (1681), le roi indique un itinéraire en sens horaire, qui commence par la partie nord des jardins et se termine par la partie sud : cette habitude semble remonter à la réception des ambassadeurs du Siam en septembre 1686, alors que les dernières modifications en date – destruction de la *grotte de Téthys* (1684), construction de la nouvelle Orangerie par Hardouin-Mansart (1684-86), achèvement de la Pièce d'eau des Suisses (1682), aménagement de nouveaux bosquets comme la Salle des Antiques (1680-1683), la Salle de bal (1680-1685) et la Colonnade d'Hardouin-Mansart (1684) – faisaient du côté sud la zone la plus rénovée et donc la plus propice pour commencer une visite en grande pompe<sup>49</sup>. Surtout, les instructions royales, qui ne furent jamais publiées à l'époque, ne s'adressent pas directement au public : elles concernaient vraisemblablement le personnel chargé de l'organisation des visites, notamment lors des absences du roi. Les prescriptions du texte donnent d'ailleurs à la visite une tout autre teneur, suggérant effectivement une « manière de montrer » et donc de percevoir le jardin<sup>50</sup>. Tandis que les guides imprimés de Félibien, de Morellet ou plus tard de Jean-Aymar Piganiol de la Force<sup>51</sup> (1701), mettent l'accent sur les groupes sculptés, prétexte à des dissertations érudites sur la mythologie et l'histoire antique, la *Manière* de Louis XIV n'en commente aucun, mentionnant seulement quelques œuvres en tant que repères topographiques. Comme le relève l'analyse de Gérard Sabatier, « le plaisir procuré par la déambulation, le déplacement, consiste à découvrir des perspectives sans cesse nouvelles », où la principale attraction est fournie par les jeux d'eau<sup>52</sup>.

La première version de 1689, particulièrement laconique, est rédigée à l'infinitif. Le style des autres manuscrits reste impersonnel et impératif, comme en témoignent les premières lignes (fig. 12) :

---

<sup>47</sup>. A. Félibien, *Description du château de Versailles, de ses peintures, et d'autres ouvrages faits par le Roy*, Paris, Denys Mariette, 1696, p. 299. Sur ce texte, on doit rappeler les analyses magistrales de L. Marin, *Le portrait du roi*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1981, p. 224-235.

<sup>48</sup>. L. Morellet, dit sieur Combes, *Explication historique de ce qu'il y a de plus remarquable dans la maison royale de Versailles, et en celle de Monsieur à Saint-Cloud*, C. Nego, Paris, 1681.

<sup>49</sup>. Comme l'a montré T. Hedin, « Versailles and the *Mercurie galant* : the promenade of the Siamese Ambassadors », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. CXIX, avril 1992, p. 149-172.

<sup>50</sup>. C'est ce que souligne M. Szafranska, « Comment le roi visitait ses jardins. Louis XIV au sujet de Versailles », *Bulletin of Art History*, vol. LIX, 1997, n° 1-2, p. 112-122, à propos du rôle des vues dans le texte et dans la structuration du jardin.

<sup>51</sup>. J.-A. Piganiol de la Force, *Nouvelle description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly. Seconde Edition*, Florentin Delaulne, Paris, 1707.

<sup>52</sup>. G. Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Albin Michel, Paris, 1999, p. 527-528.

« En sortant du château par le vestibule de la cour de Marbre, on ira sur la terrasse ; il faut s'arrêter sur le haut des degrés pour considérer la situation des parterres des pièces d'eau et les fontaines des cabinets. Il faut ensuite aller droit sur le haut de Latone et faire une pause pour considérer Latone, les Lézards, les rampes, les statues, l'allée royale, l'Apollon, le canal, et puis se tourner pour voir le parterre et le château (§ 1-2)<sup>53</sup> ».

Non seulement ces brèves notations se rapprochent de didascalies qui indiqueraient au visiteur le bon comportement à suivre pour que la mise en scène du spectacle du parcours soit la plus réussie, mais, ainsi que Raoul Girardet l'observe avec raison, « chaque geste, chaque pas s'inscrivent dans un moment déterminé, sont prévus, calculés, mesurés comme dans une chorégraphie bien réglée<sup>54</sup> ».

Le souci propre au texte de Louis XIV, enregistrer précisément chaque mouvement du corps dans l'espace, est le même qui anime à l'époque les recherches des maîtres à danser de la cour et débouche sur la publication, en 1700, de la *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse* de Raoul-Augier Feuillet<sup>55</sup>, premier traité à proposer, à partir d'une analyse des mouvements et de leur séquence, une méthode de notation qui sera reprise et adaptée dans toute l'Europe au début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>56</sup>. Elle repose sur la schématisation d'une danse de bal à partir d'un tracé au sol, dont on ne retiendra ici que quelques principes. Sous la partition musicale, reproduite au sommet, la page imprimée symbolise en effet la salle ou théâtre, généralement rectangulaire, où se tiennent à un bout la *présence*, c'est-à-dire le roi et le public, et à l'autre les danseurs, généralement en couple, situés initialement au fond qui est orienté vers le bas, leur position de départ étant marquée par un demi-cercle. L'itinéraire que chacun va suivre, appelé *chemin*, est reporté par une ligne entrecoupée de hachures qui correspondent aux barres de mesure. Les mouvements des jambes ou *pas* sont indiqués par des signes reportés le long de cette ligne, en fonction d'une sorte d'alphabet conventionnel (fig. 13). La danse commence par un regard vers la présence et une *révérence*, suivie par une progression parallèle vers l'avant. Puis les danseurs développent un double mouvement, le plus souvent symétrique, dans chaque direction de l'espace (orthogonale,

<sup>53</sup>. Nos références renvoient à l'édition de S. Hoog, *op. cit.*

<sup>54</sup>. R. Girardet, *op. cit.*, p. 4.

<sup>55</sup> R.-A. Feuillet, *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse, par caracteres, figures et signes démonstratifs*, Paris, 1700, fac-similé Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York, 1979.

<sup>56</sup> Sur cette méthode, voir F. Lancelot, « Écriture de la danse : le système Feuillet », *Revue de la Société d'Ethnographie française*, n° 1, 1971, p. 29-58, et J.-N. Laurenti, « La pensée de Feuillet », in L. Louppe (dir.), *Danses tracées. Dessins et notations de chorégraphes*, Éditions Dis Voir, Paris, 1991, p. 107-131.

diagonale, curviligne), avant de retourner au fond<sup>57</sup>, où ils regardent à nouveau la présence et la saluent par une autre révérence. L'historienne de la danse Francile Lancelot souligne à ce propos que « les danseurs commencent et finissent dans les mêmes positions côte à côte, ayant devant eux l'espace qu'ils vont parcourir ou qu'ils ont parcouru<sup>58</sup> ».

Si Feuillet publia ce système, Beauchamps en réclama la paternité, prétendant que le roi lui avait commandé une étude sur le sujet trente ans plus tôt, lorsqu'il intenta en 1704 un procès contre Feuillet et André Lorin, ce dernier ayant obtenu un privilège pour faire paraître un livre avec danse écrite et d'ailleurs laissé deux manuscrits, datés de 1685 et 1688, qui exposent une méthode différente<sup>59</sup>. Le Conseil du roi débouta Beauchamps de ses demandes de dommages et intérêts, tout en le reconnaissant comme l'auteur des caractères divulgués par son élève Feuillet. Un autre maître à danser, De la Haise, préparait déjà une publication sur le sujet en 1686 ; on a en outre découvert récemment la notation originale des danses pour une mascarade organisée à Versailles en 1688, due au danseur Jean Favier<sup>60</sup>. Ce problème avait donc suscité une intense réflexion dans les années 1680, à laquelle Louis XIV s'était sans doute intéressé.

De son côté, le roi fixe une sorte de « protocole » de visite de son jardin dont le degré de précision manifeste indéniablement une valeur chorégraphique<sup>61</sup>. Chaque déplacement est déterminé : avancer, montrer, descendre, tourner à gauche ou à droite, entrer, sortir, faire le tour ou le demi-tour, faire une pause. Le texte indique également tous les objets dignes d'attention, en multipliant les verbes visuels : « voir », « remarquer », « considérer » ou « faire considérer ». L'importance accordée aux regards est significative et révèle des convergences frappantes avec la danse de l'époque. À six reprises au moins, le visiteur doit regarder l'espace qu'il va parcourir ou celui qu'il a parcouru, selon le principe même du déroulement d'une danse de bal : au bout du parterre d'Eau (§ 2), au bas de la fontaine de Latone (§ 8), à l'Île royale (§ 10), aux Trois fontaines (§ 20), à l'allée d'Eau (§ 23) et à la Pyramide (§ 25). En outre, au « point de vue du bas de Latone » (§ 8), le spectateur doit se tourner vers les quatre directions orthogonales (vers le château, le

<sup>57</sup>. Ce retour en arrière remonte à une tradition italienne du XV<sup>e</sup> siècle : cf. A. Francalanci, « L'importance de la *mezza volta* dans les danses du XV<sup>e</sup> siècle en Italie », *Les Goûts réunis*, revue publiée par l'Institut de musique et de danse anciennes d'Île-de-France, n° 1, 1982 [Actes du colloque de Besançon sur la danse ancienne, 15-19 septembre 1982], p. 3-6.

<sup>58</sup>. F. Lancelot, « Écriture de la danse », art. cit., p. 43.

<sup>59</sup>. Voir J.-M. Guilcher, « André Lorin et l'invention de l'écriture chorégraphique », *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, 1969, n°3, p. 256-265.

<sup>60</sup> Cf. R. Harris-Warrick et C. G. Marsh, *Musical Theatre at the Court of Louis XIV : Le Mariage de la Grosse Catho*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1994, en particulier p. 83-87.

<sup>61</sup>. La confrontation esquissée ici entre le texte de Louis XIV et les pratiques contemporaines de la danse doit beaucoup aux suggestions amicales de Laurence Louppe, dont on pourra lire un essai sur le sujet dans G. Farhat (dir.), *André Le Nôtre, fragments d'un paysage culturel. Institutions, arts, sciences et techniques*, Musée de l'Île-de-France / Conseil général des Hauts-de-Seine, à paraître en 2005.

Grand canal « de l'autre côté », la fontaine de Cérès « à droite » et celle de Bacchus « à gauche »), mais aussi vers deux directions diagonales (en direction des bassins de Flore et de Saturne qu'il peut apercevoir à travers les quinconces du Nord et du Midi), comportement qu'on peut rapprocher des *willades* obliques, fréquentes durant la danse<sup>62</sup> (fig. 14).

Ces analogies suggèrent que le parcours du jardin, tel que le roi le désirait, était bien réglé comme une danse, requérant une « façon de cheminer toute grave et noble » pour reprendre l'expression de François de Lauze. On peut même supposer que la promenade autour du roi, installé sur sa chaise roulante, se faisait sur un rythme de marche volontiers solennel, peut-être comparable au « pas grave » ou « temps de courante », décrit notamment par Pierre Rameau dans *Le Maître à danser* (1715)<sup>63</sup>, qui rappelle que la courante, danse à rythme ternaire et tempo lent, « inspire un air de noblesse ; aussi Louis XIV, d'heureuse mémoire, n'a pas dédaigné de la préférer (...) ; il est vrai qu'il la dansait mieux que personne de la cour, et qu'il lui donnait une grâce infinie<sup>64</sup> ».

Et si l'on voulait, en imagination, associer une musique à la promenade royale, on pourrait puiser parmi les pièces de clavecin du *Premier livre* que François Couperin publia en 1713, deux ans avant la mort de Louis XIV, et qui se rattache à une grande tradition de la musique pour clavecin, la transcription des danses des opéras lullystes : *Allemande l'Auguste* et *Sarabande la Majestueuse*, dignes et mesurées, ou encore les insaisissables gammes descendantes dans *Les Ondes*, *Rondeau — Gracieusement, sans lenteur*, qui renvoient à la véritable musicalité des jardins de Versailles, celle de l'infinie variété des jeux d'eau que retient avant tout l'œil du roi : « en marchant il faut faire une pause devant le cabinet pour considérer la gerbe et la nappe » (§ 3) ; « l'on remarquera la diversité des fontaines, des jets, des nappes et des cuves des figures et les différents effets d'eau » (§ 22).

## Danse et jardin dans l'histoire des rapports entre spatialité et pouvoir

L'analyse historique des modalités d'expérience dans l'art des jardins n'a pour l'instant donné lieu qu'à un nombre limité de recherches, encouragées notamment par la

<sup>62</sup>. Voir par exemple la gravure de Kellom Tomlinson reproduite dans J.-N. Laurenti, art. cit., p. 106.

<sup>63</sup>. Voir P. Rameau, *Le Maître à danser*, Jean Vilette, Paris, 1725, p. 115-121.

<sup>64</sup>. *Ibid.*, p. 110-111.



phénoménologie ; la question du mouvement en est l'une des pierres d'angle<sup>65</sup>. Tout jardin propose une certaine configuration de l'espace qui détermine, en la régulant plus ou moins, la manière dont il sera appréhendé : le réseau des circulations canalise les cheminements ; la position de points d'attraction (fontaines, sculptures, fabriques, perspectives, scènes, etc.) et de points de vue (belvédères ou simples bancs de repos) tend à scander la promenade d'autant de pauses. L'espace appelle ainsi un certain parcours dans le temps, qui repose sur les déplacements du corps mais aussi sur la mobilité même du regard. L'itinéraire en est plus ou moins libre : on peut par exemple opposer, à la suite d'Hermann Kern, le *labyrinth* au sens propre, où n'est possible qu'une seule voie enroulée en de multiples détours et conduisant jusqu'au centre, et l'*Irrgarten* plus complexe, dont les bifurcations constituent un entrelacs de chemins potentiels où l'on peut se perdre, car seul l'un d'entre eux porte au but<sup>66</sup> (fig. 15-16). Un autre degré de contrainte tient évidemment à la manière dont procède la visite, selon par exemple que l'on découvre seul un nouveau lieu, que l'on suive les pas de son hôte ou d'un *cicerone*, ou encore que l'on se promène quotidiennement dans son propre jardin avec des habitudes bien ancrées.

Au sujet de la *Manière* de Louis XIV, on pourrait, en reprenant les termes de l'analyse proposée par John Dixon Hunt, parler d'une correspondance entre d'une part la structuration régulière et très hiérarchisée du jardin, et de l'autre la manipulation du visiteur en fonction d'un parcours processionnel et extrêmement ritualisé<sup>67</sup>. Pour le dire autrement, les instructions royales manifestent sans doute le souci le plus poussé de contrôler et de codifier l'expérience d'un jardin, alors conçu comme maîtrise totale de la nature, qu'il faudrait replacer dans le contexte de cette part de l'histoire sociale du Grand Siècle dont Norbert Elias avait entrepris l'étude en s'intéressant à l'étiquette et aux comportements à la cour<sup>68</sup>.

La volonté royale de régler jusqu'aux pas et aux regards des visiteurs répond à cet « impossible fantasme de l'absolutisme » dont Gérard Sabatier a montré qu'il était la clef de voûte de Versailles<sup>69</sup>. Le texte de Louis XIV suggère combien l'interaction entre danse et jardin dans la

---

<sup>65</sup>. Voir en particulier les études rassemblées dans M. Conan (dir.), *Landscape Design and the Experience of Motion*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C., 2003.

<sup>66</sup>. Cf. H. Kern, *Through the Labyrinth : Designs and Meanings over 5,000 years*, Prestel, Munich-Londres-New York, 2000 (1<sup>re</sup> éd. en italien 1981).

<sup>67</sup>. Voir J. D. Hunt, « "Lordship of the Feet" : Towards a Poetics of Movement in the Garden », in M. Conan (dir.), *Landscape Design, op. cit.*, p. 187-213, en particulier p. 201-202 sur le texte de Louis XIV.

<sup>68</sup>. N. Elias, *La Société de cour*, trad. P. Kamnitzer et J. Etoré, Flammarion, Paris, 1985 (éd. originale 1969).

<sup>69</sup>. Cf. G. Sabatier, *op. cit.*

seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle mérite à elle seule de constituer un chapitre dans une histoire amorcée par Foucault<sup>70</sup> : celle des rapports entre spatialité et pouvoir<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup>. Le projet foucauldien d'une histoire de l'espace dans ses relations avec le pouvoir apparaît notamment esquissé avec la conférence de 1967 sur la notion d'hétérotopie (M. Foucault, « Des espaces autres » (1984), in *Dits et écrits 1954-1988*, vol. IV : 1980-1988, éd. D. Defert et F. Ewald, « Bibliothèque des Sciences Humaines », Gallimard, Paris, 1994, p. 752 sq. ), voir F. Boullant, « Michel Foucault, penseur de l'espace » (2003), texte en ligne sur <http://www.univ-lille3.fr/set/sem/Boullant.html>

<sup>71</sup>. Ce n'est qu'après la rédaction de cet article que j'ai eu connaissance, grâce à Pierre Bonnaure, du livre de A. Graafland, *Versailles and the Mechanics of Power. The Subjugation of Circe, An Essay*, OIO Publishers, Rotterdam, 2003, qui propose une lecture « chorégraphique » des jardins de Versailles.

## TABLES DES ILLUSTRATIONS

1. *Louis XIV en costume d'Apollon pour le ballet de La Nuit*, 1653, dessin, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes.
2. *Fête donnée en 1573 aux Tuileries par Catherine de Médicis en l'honneur des ambassadeurs polonais*, tapisserie sur un carton d'Antoine Caron, Florence, Galerie des Offices.
3. Jean Le Pautre, *La Salle du Bal donné dans le petit Parc de Versailles (1668)*, 1678, gravure.
4. Jean Dolivar (d'après Jean Bérain), frontispice du livret du *Ballet de la Jeunesse* de Delalande, 1686, gravure, Paris, Bibliothèque nationale.
5. Jean Bérain, *Du Moulin en habit de paysan dansant à l'opéra*, 1699, gravure (Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Oa 59, cliché C 2057).
6. Vue générale de la salle de Bal. Cliché Hervé Brunon
7. La salle de Bal lors des Grandes Eaux de Versailles. Cliché Hervé Brunon
8. Jean Cotelle, *La Salle de Bal*, commande de 1688, huile sur toile, 200 x 140 cm, Musée de Versailles (inv. 732).
9. Étienne Allegrain, *Parterre du nord*, commande de 1688, huile sur toile, 260 x 289 cm, Musée de Versailles (inv. 752).
10. François de la Pointe, *Plan de Versailles levé en 1664, corrigé lors du Grand divertissement royal*, 1668-1669, dessin, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes (Va 362 Ft t. I, B 9259). On distingue le tracé du parcours lors de la fête du 18 juillet 1668 et les architectures éphémères : après avoir vu le parterre du Nord et la fontaine du Dragon (en haut à droite) et pris une collation au centre du bosquet de l'Étoile (de forme pentagonale), la cour se rend en carrosse au bassin des Cygnes (tout en bas au centre), puis assiste à la comédie (en bas à droite), va souper dans un pavillon octogonal (en bas à

gauche), assiste au ballet dans un autre pavillon octogonal (prolongé vers le haut par la cascade en perspective), et rejoint les degrés de Latone (au centre) pour le feu d'artifice final.

11. Le parcours indiqué par Louis XIV dans la *Manière de montrer les jardins de Versailles*, versions postérieures à 1702-1704.
12. Le deuxième point de vue mentionné dans le texte de Louis XIV : « Il faut ensuite aller droit sur le haut de Latone et faire une pause pour considérer Latone, les Lézards, les rampes, les statues, l'allée royale, l'Apollon, le canal ». Cliché Hervé Brunon
13. Notation d'un ballet par Feuillet (*Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse*, Paris, 1700), Paris, Bibliothèque de l'Opéra. Les danseurs se tiennent initialement côte à côte vers le fond de la salle, leur position étant indiquée par des demi-cercles (au centre de la partie inférieure), puis évoluent selon un tracé matérialisé ici par une ligne, le « chemin ».
14. Depuis le « point de vue au bas de Latone », le visiteur peut apercevoir en diagonale le bassin de Flore. Cette vue en biais est à rapprocher des « œillades » obliques de la danse baroque.
15. Exemple de labyrinthe à itinéraire unique, où un seul parcours est possible : modèle publié par D. Loris, *Le Thresor des parterres de l'univers*, Gamonet, Genève, 1629, p. 184 (dérivé d'un modèle de Serlio).
16. Exemple de labyrinthe à itinéraire multiple (en allemand *Irrgarten*, en anglais *maze*), où plusieurs parcours sont possibles : plan au sol du pavillon de Charles-Quint dans l'Alcazar de Séville. Le chemin menant au centre est indiqué en pointillé (d'après C. Gromort, *L'Art des jardins*, 2<sup>e</sup> éd., Vincent, Fréal et Cie, Paris, 1953, vol. I, p. 109).

## RÉSUMÉ

Arts de modeler l'espace à partir du corps et à travers lui, le jardin et la danse entretiennent tout un réseau de relations, plus ou moins étendu, plus ou moins dense en fonction des époques et des contextes, dont l'histoire n'a guère été étudiée jusqu'à présent mais qui devrait susciter un intérêt accru en fonction des préoccupations récentes d'une partie de l'historiographie des jardins pour les modalités d'expérience. L'étroite interaction entre jardin et chorégraphie à Versailles sous Louis XIV, à un moment de « cristallisation », tient à la place éminente de la danse dans la culture de cour au XVII<sup>e</sup> siècle, et se manifeste à deux niveaux au moins : le plus évident tient à l'utilisation du jardin comme lieu scénique, investi et métamorphosé à l'occasion de fêtes, autrement dit comme espace *chorégraphique* ; le plus subtil à la codification, dans les dernières années du règne, d'un rituel précis du parcours, lui-même assimilable à un spectacle, qui tendit à faire du jardin un espace *chorégraphié*. L'examen des convergences entre la *Manière de montrer les jardins de Versailles*, rédigée par le roi lui-même, et l'invention contemporaine de la « chorégraphie », notion développée en 1700 par Raoul-Augier Feuillet dans sa méthode de notation fondée sur une analyse des mouvements et de leur séquence, permet de mieux saisir les enjeux d'une telle codification, qui constitue en soi un chapitre particulièrement significatif de cette histoire des rapports entre spatialité et pouvoir dont Michel Foucault a amorcé l'exploration.