Formules ornementales dans les jardins et chorégraphies françaises du XVII^e siècle

*Ornamental formulas in French Dancing and Gardening at the end of 17th
century*

Olivier Perrier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/paysage/17594>

DOI : 10.4000/paysage.17594

ISSN : 1969-6124

Éditeur :

École nationale supérieure du paysage de Versailles-Marseille, Institut national des sciences
appliquées Centre Val de Loire - École de la nature et du paysage, École nationale supérieure
d'architecture et de paysage de Bordeaux, École nationale supérieure d'architecture et de paysage de
Lille, Agrocampus Angers

Référence électronique

Olivier Perrier, « Formules ornementales dans les jardins et chorégraphies françaises du XVII^e siècle », *Projets de paysage* [En ligne], 6 | 2011, mis en ligne le 16 juillet 2011, consulté le 03 août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/paysage/17594> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/paysage.17594>

Ce document a été généré automatiquement le 3 août 2021.

La revue *Projets de paysage* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Formules ornementales dans les jardins et chorégraphies françaises du xvii^e siècle

Ornamental formulas in French Dancing and Gardening at the end of 17th century

Olivier Perrier

« Il disait des parterres qu'ils n'étaient que pour les nourrices, qui ne pouvant quitter leurs enfants des yeux, s'y promenaient et les admiraient du second étage. Il y excellait néanmoins comme dans toutes les parties des jardins ; mais il n'en faisait aucune estime, et il avait raison, car c'est où on ne se promène jamais. »

Saint-Simon¹

- 1 Le rapport du duc de Saint-Simon sur le manque de considération de Le Nôtre pour les parterres de broderies est instructif à bien des égards.
- 2 Tout d'abord, l'art français des jardiniers de la fin du xvii^e siècle ne se laisse certainement pas réduire aux arabesques formées de buis nains finement taillés, et l'on sait combien le mérite d'André Le Nôtre consiste davantage dans l'élargissement du jardin par la mise en relation avec, d'une part, le château et, d'autre part, le paysage environnant à travers un savant jeu de perspectives. On sait encore que ces parterres témoignent du passage de formations florales à considérer dans le sens de leur croissance verticale à une « ornementique » horizontale privilégiant à cet effet le point de vue surélevé (ici le « deuxième étage») !

Figure 1. « Regard de la nourrice » et travaux d'entretien des interstices du parterre

Source : extrait de *Vüe et Perspective de la maison du Raincy*, dessin d'Adam Perelle, 1695, bibliothèque municipale de Lyon (rés est 152724).

- 3 Mais surtout, et c'est peut-être le plus important, on apprend à quel point la « promenade » devenant critère peut entrer dans le jugement porté sur un jardin ou l'une de ses parties.
- 4 En conséquence, le parterre de broderies n'obtient qu'une position inférieure dans la hiérarchie des éléments composant le jardin et cela parce que l'on ne s'y promène jamais, ou tout au plus avec les yeux. Et c'est bien de cela qu'il s'agit avec le parterre : d'une image, plus précisément d'une représentation et d'une notation, qui permettra, tout du moins, une promenade virtuelle oculaire.
- 5 Tentons, alors, de réanimer cette promenade et d'en retracer le contour par un essai de morphologie comparative. En effet, la confrontation avec l'art du mouvement par excellence, entendons la danse, à travers les partitions chorégraphiques qui nous sont parvenues, nous permettra de formuler l'hypothèse que c'est justement dans le détail des effets ornementaux qu'une dynamique morphogénétique, commune aux différentes disciplines artistiques, resterait à découvrir. Nous proposerons alors une redéfinition et un élargissement du concept d'ornement dont l'ambivalence sera soulignée.
- 6 Mais replaçons, tout d'abord, les arts des jardins et de la danse à la fin du xvii^e siècle dans leur contexte historique, et évoquons les confrontations déjà tentées entre ces deux pratiques artistiques – certaines ayant pour thème le jardin comme lieu de représentation, alors que d'autres analysent le parcours du visiteur dans sa dimension génératrice d'espace. Nous exposerons enfin les prémices d'un principe de production de formes ornementales commun aux deux disciplines, par une double lecture, d'une part, des motifs de parterres de broderies et, d'autre part, des notations chorégraphiques de l'époque.

L'art des jardins et la danse dans le contexte du baroque français

- 7 Même si l'on danse français dans toutes les cours d'Europe, c'est chez le chorégraphe anglais Kellom Tomlinson, dans la conclusion du tardif *The Art of Dancing explain'd*,

qu'on peut retrouver une mise en parallèle contemporaine des deux genres : « If a fine Picture, beautiful Fields, crystal Streams, green Trees, and *imbroider'd Meadows* in Landscape or Nature itself will afford such delightful Prospects, how much more must so many well shap'd Gentlemen and Ladies, richly dress'd, in the exact *performance of this Exercise*, please the Beholders, who entertain them with such a *Variety of living Prospects*². »

- 8 Il faut noter que, pour Tomlinson, ce qui fait la supériorité de l'exercice de la danse consiste en la variété des changements à vue de perspectives « vivantes » proposées par les danseurs. Le plaisir est alors dans l'« exacte performance de cet exercice », et donc, dans la dynamique.
- 9 L'une des caractéristiques majeures du baroque depuis son invention et sa thématisation réside dans « l'impression de mouvement » qu'il suscite, pour citer Wölfflin³, et dans une conception dynamique du monde qui en serait le fondement. Ainsi, jusque dans la fermeté architectonique peut-on parler d'une dynamisation de la forme. Si l'on considère les disciplines plus éphémères comme la musique, la danse et les jardins, la conception dynamique devient incontournable. L'art des jardins est conçu comme l'une des premières architectures dynamiques, comme mise en scène d'une perception étalée et structurée dans le temps du mouvement – et ceci deviendra encore plus explicite à partir de 1750⁴ – alors qu'à l'inverse, dans la danse, la perception est concentrée sur le mouvement lui-même. Tous deux renvoient aux récentes découvertes des lois d'optique et de cinétique dans leur morphogénèse.
- 10 C'est en ce sens que le modelé du terrain est à comprendre comme une intervention cinétique. Michel Baridon rappelle dans *Histoire des jardins de Versailles* les relations qui existent entre le génie militaire et l'art des jardins de grande échelle vers 1660 : les allées en forme d'étoile croisant les bosquets et leurs pentes respectives requièrent des *remuements de terre* semblables au travail des terrassiers pour le siège de Valenciennes où Louis XIV convie d'ailleurs aussi bien Le Brun que Le Nôtre⁵. Comme si les principes d'optique mis en espace par les jardiniers devaient être enrichis par les lois de la balistique appliquées par les ingénieurs et les terrassiers. On pourrait aussi soutenir que la danse combine à son tour et de façon plus subtile ces deux aspects par les effets de perspectives alternées (aussi bien vus du danseur que du public) et l'art de l'engagement précis du poids du corps, « projectile » d'un transfert continu.
- 11 Mais il faut aussi rappeler la place de choix occupée par la danse élevée au rang de *belle dance* dans le contexte social de l'époque. Tout comme le *jardin de plaisir*, elle constitue un élément indispensable d'une société de cour florissante. Le cardinal de Richelieu raconte dans ses mémoires que le comte de La Rochefoucauld avait été choisi pour le remplacer pour une importante mission en Espagne parce qu'il « était engagé dans un ballet qu'il voulait bien danser⁶ ». Si la politique doit céder le pas au ballet, c'est qu'il est lui-même déjà acte politique.
- 12 Cette particularité permet à la danse française de faire carrière dans l'ensemble des cours d'Europe. Non seulement on y parle mais encore on y « danse français ». On assiste alors à une véritable mobilisation de la Cour par le cours de danse, le bal et le ballet. En 1661 Louis XIV fonde l'Académie de la danse. Par cet acte, il ne cherche pas seulement à apporter une légitimation à son art préféré. Il connaît trop bien le rôle de représentation du ballet pour le laisser incontrôlé. L'ancien baladin se trouve élevé au rang d'un académicien et, parallèlement à l'anoblissement, à l'autonomisation et à la

professionnalisation d'un corps de métier, c'est la noblesse elle-même qui peu à peu disparaît de la scène. Le niveau des danses devient de plus en plus exigeant.

- 13 Aux batailles menées aux frontières du royaume de trouver, en outre, leur prolongement dans les ballets et comédies-ballets, jouant ainsi un rôle de propagande dans la construction et le maintien du pouvoir absolu. Il n'est pas rare non plus que les jardins servent de décor à ces manifestations : qu'on se souvienne de la longue série de représentations extraordinaires qui accompagnent le chantier de Versailles telles que *Les Plaisirs de l'Isle enchantée* où l'allée royale elle-même est transformée en scène et perspective de fond de scène ; ou de la *Fête du 18 Juillet 1668* pour laquelle Le Vau et D'Orbay dessinent un pavillon de bal éphémère ; ou encore du *Divertissement* à l'occasion du retour de la campagne de Franche-Comté en 1674, où des constructions à peine achevées, comme la fameuse grotte de Thétis, servent de *frons scenae* pour *Le Malade imaginaire* de Molière. Inversement, en ville, c'est le jardin qui investit la scène en tant qu'élément constitutif de la poétique du ballet ainsi qu'en témoignent les projets de décor de Carlo Vigarini pour le théâtre de Saint-Germain⁷.

Figure 2. Le jardin comme espace de représentation

Israël Silvestre, représentation de la Princesse d'Elide, pour la *Seconde Journée des Plaisirs de l'Isle enchantée*, 1664, Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon.

Source : Philippe Beaussant, *Lully ou le Musicien du soleil*, Paris, Gallimard, 1992.

Figure 3. Entrée en scène du jardin

Projet de décor par Carlo Vigarini pour *Psyché* de Molière, 1662, musée Condé, Chantilly.

Source : Philippe Beaussant, *Lully ou le Musicien du soleil*, Paris, Gallimard, 1992.

- 14 Mais à cette simple juxtaposition dans l'espace s'ajoute une proximité plus profonde qui rejoint les modes de production des espaces. À côté de la métamorphose du jardin en décor de ballet et du transfert d'éléments de jardins vers le théâtre, c'est le mouvement du corps lui-même dans son parcours à travers le jardin qui est intéressant. La mise en scène du parcours est déjà partie constitutive des festivités évoquées.

Figure 4. Parcours de la promenade à travers le parc de Versailles sous la direction de Louis XIV

Schéma de G. Sabatier.

Source : extrait de Hervé Brunon, « Lieux scéniques et chorégraphies du parcours : les jardins de Versailles et la danse sous Louis XIV » dans *Les Carnets du paysage*, numéros 9 et 10, Versailles/Arles, ENSP/Actes Sud, 2003.

- 15 C'est aussi en tant qu'ancien danseur que Louis XIV nous conduit à travers les jardins de Versailles. Hervé Brunon et Laurence Louppe ont indiqué comment, dans *Manière de montrer les jardins de Versailles*⁸, des procédés semblables viennent rythmer la promenade dans le parc⁹. Les recommandations de Louis XIV ne témoignent pas seulement d'une conception proprement dynamique des jardins, elles semblent développer une chorégraphie du regard à partir des recettes de la danse elle-même. La façon dont on se retourne pour régulièrement considérer le chemin parcouru ou marquer une brève pause pour embrasser du regard le chemin à parcourir est apparentée au rituel du bal qui ouvre et clôt chaque danse.
- 16 Francine Lancelot rappelle que les danseurs « commencent et finissent dans les mêmes positions, ayant devant eux l'espace qu'ils vont parcourir ou qu'ils ont parcouru¹⁰ » et, de la sorte, construit.
- 17 Dans un retour à la tradition burlesque (mais ici politiquement neutralisée) l'expérience de *La danse des Ifs* chorégraphiée pour les noces du Dauphin, à l'occasion du bal masqué donné dans la galerie des Glaces à Versailles le soir du 25 février 1745, correspond à la dégradation aboutie de la *grande manière* du dessin de la conduite de la ligne chorégraphique. Interlude, dérision, ironie : *La danse des Ifs* semble précéder Schlemmer, qui, on le sait, se référait à la tradition dansée du burlesque et du grotesque. Ainsi les topiaires anthropomorphes commencent-elles à se mouvoir elles-mêmes en une métonymique pirouette.

Parterres de broderies : une promenade en miniature

- 18 Retournons aux parterres proches du château et contentons-nous, d'abord, d'une promenade en miniature, fût-elle avec l'œil d'une nourrice. D'après A. V. Segre¹¹ les parterres de broderies sont le résultat d'une évolution qui a son origine dans l'invention des parterres à *carreaux rompus* à la fin du xvi^e siècle. Après un passage par la forme intermédiaire des *compartiments enrichis*, leur forme se stabilise enfin au début du xviii^e siècle à la suite d'une simplification et d'une codification de leurs motifs.

Figure 5. Dessin de carreaux rompus, attribué à Claude Mollet

Source : Olivier de Serres, *Le Théâtre d'agriculture*, Paris, 1600.

Figure 6. Dessin d'un compartiment enrichi

Les compartiments sont « enrichis » de motifs floraux réalisés avec des plantes.

Source : Olivier de Serres, *Le Théâtre d'agriculture*, Paris, 1600.

- 19 Ceux-là sont le résultat d'une division des quatre parties égales du jardin médiéval en fragments richement variés¹². Ils ont été développés tout autant à partir de motifs à nœuds tirés par exemple de l'influent *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (1499) qu'à partir de la fragmentation de motifs labyrinthiques tels que représentés dans le *Hortus Vridarorum elegantes et multiplis formae* de Hans Vredeman de Vries.
- 20 Le motif qui se lit dans la forme négative d'un chemin à travers les parterres plantés permet une promenade miniature bien réelle cette fois. Attestés pour la première fois en 1537 dans le quatrième livre du *Regole generali di architettura* de Sebastiano Serlio, ils apparaissent, ensuite, en 1572-1578 dans *Les plus excellents bastiments de France* de Jacques Androuet Du Cerceau puis dans le *Thrésor des parterres de l'univers...* (1629) de Daniel Loris en tant que parterres allemands¹³, ce qui est certainement un indice de leur internationalisation.
- 21 Les compartiments des carreaux rompus sont alors « enrichis » par des devises ou des ornements floraux. Les compartiments enrichis représentent donc cet intermédiaire dans l'évolution de la fleur plantée à la fleur représentée¹⁴.
- 22 Enfin, par une dilatation progressive de l'espace enrichi, le compartiment enrichi devient parterre de broderies. Cela dispense du tracé de carreaux rompus : la promenade à travers les petits compartiments n'est plus la raison de la nouvelle configuration : « c'est la ligne elle-même qui se promène !¹⁵ »
- 23 La capacité à dessiner de tels parterres appartient à la nouvelle conception du métier de jardinier¹⁶ (Serres, 1600, p. 582). Aussi, à partir de 1650, l'invention et la diffusion des parterres de broderies sont mises en rapport avec l'art français des jardins ainsi qu'en

atteste la publication hollandaise anonyme 24 *Nouveaux et Curieux Modelles de parterre à la française*¹⁷, en 1670. L'abandon du format carré permet le passage des petits jardins introvertis aux jardins étendus de la grande manière. Les parterres trouvent alors leur emplacement dans les grandes perspectives centrales¹⁸.

- 24 En ce qui concerne le langage ornemental lui-même, les motifs sont puisés dans un répertoire plus général de formes. Dans les écrits des jardiniers, c'est le vêtement qui est évoqué : Olivier de Serres compare l'effet des parterres avec celui d'un « accoustrement orné de passément de grande monstre, ou à un tableau enrichi de sa corniche, dont l'eslesvement donne lustre à ce qu'elle enferme¹⁹ ». Ou encore avec les motifs des tapis comme chez Claude Mollet : « Les compartiments représenteront la forme d'un tapis de Turquie²⁰. » La primauté de l'ornement textile comme source d'inspiration pour la création de formes ornées est très tôt confirmée²¹.

Codification et combinatoire

- 25 Aussi bien l'art des jardins que la danse n'échappent pas à la passion codificatrice et taxonomique du grand siècle. C'est la forme observée plus haut qui sera progressivement codifiée. Le parterre consiste alors en un assemblage d'éléments préformés. Louis Liger explique dans *Le Nouveau Théâtre d'agriculture* : « Les parterres de broderies sont les plus appréciés et frappent la vue le plus agréablement lorsque leurs ornements sont sans désordre [...]. Les figures qui paraissent dans les parterres sont celles que la géométrie a inventées. Il y a les feuilles de refend, becs-de-corbin, dents de loups, nilles, rosettes, culots, graines, fleurs de lys, elles se retrouvent en plus grandes unités, comme les rinceaux et les fleurons, les cartouches et les trèfles... et tous autres ornements qui peuvent être tracés et distingués sur le sol. Il faut remarquer que leur beauté consiste en ce qu'ils ne doivent jamais être répétés²². »
- 26 La condamnation du désordre semble correspondre à une distanciation par rapport aux motifs à entrelacs plus fouillés des années 1630 tels que Jacques Boyceau de La Barauderie les présente dans son *Traité du jardinage* et marquer la préférence pour une formulation bien triée de la *varietas*.
- 27 À la même époque, Louis XIV commande la création d'un système de notation de la danse permettant ainsi la pérennisation d'un genre jusque-là condamné à l'éphémère. Le maître à danser Pierre Beauchamp invente en 1674 la notation souhaitée qui sera publiée ensuite par son élève Raoul-Auger Feuillet en 1700 dans *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. À la différence des traités plus anciens, ce ne sont pas les pas issus de la tradition qui sont expliqués dans la première partie de l'ouvrage mais, selon une méthode toute cartésienne, Feuillet poursuit son œuvre de formalisation à travers la réduction aux plus petits éléments du pas en une sorte d'alphabet du mouvement. Une combinatoire est dégagée qui permettra de parler d'une écriture de la danse. En même temps la réduction accompagne l'abstraction du style. Des pas jusque-là transmis par la tradition orale sont alors mis en tableau, démontrés et construits, comme la suite logique de cette combinatoire.

Figure 7. Comparaison de deux « formules spatiales » ornementales et symétriques

À gauche : figure d'une bourrée extraite de *l'Essay for the improvement of dancing* (1711), d'Edmund Pemberton ; à droite : dessin de parterre de broderies tiré du *Nouveau Théâtre d'agriculture* (1713), de Louis Liger.

Sources : Library of Congress, Washington D.C. (gauche) ; bibliothèque municipale de Lyon (réf. : 104289) (droite).

- 28 Une tendance commune dans l'évolution des formes est cependant perceptible aussi bien dans l'art des jardins que dans la danse : tous deux refusent les lignes droites et privilégient les courbes. Louis Liger nous indique dans le *Jardinier fleuriste* (1704) qu'« il est bon d'échancrer les encoignures & les angles de toutes les pièces d'un jardin, l'aspect en est plus agréable, selon quelques-uns, quoiqu'on voie néanmoins des Bosquets et d'autres Compartiments de Jardin dans lequel la figure quarrée n'a rien de difforme, cela dépend du caprice de l'Architecte : il n'y a que dans les Parterres où cette règle doit être rigoureusement observé²³ ».
- 29 De même, on assiste en danse à une multiplication des courbes tandis que les formes strictement géométriques des danses d'origine italienne tombent en désuétude²⁴.

Figure 8. Comparaison de deux « formules spatiales » ornementales où la conduite de la ligne se libère

À gauche : dessin de parterre de broderies tiré du *Nouveau Théâtre d'agriculture* (1713), de Louis Liger ; à droite : figure d'une chaconne, extraite de *l'Essay for the improvement of dancing* (1711), d'Edmund Pemberton.

Sources : bibliothèque municipale de Lyon (réf. : 104289) (gauche) ; Library of Congress, Washington D.C (droite).

- 30 Bien que l'ornement soit de l'ordre de l'ajout, du supplément, du parergon, ici, c'est la structure primaire elle-même qui semble relever de l'ornemental. Nous le constatons en particulier dans le répertoire des contredanses ou *figure dances* publiées par Edmund Pemberton dans *Essay for the improvement of dancing* en 1711, ainsi que dans les parterres du *Nouveau Théâtre d'agriculture* de Louis Liger²⁵.
- 31 Ainsi par exemple dans la bourrée *An Echoe, by Mr. Groscort* (figure 7), la symétrie axiale correspond à l'esthétique particulière de l'arabesque en symétrie²⁶. Elle se retrouve dans les dessins les plus classiques de parterres de la fin du xvii^e siècle. Avec la chaconne *By Mr. Isaac* (figure 8), en revanche, la ligne se libère et semble se livrer à une poursuite infinie. Son méandre, ses tours et détours toutefois ne se libèrent pas d'une référence au centre, ni ne viennent, non plus, bousculer le cadre dans lequel ils s'inscrivent²⁷. De même, la possibilité de disposer des groupes décoratifs du parterre en diverses directions permet une plus grande liberté de composition qui correspond aussi à un abandon de la trame sous-jacente au tracé du dessin²⁸. La parenté, sinon la communauté des enjeux de formes, est évidente. Elle implique une esthétique ornementale plus générale dont l'étude sera indispensable.

Constat provisoire pour une esthétique ornementale

- 32 Liger parle bien de géométrie : « Les figures qui paraissent dans les parterres sont celles que la géométrie a inventées... ». Il s'agit là d'une affirmation bien rapide, d'autres

sources primaires indiquent l'existence d'un fond décoratif beaucoup plus diversifié où la provenance textile est capitale.

- 33 À travers la compréhension artisanale de l'ornemental, il est nécessaire de considérer le mouvement même du tracé, de la conduite de la ligne, du dessin et de la notation, et de les comparer, ici, avec le mouvement du danseur. Il convient alors – pas de danse sans musique – d'évoquer le statut particulier de l'ornement dans la musique contemporaine. L'ornement n'y est pas conçu comme décor, ajout, mais plus comme une sorte d'auxiliaire, un moteur second du processus dynamique d'invention des formes. D'après Harnoncourt, il aurait l'effet « d'une microdynamique implicite qui se retrouve dans les plis de l'articulation ». Laissé à l'improvisation, au *kairos*, malgré sa codification et sa formalisation, il n'est pas entièrement *prescrit*. Là réside toute l'ambiguïté de son statut.
- 34 Dans *Le Maître à danser* en 1725, où il s'agit de montrer « de quelle manière les bras sont à exécuter pour chaque pas », Pierre Rameau fait une curieuse remarque :
- « Pour moi, je dirais seulement que je regarde les bras qui accompagnent le corps en dansant comme la bordure fait à un Tableau : car si elle n'est faite de façon qu'elle puisse convenir au Tableau, quelque beau qu'il soit, il n'est pas si parent : ainsi quelque bien qu'un Danseur fasse les pas, s'il n'a point les bras doux & gracieux, sa danse ne paroîtra pas animée, & par conséquent fera le même effet que le Tableau hors de sa bordure...²⁹ »
- 35 On voit à quel point l'idée d'un tableau sans cadre pouvait effrayer et on retrouve la notion de « tableau enrichi de sa corniche » employée par Olivier de Serres à propos du développement des parterres de broderies. Epaules, coudes, poignets, et mains forment ainsi plus le cadre que le tableau lui-même. Cependant, si celui-là n'a pas la souplesse, la grâce nécessaire, il ne sera pas animé : et l'on pourrait alors tout aussi bien s'en passer. Cette animation par le cadre constituerait-elle un invariant structural ?
- 36 C'est en rhétorique qui, rappelons-le, constitue une sorte d'esthétique avant l'heure, qu'on en trouve la confirmation provisoire au moins au niveau du discours théorique. Les figures et/ou ornements y sont généralement décrits par métaphores et ce sont bien les fleurs de rhétorique qui témoigneront de la bonne santé d'un discours. Ainsi en 1632 chez Charles Vialart dans son *Tableau de l'éloquence française* :
- « Comme l'œil prend un très grand plaisir à voir un parterre bien rempli de fleurs : de même l'esprit et l'oreille reçoivent beaucoup de satisfaction à entendre un discours embelli des plus exquises fleurs du langage. N'est-il pas vrai que les figures de rhétorique apportent aussi un des principaux traits de perfection à un discours en lui donnant une certaine diversité qui ressemble aux diverses couleurs d'un tableau³⁰ ? »
- 37 Mais les « traits de perfection » sont ici entendus comme caractères de la variété et moins comme conduite de la ligne du dessin ou plus littéralement du « trait » de pinceau. Plus tard, Guez de Balzac (dans *Paraphrase ou De la grande éloquence*, 1644) poursuit dans une sorte d'animisme végétal qui, cette fois-ci, laisse présumer une véritable esthétique performative, dans le sens d'une « actio » mettant en œuvre l'« elocutio » (ici, celle d'Aphrodite) :
- « La vraie éloquence ne s'amuse point à cueillir des fleurs, et à les lier ensemble ; mais les fleurs naissent sous les pas, aussi bien que sous les pas des déesses³¹. »
- Ou, il faudrait ajouter, du « dessinateur (et danseur) d'ornement ».
- 38 Qu'elles soient corniche, bordure, broderie, fleuron, rinceau, bec-de-corbin, nille, agrément, rond du coude, rond du poignet, tortillé, battu, les dynamiques

ornementales apparaissent alors comme la source renouvelée d'une invention théorique et pratique de la grâce dont les formules notées sont à la fois la trace de l'exécution et l'annonce de nouveaux déploiements. C'est lorsque la figure se rapproche de la formule, pensée, tracée ou dansée, que celle-ci peut nous révéler les principes actifs de la dynamique morphogénétique dont elle procède. Seule une modélisation poussée de ces corpus nous permettra alors un relevé et, nous l'espérons, une synthèse de ses principes.

Figure 9. Mouvement des bras comparés à la « bordure fait à un tableau »

Source : par Pierre Rameau, *Le Maître à danser*, Paris, 1725.

BIBLIOGRAPHIE

- Anonyme, *24 Nouveaux et Curieux Modelles de parterres à la française*, Amsterdam, 1670.
- Balzac, J.-L. G. de (1644), *Œuvres diverses*, Paris 1995, p. 160.
- Baridon, M., *Histoire des jardins de Versailles*, Arles, 2003, p. 123.
- Beaussant, P., *Lully ou le Musicien du soleil*, Paris, Gallimard, 1992, p. 78.
- Brunon, H., « Lieux scéniques et chorégraphies du parcours : les jardins de Versailles et la danse sous Louis XIV », *Les Cahiers du paysage*, n° 9 et 10, 2003, p. 81-101.
- Garrigues, D., *Jardins et Jardinier de Versailles au grand siècle*, Paris, 2000, p. 75.

Gorce, J. de la, *Carlo Vigarini, intendant des plaisirs de Louis XIV*, Paris, Perrin, coll. « Les Métiers de Versailles », 2005.

Hunt, J. D., « Lordship of the feet : toward a poetic of mouvement in the garden », dans Conan, M (ed.), *Landscape Design and the Experience of the Motion*, Washington DC, 2003, p. 187-213.

Lancelot, F., « L'Écriture de la danse : le système Feuillet », *Revue d'ethnologie française*, CNRS, Paris, 1971, p. 43.

Liger, L., *Le Nouveau Théâtre d'agriculture et ménage des champs*, Paris, 1713, p. 526-537.

Louis XIV, *Manière de montrer les jardins de Versailles* (sous la dir. de S. Hoog), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992.

Mollet, C., *Théâtre des plans et jardinage*, Paris, 1652, p. 189.

Neville, J. « Dance and garden : Moving and Static Choreography in Renaissance Europe », *Renaissance Quarterly*, n° 52, automne 1999, p. 805-836.

Louppe, L., « Danses : de l'usage des sols aux xvii^e et xviii^e siècles », dans Farhat, G. (sous la dir. de), *André Le Nôtre. Fragment d'un paysage*, Sceaux, 2006, p. 262-271.

Paya, L., notice sur *Le Thresor des parterres de l'univers...* de Daniel Loris, 1629, sur le site internet Architectura, 2006, <http://architectura.cesr.univ-tours.fr>.

Rameau, P., *Le Maître à danser*, Paris, 1725, p. 196.

Sagrado, D. de, *La Raison d'architecture antique*, traduit par J. Martin, Paris, 1536.

Saint-Simon, *Mémoires*, Paris, Hachette, 1856, tome II, p. 738-739.

Segre, A.V., « De la flore ornementale à l'ornement horticole », dans Farhat, G. (sous al dir. de), *André Le Nôtre. Fragment d'un paysage*, Sceaux, 2006, p. 188-203.

Serres, O. de, *Le Théâtre d'agriculture et le mesnage des champs*, Paris, 1600, p. 592.

Tomlinson, K., *The Art of Dancing explain'd*, Londres, 1704, p. 159.

Vialart, C., *Tableau de l'éloquence française*, Paris, 1632, p. 160.

Wölfflin, H., *Renaissance und Barock*, Munich, 1888, p. 19.

Riegl, A., *Stilfragen ; Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, p. 258 et sqq.

Savon, H., « Labyrinthe et allégorie », dans Benoist, J.-M. (sous la dir. de), *Figures du baroque. Colloque de Cerisy*, Paris, PUF, 1993.

NOTES

1. Saint-Simon, *Mémoires*, tome II, Paris, 1983, cité d'après Garrigues, D., *Jardins et Jardinier de Versailles au grand siècle*, Seyssel, Champs Vallon, 2001.

2. Tomlinson, K., *The Art of Dancing explain'd*, 1704, p. 159. « Si un beau tableau, de jolis champs, des rivières cristallines, des arbres verts, des prés ornés (« brodés ») dans un parc ou dans la nature elle-même offrent de si délicieuses perspectives à leurs spectateurs, ô combien seront-ils plus ravis par le spectacle de tant de dames et beaux gentilshommes, richement vêtus, dans l'exécution exacte de cet exercice [de la danse] les divertissant d'une telle variété de perspectives vivantes. » Passages en italique soulignés par nous. Je tiens à remercier Hubert Hazebroucq, danseur baroque et choréologue, pour cette indication bibliographique et son conseil avisé pendant la préparation de cet article.

3. Wölfflin, H., *Renaissance und Barock* (1888), Basel, Schwabe Verlag, 2009, p. 19.
4. Voir à ce propos : Hunt, J. D., « Lordship of the feet : toward a poetic of movement in the garden », dans Conan, M. (ed.), *Landscape Design and the Experience of the Motion*, Washington DC, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2003, p. 187-213.
5. Baridon, M., *Histoire des jardins de Versailles*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 123.
6. Cité d'après Beaussant, P., Lully, Paris, Gallimard, 1992, p. 78.
7. Voir les projets de décor de Carlo Vigarini, étudiés par Jérôme de la Gorce dans *Carlo Vigarini, intendant des plaisirs de Louis XIV*, Paris, Éditions Perrin, coll. « Les métiers de Versailles », 2005.
8. Louis XIV, *Manière de montrer les jardins de Versailles* (sous la dir. de S. Hoog), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992.
9. Brunon, H., « Lieux scéniques et chorégraphies du parcours : les jardins de Versailles et la danse sous Louis XIV » *Les Carnets du paysage*, numéros 9 et 10, Versailles/Arles, ENSP/Actes Sud, 2003, p. 81-101 ; Louppe, L., « Danses : de l'usage des sols aux xvii^e et xviii^e siècles » dans Farhat, G. (sous la dir. de), *André Le Nôtre. Fragment d'un paysage*, Sceaux, Domaine de Sceaux, 2006, p. 262-271.
10. Lancelot, F., *L'Écriture de la danse : le système Feuillet*, Paris, Revue d'ethnologie française, CNRS, 1971, p. 43.
11. Segre, A.V., « De la flore ornementale à l'ornement horticole », dans Farhat, G., *André Le Nôtre. Fragment d'un paysage*, op.cit., p. 188-203.
12. Voir la notice bibliographique de Paya L. sur *Le Thresor des parterres de l'univers...* de Daniel Loris, 1629, *Architectura*, 2006, mise en ligne en 2006, URL : <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/>, consulté en 2009.
13. Loris, D., *ibid.*, p. 12
14. Segre, A.V., « De la flore ornementale à l'ornement horticole », op. cit., p. 188.
15. Segre, A.V., *ibid.*, p. 198.
16. Voir Serres, O. de, *Le Théâtre d'agriculture et le mesnage des champs*, Paris, Metayer, 1600, p. 592.
17. Anonyme, *24 Nouveaux et Curieux Modelles de parterre à la française*, Amsterdam, 1670.
18. Olivier de Serres est le premier auteur français qui, avec la publication de six plans carrés dessinés par Claude Mollet, marque ce changement.
19. Serres, *Le Théâtre d'agriculture et le mesnage des champs*, op. cit., p. 580.
20. Mollet, C., *Théâtre des plans et jardinage*, Paris, 1652, p. 189.
21. Sagrado, D. de, *La Raison d'architecture antique*, traduit par J. Martin, Paris, 1536.
22. Liger, L., *Le Nouveau Théâtre d'agriculture et ménage des champs*, Paris, 1713, p. 536-537.
23. Liger, L., *ibid.*, p. 526
24. La transition du répertoire d'influence italienne au répertoire français est étudiée par Jennifer Neville à l'exemple de la cour d'Angleterre, à l'époque où André Mollet travaillait pour Jacques I^{er}. Néanmoins on observe une évolution comparable sur le continent. Voir à ce propos, Neville J., « Dance and Garden : Moving and Static Choreography in Renaissance Europe », dans *Renaissance Quarterly*, n° 52, automne 1999, p. 805-836.
25. Liger, L., *Le Nouveau Théâtre d'agriculture et ménage des champs*, op. cit., planche XV.
26. Cf. Riegl A., *Stilfragen ; Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893, p. 258 et sqq.
27. Sur la parenté entre structure labyrinthique, allégorèse et, en général, le détour comme principe de l'esthétique baroque, cf. Savon, H., « Labyrinthe et allégorèse », dans Benoist, J.-M. (sous la dir. de), *Figures du baroque. Colloque de Cerisy*, Paris, PUF, 1993.
28. D'après A. V. Segre, l'abandon de la trame bi- ou monomodulaire correspond à un retour à l'ornementalité pure. Cf. Segre, A.V., « De la flore ornementale à l'ornement horticole », op. cit., p. 202.
29. Rameau, P., *Le Maître à danser*, Paris, 1725, p. 196.
30. Vialart, C., *Tableau de l'éloquence française*, Paris, 1632, p. 160, souligné par nous.

31. Balzac J.-L. G. de (1644), *Œuvres diverses*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1995, p. 160.

RÉSUMÉS

En examinant de plus près ces arts soi-disant mineurs, les arts de la promenade par excellence – entendons l’art de la danse et des jardins –, nous défendons la thèse selon laquelle une dynamique morphogénétique, commune aux différentes disciplines artistiques, resterait à découvrir justement dans le détail des effets ornementaux. Nous proposons en outre une redéfinition et un élargissement du concept d’ornement dont l’ambivalence sera soulignée. Nous replacerons tout d’abord les arts des jardins et la danse de la fin du xvii^e siècle dans leur contexte historique, et évoquerons les confrontations déjà tentées entre ces deux arts – certaines ayant pour thème le jardin comme lieu de représentation, alors que d’autres analysent le parcours du visiteur dans sa dimension génératrice d’espace. Enfin, nous formulerons l’hypothèse d’un principe de production de formes ornementales commun aux différents genres étudiés par une double lecture, d’une part, des motifs de parterres de broderies, et d’autre part, des notations chorégraphiques de l’époque.

As we look closer into these so-called minor arts, the “arts of walking”, by which we mean both dance and the Art of garden design, we are defending the opinion according to which it is precisely in the details of ornamental effects that a morphogenetic dynamic common to all artistic disciplines, still remains to be found. Moreover, we propose the redefinition and widening of the concept of ornament, whilst stressing its ambivalence. We shall first of all place late XVIIth century dance and gardening arts in their historical context, and evoke the already attempted confrontations between these two artistic disciplines – some of them focussed on the garden as a place for presenting dance performance, while others analysed the visitor’s circuit within its space-generating dimension, finally formulating the hypothesis of a single production principle for ornamental forms, common to the different genres approached, based on an interpretation of the patterns of both the “embroidered parterres” and the choreographic notations of the period.

INDEX

Mots-clés : promenade, notation, morphogénèse, microdynamique, grâce

Keywords : stroll, notations, morphogenesis, microdynamics, grace

AUTEUR

OLIVIER PERRIER

Olivier Perrier, architecte, prépare actuellement une thèse sous la direction de Laurent Baridon et François Tran au L.A.F, École nationale supérieure d’architecture de Lyon (Ensal), consacrée aux « Dynamiques ornementales au xvii^e siècle ».

Olivier.Perrier[at]gmx[dot]de