

# Partie II : Danser dans la nature

*Comment la nature passe-t-elle de simple décor à partenaire ?*

## Diapositives 20 à 42

### I. Les arbres à danser

Le tilleul à danser est un tilleul où se pratiquait autrefois la danse dans certaines régions germanophones.

La tradition orale rapporte que l'on dansait depuis le XIV<sup>e</sup> siècle à l'ombre de ces arbres. Réunions, proclamations et fêtes publiques y avaient lieu.

La trace de cette pratique est également présente dans l'œuvre des peintres flamands Pieter Bruegel l'Ancien et Pieter Bruegel le Jeune.

#### A- Une architecture vivante

Les plateformes de danse sont construites autour du tronc principal, sur les premières branches du tilleul, dont la pousse est guidée pour soutenir la structure. Les branches externes reprennent ensuite leur croissance vers le haut, formant les cloisons extérieures de la salle, et les travées supérieures constituent un toit naturel. On obtient ainsi un véritable espace architectural fait de bois vivant, souvent à deux ou trois étages.

#### B- Une symbolique profondément liée à la Nature

La structure à trois étages du tilleul à danser symbolise les trois cercles de la course du soleil aux deux solstices et aux équinoxes.

D'autres interprétations évoquent la symbolique des trois plans cosmiques de l'arbre — le monde souterrain, terrien et céleste — ou encore les trois âges de la vie.

#### C- Un lieu de vie collective

Les tilleuls à danser étaient à la fois des lieux de justice et des lieux de rassemblement, souvent plantés à des endroits centraux au sein des villages. Danser sous l'arbre, c'était donc aussi affirmer une appartenance à une communauté et à un territoire.

*Arbre à danser de Pesten : 87 m<sup>2</sup>, 11 fenêtres, escalier de 22 marches...*

On retrouve un témoignage précis de ces arbres à danser dans un récit d'Alphonse Chastelain, daté d'octobre 1854 dans « Une ducasse sous le tilleul de Poix ». Il mentionne la fête de Saint-Martin au Quesnoy, dans l'Avesnois..

Alphonse Chastelain, Une ducasse sous le tilleul de Poix, octobre 1854,  
« Ah qu'il est enivrant ce magique tableau,  
Que réfléchit au ciel le pur cristal de l'eau !!  
Quand sous le grand tilleul où se presse la foule,  
la valse étourdissante en orbes se déroule,  
quand la danse bondit au son du tambourin,  
et du joyeux crin-crin.

Comme un beau parasol, l'arbre majestueux  
étend sur les danseurs ses rameaux tortueux.

Tout pavoises de fleurs, comme un saint patriarche,  
le noble vétéran rassemble sous son arche  
les convives heureux qui fêtent saint Martin  
dans un joyeux festin.“.  
(...)  
Un orchestre bruyant, perché sur le tilleul,  
du rustique tableau complète le coup d’œil.  
Trois artistes joufflus  
comme les fils d’Eole soufflent dans leurs tuyaux des airs de farandole,  
et font, pour dominer le joyeux bacchanal, un tapage infernal. »

Ressource

<https://www.tanzlinde-peesten.de/de/tanzlinde/linden-in-peesten/sommerlinde/>

## 2. Le jardin de Versailles

### A- Le roi danse le soleil : l’importance de la danse à Versailles

- *Le roi danse le soleil*

Sous le règne de Louis XIV, la danse occupe **une place centrale** à Versailles. Elle n'est pas un simple divertissement : c'est un outil politique, un art de cour et un marqueur social. La maîtriser est presque aussi important que savoir manier l'épée ou s'exprimer avec éloquence : savoir danser est aussi essentiel que savoir monter à cheval.

Versailles fonctionne comme un véritable théâtre social, où chaque geste est observé et interprété. La noblesse doit ainsi apprendre les pas de danse, la tenue du corps, les révérences, la manière de marcher, de saluer et de se déplacer. Ces codes gestuels ne sont pas anodins, ils traduisent le rang de chacun et le respect dû au roi. Celui qui danse bien prouve qu'il appartient au monde de la cour, à l'inverse, un mauvais danseur apparaît comme mal éduqué.

La danse devient ainsi une véritable école de maîtrise de soi : contrôler son corps, maîtriser ses émotions, respecter les règles établies, démontrer son éducation.

Pour Louis XIV, la danse sert aussi directement le pouvoir : elle permet d'occuper la noblesse, d'imposer une discipline et de montrer l'ordre du royaume, la géométrie des déplacements reflète l'ordre que le roi souhaite imposer à son État. Le roi lui-même danse jusqu'en 1670, notamment dans son rôle le plus célèbre, Apollon qui contribue à construire son image de Roi-Soleil.

Louis XIV apparaît en Apollon dans plusieurs ballets : **Le Ballet royal de la nuit., Les Amants magnifiques**

Très bon article présentant le déroulé sur ballet : [https://blog.nationalmuseum.ch/fr/2023/01/le-roi-soleil-monarque-aux-mille-danses/?utm\\_source=chatgpt.com](https://blog.nationalmuseum.ch/fr/2023/01/le-roi-soleil-monarque-aux-mille-danses/?utm_source=chatgpt.com) + extrait du film **Le roi Danse** de Gérard Corbiau, 2000 ( + 2 autres extraits **Idylle pour la paix,** et **les amants magnifiques** où il apparaît encore en Apollon.

<https://www.youtube.com/watch?v=BMvpvDjFvHA>

Louis XIV ne représente pas simplement le Soleil : il **s’identifie à une force naturelle cosmique**. Le cycle naturel du **jour et de la nuit** devient une métaphore du pouvoir : comme le Soleil chasse l'obscurité et organise le monde, le roi est présenté comme celui qui apporte **ordre, harmonie et stabilité**.

Caroline MICHEA

La nature devient donc un **modèle pour représenter le pouvoir royal** : le roi est au centre comme le Soleil est au centre du système cosmique.

## B- Quelques éléments sur la danse à cette époque

### • Une danse codifiée

Posture droite, bras élégants, pieds ouverts vers l'extérieur, déplacements géométriques (carrés, cercles, diagonales). Le danseur ne cherche pas l'exploit physique mais la perfection. Les costumes contraignants (talons, perruques, corsets, robes volumineuses) renforcent cette esthétique : on évite les grands sauts au profit de l'élégance.

Parmi les danses principales : le menuet (la plus noble et la plus emblématique), la gavotte, la courante, la sarabande, la gigue et la bourrée — chacune associée à un rythme musical précis.

En 1661, le roi fonde l'Académie royale de danse, première institution officielle consacrée à l'enseignement et à la codification de cet art, avec pour objectif d'unifier la technique et d'élever la danse au rang d'art prestigieux.

### • Danse de cour ou danse baroque ?

La danse de cour désigne une fonction sociale : la danse pratiquée à la cour des rois et des princes. La danse baroque désigne un style artistique : le langage chorégraphique développé en Europe entre 1650 et 1750 environ.

Autrement dit, la danse baroque est la forme artistique qu'a prise la danse de cour sous Louis XIV. Le terme « baroque » lui-même n'apparaît que bien plus tard (XIXe-XXe siècle), lorsque les historiens regroupent sous ce nom les arts de cette période.

Deux figures jouent un rôle clé dans sa codification technique :

- \* Pierre Beauchamp, maître à danser du roi, formalise la technique et, traditionnellement, les cinq positions des pieds encore utilisées aujourd'hui.
- \* Raoul-Auger Feuillet invente en 1700 un système de notation permettant d'écrire les chorégraphies comme une partition musicale (véritable révolution pour la transmission de la danse).

### • Vers le ballet classique

La danse de cour est à l'origine du ballet classique. Elle lui transmet :

- \* l'en-dehors (rotation externe des jambes) ;
- \* la verticalité et la précision des positions ;
- \* le vocabulaire français (plié, relevé, arabesque...), toujours utilisé aujourd'hui ;
- \* le goût de la symétrie et de l'harmonie.

Au XVIIIe siècle, le ballet quitte progressivement les salons de cour pour devenir un spectacle destiné à un public, tandis que les danseurs professionnels remplacent peu à peu les nobles sur scène, la virtuosité devient le cœur des ballets.

### • La comédie-ballet, un genre né sous Louis XIV

Sous Louis XIV naît la comédie-ballet, un genre théâtral français qui mêle théâtre, musique et danse dans une même œuvre : les intermèdes dansés et chantés font partie intégrante de l'action dramatique.

Ses origines résultent de la rencontre de plusieurs traditions :

- \* les ballets de cour de la Renaissance, qui associent déjà danse, musique, poésie, décors spectaculaires et costumes somptueux (à l'image du Ballet de la Nuit, 1653) ;
- \* la commedia dell'arte, qui apporte personnages comiques, improvisation et vivacité de jeu ;
- \* l'opéra italien, qui montre comment musique et théâtre peuvent être réunis.

Molière cherche cependant une forme plus légère que l'opéra, où les dialogues parlés restent essentiels.

La comédie-ballet naît véritablement en 1661 avec **Les Fâcheux**, créée presque par hasard : lors d'une fête donnée au château de Vaux-le-Vicomte par Nicolas Fouquet, il faut insérer rapidement des divertissements dansés entre les actes d'une comédie de Molière. Avec le compositeur Jean-Baptiste Lully, Molière imagine un spectacle où danse, musique et théâtre se répondent naturellement.

Le succès est immense, et les deux artistes poursuivent leur collaboration pendant une dizaine d'années. Louis XIV apprécie particulièrement cette forme artistique, qui répond à plusieurs objectifs : divertir la cour, mettre en valeur la danse (dont il est passionné), glorifier le roi et le royaume, faire rayonner la culture française.

#### **Principales comédies-ballets :**

- \* Les Fâcheux (1661) — première comédie-ballet ;
- \* Le Mariage forcé (1664) ;
- \* L'Amour médecin (1665) ;
- \* George Dandin (1668) ;
- \* Le Bourgeois gentilhomme (1670) — la plus célèbre, avec la fameuse « cérémonie turque » ;
- \* Le Malade imaginaire (1673) — dernière œuvre de Molière.

## **C- Le jardin à la française : un parcours chorégraphié par Louis XIV**

André Le Nôtre conçoit les jardins de Versailles (à partir de 1661) comme une démonstration de la maîtrise humaine, royale, sur la nature. Allées rectilignes, parterres brodés, topiaires géométriques, bassins parfaitement circulaires : tout obéit à la symétrie, à la mesure, à la raison : c'est la volonté du roi qui s'impose à la nature.

***Le jardin à la française ne représente pas la nature, il la transforme. Il est la nature devenue culture.***

Les jardins en eux-mêmes sont un espace chorégraphié : pour l'historien de l'art Hervé Brunon (CNRS, Centre André Chastel), le jardin et la danse sont deux arts qui partagent la même matière : le corps humain se déplaçant dans un espace.

On peut s'appuyer ici sur **Manière de montrer les jardins de Versailles** : entre 1689 et 1705, Louis XIV rédige lui-même six versions d'un guide de visite de ses jardins (dont une manuscrite de sa main).

Ce n'est pas un guide public, c'est un protocole destiné au personnel chargé d'organiser les visites. Il décrit en 25 points un itinéraire précis, en sens horaire, avec des instructions de mouvement, de regard et de pause.

*Manuscrit autographe, vers 1702-1704. Les premiers paragraphes du texte royal :*

---

*« 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** Sortir par le vestibule de la cour de Marbre - s'arrêter sur le haut des degrés - regarder les parterres et fontaines.

**2** Aller droit sur le haut de Latone - faire une pause - considérer Latone, l'allée royale, l'Apollon, le canal - puis se tourner pour voir le parterre et le château.

- 3** Descendre en faisant le tour de Latone - s'arrêter devant le cabinet - considérer la gerbe et la nappe.
- 8** Au point de vue du bas de Latone : se tourner vers les quatre directions orthogonales (château, canal, Cérès à droite, Bacchus à gauche) et vers deux diagonales (bassins de Flore et de Saturne dans les quinconces).
- 10** À l'Île royale : regarder l'espace parcouru - pause - regarder l'espace qu'on va parcourir.
- 20** Aux Trois fontaines : regarder l'espace parcouru avant d'avancer - même geste qu'en danse de bal.
- 22** Remarquer la diversité des fontaines, des jets, des nappes et des cuves, des figures et les différents effets d'eau.

L'historien Raoul Girardet observe que chaque geste, chaque pas, s'inscrivent dans un moment déterminé, sont prévus, calculés, mesurés comme dans une chorégraphie bien réglée : avancer, montrer, descendre, tourner à gauche ou à droite, entrer, sortir, faire le tour ou le demi-tour, faire une pause.

L'importance accordée aux regards est significative et révèle des convergences frappantes avec la danse de l'époque. Le texte indique également tous les objets dignes d'attention, en multipliant les verbes visuels : plus de 30 occurrences de « voir », « remarquer », « considérer », « faire considérer » - le regard.

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).

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 (même si, de manière pragmatique, il y a nécessité d'un parcours car les installations manquent d'eau : il faut faire illusion d'abondance...).

Parallèlement, il est intéressant de noter que c'est à la même époque que naît un souci d'enregistrer précisément le mouvement : ainsi se développe la notation de la danse, avec Feuillet. Raoul-Auger Feuillet publie en 1701 **L'Art de décrire la danse**, véritable alphabet graphique des pas : trajets, positions des pieds. Il y a la même importance du regard : au début et à la fin de la danse, un regard à la Présence, c'est-à-dire le roi. Le ou les danseurs, souvent un duo, commencent et finissent côte à côte en fond de scène, ayant devant eux l'espace à parcourir et l'espace parcouru... comme lors des promenades dans le jardin.

Le jardin et la danse baroque partagent une même esthétique de l'ordre et de la géométrie, propre au règne de Louis XIV

## **D- Le jardin à la française : une scène de spectacle**

À partir de 1664, Louis XIV organise à Versailles des fêtes spectaculaires qui transforment les jardins en espace scénique total. Parallèlement à ses fêtes extraordinaires, en temps ordinaire à Versailles, le spectacle constitue une distraction quasi quotidienne. Théâtre, bal, comédie, ballet et comédie-ballet se jouent parfois en intérieur, mais avant l'avancée des travaux, le château est souvent trop petit (l'Opéra royal ne sera construit qu'en 1770). Les jardins sont ainsi investis : les allées deviennent couloirs de procession, les bosquets deviennent salles de spectacle, les bassins deviennent scènes aquatiques. Des structures éphémères sont ainsi construites, servant de scène, intégrant les éléments du jardin.

- *Des fêtes extraordinaires*

**1664 — Les Plaisirs de l'Isle enchantée** : les spectacles se déroulent sur l'Allée royale devant le bassin des Cygnes. Un carrousel en l'honneur d'Apollon et une comédie-ballet de Molière et Lully (**La Princesse d'Élide**) sont donnés en plein air. C'est la première grande démonstration du jardin comme scène naturelle.

**1668 — Grand Divertissement royal** : fête monumentale organisée sur un itinéraire précis dans les jardins. L'architecte Le Vau conçoit un pavillon octogonal éphémère pour le bal, avec tribunes pouvant accueillir des centaines de spectateurs, fond ouvert sur une longue allée de fontaines en cascade. La nature réelle et la scénographie artificielle se confondent volontairement : quand on lève le rideau du théâtre de Vigarani, les spectateurs se croient face à un jardin d'une beauté extraordinaire. Le décor représente... le jardin réel.

**1674 — Fêtes de l'été, le jardin devient fond de scène permanent** : les structures permanentes du jardin (cour de Marbre, Orangerie, grotte de Thétis) deviennent les fonds de scène, la frons scaenae, des représentations. **Alceste** de Lully est jouée dans la cour de Marbre, **Iphigénie** de Racine dans le parterre de l'Orangerie. La distinction entre espace jardiné et espace théâtral s'efface complètement.

En mai 1680, le **Mercure galant** (revue) décrit une promenade musicale organisée par ordre du roi dans les jardins. Des instrumentistes sont dissimulés dans les bosquets, à l'entrée de chaque espace :

*« 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. Au Théâtre d'eau, les violons à droite dans le bois derrière la palissade. À l'Encelade, les violons et les hautbois derrière les berceaux dans le bois du côté de la Renommée... » — Mercure galant, mai 1680*

- **La place des bosquets**

Les bosquets sont des pièces taillées dans la végétation, de véritables salles à ciel ouvert : le Bosquet du Théâtre d'Eau, le Bosquet de la Salle de Bal, le Bosquet des Dômes. La nature est ici architecture : elle forme les murs, les voûtes, les coulisses d'un théâtre permanent, lieu de mise en scène, lieu de spectacle.

Contrairement aux autres bosquets, **la salle de bal ou bosquet des rocailles** est entièrement conçu pour la pratique de la danse, elle est partout dans le décor même : les vases et guéridons de plomb doré représentent des enfants musiciens et danseurs, des instruments de musique et des masques de comédie.

Le Nôtre a imaginé cet espace comme un amphithéâtre à la romaine, exploitant le dénivelé naturel du terrain causé par les rampes du parterre de Latone.

- \* Gradins de buis — les spectateurs s'y assoient en cercle autour de la piste.

- \* Cascade à 8 degrés — seule cascade de Versailles, côté est de l'amphithéâtre. La nuit, la cascade était éclairée à la torche, transformant l'espace en un décor magique et théâtral.

- \* Île centrale ovale — piste de danse en marbre, entourée d'un canal.

- \* Décor de rocailles — meulières, coquillages de Madagascar, lapis-lazuli.

Les musiciens prenaient place en hauteur, au sommet de la cascade, dominant la scène. Les danseurs évoluaient sur l'île centrale, accessible par quatre petits ponts, comme sur une scène de théâtre encerclée par le public.

Un bosquet au destin particulier :

**le bosquet du Théâtre d'Eau (1671-1674 / détruit en 1775)**

**Les origines du bosquet**

Aménagé entre 1671 et 1674, le bosquet du Théâtre d'Eau permit aux hydrauliciens François et Pierre Francine de donner libre cours à leur savoir-faire. Conçu comme un théâtre en plein air, il combinait un espace réservé aux spectateurs et une scène dédiée aux jeux d'eau, capables de produire des figures d'une grande complexité technique. Malgré son entretien coûteux, il devint l'un des bosquets préférés de Louis XIV, qui soulignait, dans ses Manières de voir les jardins de Versailles, qu'il fallait y admirer « les changements et les jets des arcades ».

Le bosquet s'inspirait du Teatro Olimpico de Palladio à Vicence : une salle de verdure dotée d'une scène, de gradins végétaux et de fontaines. Sa composition en patte d'oie, organisée selon trois perspectives, créait une géométrie naturelle au service du spectacle.

Il disparut à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (1775, sous Louis XVI), remplacé par le plus modeste bosquet du Rond-Vert.

*Sources iconographiques : Recueil des plans des châteaux et jardins (1720) ; plan de travail du Théâtre d'Eau (1677) ; plan du Teatro Olimpico de Vicence par Palladio (1760).*

### **Le renouveau du bosquet (2011-2015)**

Un concours international est lancé pour réaménager les lieux. Le projet du paysagiste Louis Benech et de l'artiste Jean-Michel Othoniel est retenu ; le nouveau bosquet est inauguré en 2015. La commande consistait à recréer un jardin contemporain respectant « les fondamentaux » de l'architecture de Le Nôtre, sans chercher à l'imiter.

Benech conserve le rythme ternaire cher à Le Nôtre (trois perspectives, trois bassins) et respecte la règle des 17 mètres de hauteur maximale des arbres. Il plante des chênes verts pour créer des ombrages sur un sol sableux, et introduit des prêles pour masquer les bordures métalliques des bassins. La promenade mène le visiteur depuis l'ombre des arbres vers une clairière lumineuse, où les bassins apparaissent « comme une scène de théâtre ».

### **Jean-Michel Othoniel — Les Belles Danses (2015)**

Plasticien français né en 1964, connu pour ses œuvres en perles de verre de Murano, Othoniel est choisi pour investir les bassins dessinés par Benech. Il crée trois sculptures-fontaines posées à fleur d'eau, formant l'œuvre Les Belles Danses — première œuvre contemporaine pérenne installée à Versailles depuis 300 ans.

Démarche artistique : Othoniel se nourrit de l'alphabet graphique de Feuillet — les notations des pas de danse, vues de dessus, ressemblent à des calligraphies abstraites. Il les réinterprète en sculptures tridimensionnelles de perles dorées.

*« faire danser le roi sur l'eau » — Jean-Michel Othoniel*

Le corps absent de Louis XIV est symboliquement présent dans les arabesques flottantes.

### **Les trois sculptures :**

- \* L'Entrée d'Apollon — verre de Murano soufflé, feuilles d'or. Apollon est la figure du Roi-Soleil par excellence.
- \* Le Rigaudon de la Paix — 1 751 perles, 22 000 feuilles d'or. Le rigaudon est une danse provençale vive, adoptée par la cour.
- \* La Bourrée d'Achille — verre de Murano soufflé, feuilles d'or. La bourrée est une danse d'Auvergne au tempo vif ; l'allusion à Achille convoque la mythologie, chère au Grand Siècle.

Ensemble, ces trois sculptures réactivent la mémoire des fêtes baroques du XVII<sup>e</sup> siècle.

Dialogue nature/art : posées à fleur d'eau, entre ciel et reflet, les sculptures jouent avec les éléments naturels : la lumière fait scintiller les perles, l'eau les reflète, le vent agite légèrement les fontaines. La nature devient ainsi partenaire active de l'œuvre.

### **Benjamin Millepied — O'de (ballet d'inauguration, mai 2015)**

a. Contexte : une œuvre de commande, pensée pour un lieu

**O'de** n'est pas une pièce autonome transposée dans un jardin : elle est conçue spécifiquement pour le bosquet du Théâtre d'Eau, à l'occasion de son inauguration après restauration. C'est la première fois depuis 300 ans qu'un spectacle a lieu dans ce bosquet, ce qui en fait un événement à forte charge symbolique : redonner vie au lieu et à sa vocation première par le corps dansant.

Le Nôtre (XVIIe s.) dessine l'espace du bosquet → Feuillet (1701) note par écrit les pas de la danse baroque → Othoniel (2015) sculpte ces notations en fontaines de verre et d'or, les Belles Danses → Millepied (2015) fait redanser des corps vivants dans cet espace, en écho aux sculptures.

**O'de** est donc la dernière étape d'un cycle où la nature (le jardin, l'eau) est à la fois origine et aboutissement du geste dansé.

#### b. Le lien concret danse/nature dans la pièce

**Le bassin et l'eau comme partenaires de scène** : les danseurs évoluent autour et parmi les sculptures-fontaines d'Othoniel, qui elles-mêmes s'inspirent directement des ballets donnés par Louis XIV et de **L'Art de décrire la danse** de Feuillet. La danse dialogue avec un dispositif où l'eau « danse » déjà (jets, jeux hydrauliques).

**Le sol et les traces éphémères** : les danseurs retracent au sol des figures inspirées des notations de Feuillet — un geste qui rappelle que la danse baroque elle-même dessinait des figures géométriques (cercles, diagonales) pensées comme des empreintes sur la terre.

**Les arbres et les allées comme scénographie naturelle** : contrairement à un théâtre fermé, l'espace du bosquet impose ses propres contraintes (lumière naturelle, agencement), la chorégraphie compose avec l'existant et le vivant

**Pistes d'observation** : on peut comparer avec de la danse baroque et l'Entrée d'Apollon (voir incarner la nature)

danseur soliste : son costume, son type de gestuel faire le lien...

Les autres danseurs : la qualité de leur gestuel, leur organisation

#### Adopter un banc

Louis Benech a conçu le banc Versailles XXI aux formes simples et épurées. L'assise est contemporaine dans les tons gris, le pied est cannelé et taillé dans un marbre rouge. Il est possible d'adopter un banc L'adoption d'un banc s'élève à 4 500 €, 5600€, 6700€ selon la taille du banc avec des contreparties notamment de voir figurer son nom sur une plaque sur le banc.

*« Pour les bancs du bosquet, je souhaitais quelque chose de simple et moderne. J'ai fait un croquis et choisi d'associer un matériau traditionnel à un matériau ultra contemporain. Je me suis donc servi d'un marbre très présent à Versailles, de couleur rose provenant du Languedoc. Je voulais un matériau noble et utilisé depuis toujours à Versailles. Je l'ai associé au ductal, un matériau composé de béton fibré. » — Louis Benech*

#### Ressources :

Interview d'Othoniel — <https://www.youtube.com/watch?v=Hs29AlPeQeY&t=170s>

Dossier château de Versailles — <https://www.chateauversailles.fr/presse/restaurations/renaissance-bosquet-theatre-eau>

## 3. La communauté du Monte Verità

### A- Le contexte

Entre 1900 et 1920, plusieurs expériences européennes, nées indépendamment mais toutes contemporaines, cherchent à répondre à la même angoisse : les ravages de l'industrialisation, la vie urbaine

polluée, la rationalité triomphante. Toutes se tournent vers la nature ; ce courant naturophile rejette le positivisme et le culte du progrès rationnel. Loin des pollutions urbaines, la nature devient le symbole d'un renouveau possible.

Ce mouvement se nourrit du concept germanique de Lebensreform (« réforme de la vie ») et de la théosophie, philosophie occultiste alors très en vogue, mêlant spiritisme, bouddhisme et hindouisme — il existe une « réalité spirituelle » enfouie sous les dogmes, les institutions, accessible par l'intuition — chère à Wassily Kandinsky, Piet Mondrian ou Hilma af Klint.

## **B- L'origine**

C'est dans cet esprit qu'est fondée en 1900 la communauté de Monte Verità, à l'initiative d'Henri Oedenkoven, fils d'un riche industriel d'Anvers, et de la pianiste monténégrine Ida Hofmann. Le lieu attire bientôt un cercle hétéroclite : l'artiste Gustav « Gusto » Gräser et son frère Karl, ancien officier austro-hongrois, tous deux saxons de Transylvanie, ainsi que bien d'autres artistes, anarchistes, écrivains, musiciens et danseurs. Bourgeois en rupture avec leur milieu, artistes quelque peu illuminés, tous viennent s'y réfugier pour fuir la société industrielle, les idéologies dominantes et l'ordre établi.

Naturiste, féministe, végétarienne, la communauté veut littéralement révolutionner l'existence. Instincts naturels, forces cosmiques et telluriques, spiritisme, végétarisme, naturisme, médecine naturelle et hygiénisme : le corps y devient l'objet de toutes les attentions — éduqué, éveillé, mis en résonance avec les énergies du monde. Ce lieu va attirer des psychiatres, de nombreux artistes (peintres, écrivains...) :

- \* la plupart des membres du Bauhaus : Albers, Breuer, Bayer, Gropius, Moholy-Nagy, Klee et Schawinsky ;
- \* des membres du mouvement Dada : Ball, Hennings, Richter, Arp ;
- \* des psychiatres : Otto Gross, Else Lasker-Schüler, René Schikele et Carl Gustav Jung ;
- \* des peintres : Arthur Segal, Marianne von Werefkin, le russe Alexej Jawlensky, Otto van Rees et Ayda van Rees-Dutilh ;
- \* le leader du mouvement ouvrier hollandais Ferdinand Domela Nieuwenhuis et son fils César Domela, peintre constructiviste ;
- \* des écrivains comme Leonhard Frank, Stefan George, Ivan Goll, Hermann Hesse, Erich Maria Remarque, Emil Szitty, Ernst Toller, Richard Seewald ;
- \* des anarchistes comme Mühsam, Friedeberg, Trotsky, Kropotkine, Bakounine, Ernst Frick, Max Nettlau, Gustav Landauer ;
- \* Henri Oedenkoven, fondateur de la Cure du Monte Verità, c'est dans sa maison que se trouve le musée du Monte Verità ;
- \* Rudolf Steiner et son école de théosophie ;
- \* les danseuses et danseurs Isadora Duncan, Mary Wigman, Charlotte Bara, Alexander Sacharoff ;
- \* la baronne Franziska von Reventlow (écrivaine), la photographe Margarethe Fellerer et Eduard von der Heydt (collectionneur d'art).

## **C- L'expérience de Rudolf Laban et l'École de l'art et du mouvement (1913)**

En 1913, au Monte Verità même, Laban fonde son École de l'art du mouvement. Techniques corporelles, jeux, danses et rythmes y sont pratiqués quotidiennement, avec un objectif : faire apparaître les « processus secrets de l'être intérieur ». Le mouvement visible n'est que la traduction extérieure d'une nature profonde du corps.

Pour structurer cette recherche, Laban s'appuie sur l'icosaèdre : une figure géométrique organisant l'espace autour du corps selon des axes verticaux, horizontaux, sagittaux et diagonaux. Cette géométrie sert à analyser le mouvement, à le noter (cf la notation Laban), à le transmettre, et à développer une conscience spatiale, une véritable « grammaire du mouvement ».

Isadora Duncan et Mary Wigman se sont rendues à Monte Verità (voir aussi « incarner la nature »). C'est le cas aussi de Marie Rambert, qui travaille aux Ballets russes, notamment sur la chorégraphie de L'Après-midi d'un faune de Nijinski.

## D- Des expériences similaires

- *Hellerau (1909-1914)*

Fondée en 1909 près de Dresde comme première cité-jardin allemande, Hellerau devient le siège, à partir de 1911, de l'Institut Jaques-Dalcroze, bâti par l'architecte Heinrich Tessenow. Le musicien suisse Émile Jaques-Dalcroze y développe la rythmique : une pédagogie fondée sur l'incarnation corporelle du rythme musical et l'improvisation.

L'anthroposophie, fondée par Rudolf Steiner, considère que l'être humain peut accéder par un travail intérieur à des réalités spirituelles invisibles ; la nature devient la manifestation d'énergies cosmiques et telluriques plutôt qu'un simple décor. Steiner développe également l'eurythmie, discipline où le corps « rend visible » des sons, des mots ou de la musique par des gestes codifiés.

*cf diaporama le Goetheanum (deuxième version), 1925-1928 (Dornach, Suisse)*

Steiner comparait ce bâtiment à une coque de noix : le contenant devait naître des mêmes lois de formation que son contenu, dans un mouvement continu inspiré de la croissance végétale. Angles droits bannis au profit de courbes semblant avoir poussé du sol.

## E- Un réseau de personnes, pas des initiatives isolées

C'est ici que les expériences se rejoignent de façon spectaculaire. Mary Wigman, avant de devenir l'élève de Laban, fut d'abord formée par Dalcroze à Hellerau. Suzanne Perrottet, également formée à Hellerau, devient ensuite collaboratrice et compagne de Laban. Marie Rambert, elle aussi élève de Dalcroze, fut engagée par Diaghilev comme professeure de rythmique auprès des Ballets russes — et c'est en s'appuyant sur cette méthode que Nijinski chorégraphia Le Sacre du printemps.

Autre pont : le jeune Le Corbusier, alors employé de l'architecte Tessenow, participa à la construction du bâtiment de Hellerau lors d'une visite en 1911.

Ressources :

<https://numeridanse.com/publication/danse-dehors/>

# 4. Danser dans la nature : danser in situ

## A- Une danse appliquée

*« L'architecture et les paysages dictent l'écriture. Les lignes, les formes, l'histoire de la commande et du chantier, les usages, les matériaux... tout cela détermine le projet chorégraphique. Ils influencent non seulement l'écriture du mouvement, mais aussi tous les choix que doit faire une chorégraphe : la scénographie, la durée du spectacle, le son, la lumière, les costumes, le rapport au public... Tout est guidé par le lieu. » Julie Desprairies*

Selon Julie Desprairies, chorégraphe, la danse in situ est une « **danse appliquée** », comme on parle d'« **art appliqué** », pour « **révéler le mouvement des lieux** ».

Cette chorégraphe travaille sur l'architecture, la ville le paysage ... et ces projets sont déterminés par le site qu'elle investit. Il s'agit pour elle de « révéler le mouvement des lieux ». Il ne s'agit pas de déplacer une chorégraphie du théâtre vers l'extérieur mais bien de jouer sur l'interaction entre le milieu et les danseurs.

**Danser *in situ*** ne consiste donc pas simplement à danser dans la nature ou dans un environnement extérieur : il s'agit de **construire la danse en relation étroite avec le lieu**. Les caractéristiques de l'environnement, relief, sol, végétation, architecture, lumière, sons, conditions climatiques, deviennent des éléments actifs qui **influencent, contraignent ou orientent les mouvements et la gestuelle**. Le lieu n'est donc plus un simple décor : **il participe pleinement à l'écriture chorégraphique**.

On peut, dans une certaine mesure, voir Isadora Duncan comme la première à expérimenter la nature *in situ*. Elle n'hésite pas à sortir des théâtres pour présenter ses chorégraphies dans les jardins, sur la plage. Contrairement à Louis XIV qui n'utilise la nature que comme un décor, Isadora Duncan a la volonté d'être un élément du vivant, de se laisser traverser par la nature. L'environnement influence déjà sa danse. Les artistes contemporains poussent encore l'expérience, la nature ayant un impact fort sur leurs chorégraphies. Danser *in situ* se rapproche alors de danser avec la nature (partie 4) !

Julie Desprairie dans la nature, « <https://www.lhebdoduvendredi.com/article/43524/des-prairies-a-la-foret>

C'est devenu un rendez-vous : en fin d'année, quand l'été s'installe, Julie Desprairie investit la programmation du Manège pour une performance festive et hybride. En 2020, elle avait pris comme terrain de jeux le quartier Orgeval et y avait organisé la Foire des Prairies, une parenthèse spatio-temporelle de fête, de convivialité, en partage avec les habitants et en adaptation totale avec son environnement. Et c'est sa marque de fabrique : depuis vingt ans, cette chorégraphe et plasticienne crée des spectacles *in situ*, immergés dans leurs espaces. Cette année, elle propose La Chevêche, une excursion chorégraphique en forêt. La chevêche est une petite chouette ardennaise et c'est tout le symbole de cette performance participative qui s'articule autour d'une heure en forêt de Froidmont, à Thin-Le-Mouthier (08), une heure de promenade ponctuée de danse. Loin de la ville, loin des studios et des lumières artificielles, Julie Desprairies s'empare des énergies sylvestres et terrestres pour emprunter un chemin de traverse vers des univers parallèles, sensoriels et ensorcelés. Toute la poésie de ce spectacle hors des sentiers battus est issue d'échanges avec des botanistes, des randonneurs, des protecteurs forestiers. De leurs confidences, la chorégraphe en a fait des légendes magiques qui se dansent, s'échappent et emportent le public, en action, dans une ronde qui fait écho aux secrets les plus anciens et les mieux protégés : ceux des sous-bois, où le merveilleux est à portée de sens »

Thomas Riffaud, va même plus loin et s'interroge sur les apports de la danse *in situ* (et les arts *in situ* en général) pour les sciences du territoire. Les recherches menées autour de la danse *in situ* montrent qu'elle permet d'appréhender l'espace autrement, en faisant du corps un véritable outil d'observation et d'expérience. Comme le souligne Le Floc'h, « On ne repasse plus sur une place publique de la même façon après y avoir vécu une émotion esthétique » (2016). L'expérience dansée, que ce soit pour le danseur comme pour le spectateur, transforme ainsi notre perception d'un lieu et fait émerger des lectures différentes de celles produites par les chercheurs. Sans se substituer aux approches scientifiques, les danseurs *in situ* peuvent apporter des connaissances complémentaires en s'intéressant aux dimensions sensibles, poétiques, imaginaires et affectives des territoires.

Cette approche invite les sciences du territoire à dépasser une conception parfois abstraite ou technocratique de l'espace pour accorder davantage de place aux sens, aux émotions et aux expériences corporelles. En faisant du corps un outil de lecture et d'exploration, la danse permet

Caroline MICHEA

de révéler d'autres spatialités et d'interroger notre manière d'habiter les lieux. Yves Raibaud (2015) souligne ainsi que la danse « replace le corps au centre » des réflexions géographiques, tandis que Thomas Riffaud évoque la possibilité de « cartographier par le corps ». Les danseurs deviennent alors de véritables « géoartistes » (Gwiazdzinski, 2016), capables de produire une lecture sensible et incarnée des espaces publics et des territoires.

La rencontre entre danse et sciences ne repose donc pas sur une opposition entre connaissance scientifique et expérience artistique, mais sur leur complémentarité. Là où la science cherche à mesurer, analyser et représenter le territoire, la danse permet de le ressentir, de l'éprouver et de révéler ce qui échappe parfois aux représentations conventionnelles. Elle devient ainsi un moyen de penser autrement notre relation aux espaces que nous habitons.

#### Ressource

Thomas Riffaud. **Quand la danse in situ questionne la recherche**. CIST2018 - Représenter les territoires / Representing territories, Collège international des sciences territoriales (CIST), Mar 2018, Rouen, France. pp.247-250.

## B- Quelques expériences :

- *Cie après l'orage*, **L'orée du réel**

C'est un spectacle déambulatoire en nature (au sol et suspendu dans les arbres), à la croisée de la danse, du théâtre et du cirque. Il évoque ce qui nous met en mouvement dans nos vies : les rêves qui nous donnent des ailes, les idéaux absurdes, les aspirations sincères, les illusions ... Tous ces rêves parfois inaccessibles ou saugrenus souvent grandioses, des rêves à regarder en face, honnêtement.

Ici, le spectacle n'a pas été créé pour un lieu déterminé, chaque représentation se fait dans un nouveau lieu, les danseurs doivent s'adapter à l'environnement. Cela implique aussi que ce spectacle ne peut pas être joué n'importe où : la présence d'arbres d'une certaine taille est indispensable.

**Pistes d'observation :** l'espace et les éléments de la nature utilisés ; la place des spectateurs ; les contraintes d'un tel spectacle (nécessité de s'adapter, impossibilité de le jouer partout)...

#### Ressources :

Teaser — <https://www.cieapreslorage.fr/orée-du-réel>

Delphine Goater, « Marcher dans les bois avec Daniel Linehan », 2 juin 2022 — <https://www.resmusica.com/2022/06/02/marcher-dans-les-bois-avec-daniel-linehan/>

- **Ama**, de Julie Gautier

**Ama** est une performance de danse subaquatique interprétée par Julie Gautier elle-même, dans une piscine profonde, un hommage aux femmes en référence aux Ama japonaises (les « femmes de la mer »), plongeuses traditionnelles récoltant des perles et des coquillages en apnée. Julie Gautier y exprime un drame intime à travers le mouvement et l'eau, comme une métaphore de la légèreté face à l'adversité.

---

« J'ai voulu mettre dans ce film ma plus grande douleur en ce monde. Pour qu'elle ne soit pas trop crue je l'ai enrobée de grâce. Pour qu'elle ne soit pas trop lourde je l'ai plongée dans l'eau. » — Julie Gautier

---

Dans **Ama**, la scénographie se réduit à un seul élément : l'eau. Elle devient ici condition d'existence du mouvement : elle ne raconte pas une histoire par le décor mais façonne la danse. La matière même du milieu transforme entièrement la relation du corps à l'espace. Le milieu aquatique modifie la gravité, ralentit le temps, impose la contrainte du souffle et génère une écriture chorégraphique spécifique, faite de suspension et d'ondulation ainsi qu'une lenteur inhabituelle où chaque geste est amplifié par la résistance de l'eau.

L'univers poétique et dramatique est accentué par le costume, simple et fluide, qui épouse les mouvements de l'eau : les tissus se déploient, se gonflent, se rétractent au rythme des déplacements. La lumière traverse la surface et crée des reflets mouvants sur le corps et accentue le contraste des couleurs.

Le spectateur perçoit une danse qui semble libérée de la pesanteur terrestre mais soumise à une autre forme de contrainte : celle du souffle retenu. La dramaturgie repose sur la tension entre la beauté du mouvement et l'attente silencieuse de la remontée à la surface.

**Pistes d'observation :** les contraintes (force de l'eau + absence d'oxygène), la qualité gestuelle (fluidité et ondulation), la dimension sensible.

#### Ressources :

Le Labo d'Art — <https://www.lalabodart.com/ressources/ama-julie-gautier-scenographie-eau-danse#gsc.tab=0>

<https://www.youtube.com/watch?v=bdBuDg7mrT8&sttick=0>