



LE THÉÂTRE BAROQUE

Par La Fabrique à théâtre
Dossier pédagogique

Contexte historique et artistique	
Le siècle de Louis XIV	p 2
Le Roi Soleil et les artistes	p 2
Les arts au XVIIème siècle	p 3
La peinture	p 3
La musique	p 3
La danse	p 4
Lieux de la représentation théâtrale	
De la rue au théâtre	p 5
Théâtre itinérant / théâtre de tréteaux	p 6
Théâtre à l'italienne	p 6
Aller au théâtre au XVIIème	p 7
Les spectateurs sur la scène	p 7
Langage et gestuelle	
Déclamation	p 8
Corps et geste	p 9
La gestuelle baroque	p 9
Mise en scène	p 10
Costumes et maquillage	
Costume de théâtre / costume d'époque	p 11
Le costume sous Louis XIV	p 11
Le costume masculin	p 12
Le costume féminin	p 12
Maquillage au blanc de céruse	p 12
Décors et bougies	
Le décor théâtral	p 13
La toile peinte	p 13
L'éclairage « au feu »	p 13
Chandelle	p 13
Bougie	p 14
Annexes	
Renaissance du théâtre baroque	p 15
Quelques mots du théâtre	p 16
La prononciation baroque	p 18
Chirogrammes de John Bulwer*	p 20

* *Médecin et philosophe anglais 1606-1656*

CONTEXTE HISTORIQUE ET ARTISTIQUE

Le siècle de Louis XIV

Louis XIV naît à Saint Germain en Laye en 1638. A l'âge de cinq ans, il devient Roi de France à la suite du décès de son père Louis XIII. Sa mère, Anne d'Autriche, assure la régence. En 1660, Louis XIV épouse Marie-Thérèse, infante d'Espagne.

Après la mort de son Premier ministre, le cardinal Mazarin, le jeune roi de 23 ans décide de gouverner lui-même, s'entourant de ministres dévoués. Il conduit la réorganisation administrative et financière du royaume, favorise le développement du commerce et des manufactures, réforme l'armée et connaît de nombreux succès militaires.

L'âge baroque a été pour de nombreux pays une période de splendeur, le siècle d'or de la culture et de l'économie.

« Ce qui demeure, ou ce qui revient à l'esprit lorsqu'on songe à Louis XIV, c'est d'abord cette tentative incroyable de faire rejaillir sur son nom tout ce qui a pu se faire de beau de son temps comme si c'était lui qui l'avait fait, et non Mansart, Le Brun, Racine et Lully. »

Mais surtout, il était très attaché à l'épanouissement des arts et des sciences : le théâtre avec Molière et Racine, la musique avec Lully, l'architecture, la peinture, la sculpture et toutes les sciences au sein des Académies royales.

Le Roi Soleil

Louis XIV choisit le soleil pour emblème, symbole d'Apollon, dieu de la paix et des arts. Partout le décor de Versailles mêle les représentations et les attributs du dieu aux emblèmes royaux.

« C'est au Grand Carrousel de 1662 que le Roi-Soleil est né, en quelque sorte. Ce n'est pas à Versailles. Ce n'est pas au Louvre. Ce n'est pas la politique qui lui a donné son nom ni les victoires de ses armes : c'est le ballet équestre. Car un carrousel, c'est encore cela, dans la beauté du spectacle, le faste de la mise en scène, l'éclat des costumes et des plumes, le scintillement des bijoux. Un Carrousel, c'est une forme particulière du ballet.

L'apparition du Roi fut si forte que, non seulement le Roi y a acquis son nom de Roi-Soleil, mais que le lieu même qui a servi de cadre à ce divertissement public en a gardé le nom après trois siècles, puisque nous continuons à l'appeler la place du Carrousel. »

Lors de ce Carrousel, héritier des tournois médiévaux, élevé à la Renaissance au niveau d'un art, Louis XIV apparaît « vêtu à la mode romaine d'un corps de brocart d'argent rebrodé d'or dont les épaules et le bas du buste étaient terminés par des écailles de brocart d'or rebrodé d'argent avec de gros diamants enchâssés dans la broderie et bordé encore d'un rang de diamants aux extrémités de la gorgette de même forme que le corps et composé de quatre roses de diamants.

Les artistes que Louis XIV a aimés ont tous un trait commun : celui d'avoir eu le don de transcrire, en marbre, en vers, en comédie, en tragédie, couleurs, en jardins, ce que le Roi voulait que l'on sache de lui. Il sera fidèle à ceux qui ne se tromperont pas d'image. Il jettera comme un chiffon, non pas avec mépris, mais simplement avec négligence, tous ceux qui, un instant, se tromperont, ou bien continueront à dessiner une image dépassée, sans avoir deviné qu'elle n'était plus tout à fait la bonne. Molière un jour. Lully même, une autre fois. Le Bernin : car après avoir sculpté la plus exacte image intérieure de Louis, il déplaira avec sa grande statue équestre. Racine sera à deux doigts de se tromper plusieurs fois ; il ne manquera aucun tournant de l'évolution du personnage royal.

Les arts au XVII^e siècle

Le XVII^e siècle, période de profondes mutations en France et en Europe en matières politique, économique et sociale, est aussi un tournant sur le plan culturel et artistique : « Les historiens de l'art s'accordent à voir dans le règne de Richelieu (1624-1642) le moment décisif qui modifie profondément les conditions de travail et d'environnement des artistes. La création de l'Académie royale de peinture en 1648 constitue l'aboutissement d'un grand effort mené par le cardinal-Premier ministre pour que Paris rivalise avec Rome dans le domaine de la création artistique. Les deux décennies 1630-1640 sont marquées par de multiples actions en faveur des arts : dans les arts décoratifs, en peinture (la venue de Poussin, Philippe de Champaigne au service du cardinal), en sculpture (Le Bernin et le buste de Richelieu), en architecture (Jacques Lemercier, François Mansart) et au théâtre (l'Hôtel de Bourgogne et la définition d'un art poétique aux règles précises). Autant d'exemples (...) qui marquent indubitablement la renaissance de Paris comme capitale des arts.

Marc Bayard - Feinte baroque, Iconographie et esthétique de la variété au XVII^e siècle
Académie de France à Rome / Villa Médicis (2010)

La peinture

« L'âge baroque a été pour de nombreux pays une période de splendeur, le « siècle d'or » de la culture et de l'économie.

« Art du visible », la peinture utilise les découvertes de la science pour dépasser à son tour les limites des normes établies et harmonieuses de la Renaissance. Pendant très longtemps, les artistes avaient cherché à déterminer les canons de la beauté et de l'élégance à partir d'une récupération de l'Antiquité classique, attitude avec laquelle le baroque rompt audacieusement. Le baroque, art des effets extrêmes s'inspirant souvent du théâtre, cherche la « merveille » du spectacle imprévu, mais il descend aussi dans les profondeurs insondables de l'âme humaine.

Comme dans les tragédies de Shakespeare, les personnages troubles et fastueux du passé deviennent dans la peinture baroque des images inquiétantes et toujours « modernes » des sentiments, des peurs et des misères humaines. La plus grande nouveauté proposée par la peinture baroque ne réside peut-être pas « dans » le tableau, mais en dehors de lui, car un nouveau rôle est dévolu à l'observateur.

A partir de Caravage en effet, celui qui regarde la peinture ne doit plus se sentir « spectateur » étranger, mais un « témoin » oculaire présent sur les lieux de l'action. »

La Peinture Baroque – Introduction - Gallimard

La musique

La musique est partout et tout le temps : messe, chasse, promenade, soirée et souper. Les différentes formations (chapelle, chambre et écurie) sont dirigées par les plus grands artistes tels Lully.

Molière et la musique, l'exemple des *Femmes savantes* (Fabrique à théâtre, direction musicale Manuel de Grange)

« Chez Molière, théâtre et musique sont des arts intimement liés, comme le démontre sa collaboration avec Jean-Baptiste Lully et Marc-Antoine Charpentier dans les Comédies-Ballet *Le Bourgeois gentilhomme* et *Le Malade imaginaire*, pour ne citer que ces deux dernières.

Lorsque Molière crée sa comédie *Les Femmes savantes* au Théâtre du Palais Royal en 1672, cela fait un an que la rupture avec Lully est consommée et l'écrivain subit de plein fouet l'interdiction imposée par le musicien d'employer des instrumentistes dans ses pièces de théâtre. Cette interdiction n'étant aujourd'hui plus d'actualité, nous pouvons rendre justice à Molière en associant au texte une musique capable d'enrichir le sens poétique

grâce à des compositeurs comme Couperin, Marin Marais, Robert de Visée et Charles Mouton.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une partition conçue à l'origine pour cette pièce, la musique souligne les traits de caractère en associant aux personnages des airs qui reflètent soit une sensibilité musicale profonde, universelle et raffinée, soit le goût du jour, à la mode et par essence éphémère. Flûtes, hautbois, luths et guitares nous projettent dans un univers sonore tantôt riche et raffiné, tantôt gai et dansant. » Manuel de Grange

La Danse

« On ne lui (le Roi) apprit qu'à danser et à jouer de la guitare. » (Voltaire)



Louis XIV dans *Le Ballet de la nuit*

En France au XVIIe siècle, la danse était tout à la fois : divertissement, art, rituel. Elle était pratiquée à tous les niveaux de la société. « Dans cette société du XVIIe siècle où l'homme était toujours en spectacle, le « devoir de représentation » impose que, plus le rang que l'on occupe par sa naissance ou sa fonction se trouve élevé, plus la Nature soit polie par l'Art. » explique Philippe Beaussant dans *Louis XIV artiste*. « Les hommes parlent, il est plus noble d'être éloquent. Il est bien d'être beau ; il est encore mieux d'être paré. Marcher, se mouvoir, faire des gestes, c'est le propre de tout être vivant ; mais la danse est un perfectionnement de la marche, du jeu du corps et des attitudes. Dans une civilisation idéale, le mieux parlant, le mieux dansant devrait être le roi, et il se trouve que c'est ce que va faire Louis XIV. »

Louis XIV a été l'un des plus brillants danseurs de son temps. Il apparut pour la première fois sur scène à l'âge de treize ans. L'année suivante, dans le Ballet des fêtes de Bacchus, il n'interprète pas moins de six rôles successifs : un filou ivre traîneur d'épée, un devin, une bacchante, un homme de glace, une muse...

LIEUX DE LA REPRESENTATION THEATRALE

De la rue au théâtre

« De longue date, le premier dispositif spectaculaire consiste à parcourir la ville pour y déposer sa marque. Ce type de défilé peut alors être rituel, religieux ou politique, célébrer une fête, une prise de contrôle de la ville, une victoire ou un mariage princier ou royal (...) L'essentiel tient alors dans les tableaux, les postures, la gestuelle emblématique ou symbolique des regardés : le public identifie rapidement ce dont il est question, et est amené, le cas échéant, à suivre le cortège. Puis les défilés s'arrêtent sur une place ou un parvis suffisamment vastes pour qu'un spectacle différent, dialogué, chanté, plus sophistiqué, commence. »

« Le spectacle religieux ou politique, doté des qualités pédagogiques et persuasives les plus fortes, se mêle ainsi à la représentation théâtrale qui n'est jamais là, en principe, que pour le soutenir. »

« Un autre dispositif est de s'installer de manière bien visible et de chercher à placer, dans un lieu citadin, un espace scénique fixe au milieu de la foule, ou dans un lieu de passage. (...) Outre le cercle ou demi-cercle (solution la plus simple qui ne suppose pas forcément une élévation), le « tréteau », qu'on appelle aussi « échafaud » est le moyen le plus classique pour déterminer le lieu du spectacle. Ainsi, lorsque Tabarin et son maître s'installent sur un tréteau, près du Pont-neuf, au début du XVII^e siècle, c'est d'abord pour être vus là où passe une foule à même de pouvoir s'arrêter. Ce n'est pas d'emblée pour représenter une pièce, mais pour se servir des saynètes grotesques, parodiques de la scolastique médicale, dans le but de vendre ensuite leurs produits de charlatans. Et c'est peu à peu, et surtout avec d'autres forains, que le prétexte va devenir central, que le spectacle, de fait, prendra le dessus sur le charlatanisme et qu'il aura quelque chance d'accéder à une certaine autonomie esthétique. Mais il faudra alors ou bien quêter pendant ou après l'intervention spectaculaire, ou bien fermer le lieu, cacher l'enclos pour empêcher que les resquilleurs regardent ce pour quoi ils n'ont pas payé. (...) »

« Dès lors, il suffisait de fermer l'entrée, (...) d'y établir un guichet pour que les comédiens soient rétribués et que d'autre part les conditions soient réunies pour que le public, fixé en un lieu, dirige ses regards vers le spectacle avec un minimum d'attention. (...) On notera enfin que les troupes de théâtre itinérantes (...) adoptent, selon les circonstances, la fermeture par tenture, le jeu dans des cours d'auberge plus ou moins fermées, enfin, d'entre tous le plus prisé, le jeu dans des salles d'occasion (dans les jeux de paume le plus souvent ou parfois sur des praticables dans les grandes salles des châteaux). »

Christian Biet – *Le théâtre français du XVII^e siècle*
L'avant-scène théâtre (2009)

Longtemps il n'y eut en France ni scènes fixes ni représentations suivies. Les premières troupes théâtrales s'étaient formées à Paris sous le règne de Louis XIII. Pour n'être plus vagabondes, (...) elles ne disposaient encore, le plus souvent, que de locaux de fortune, qui n'avaient pas été conçus pour leurs spectacles : les tréteaux se dressaient, au hasard des déplacements, dans une salle de palais, de château ou de tripot...

Plus souvent encore, elles se contentaient de jeux de paume, longues salles rectangulaires fort inconfortables pour les spectateurs des loges de côté. (...) Ce n'est qu'en 1689, que sera construite pour les Comédiens français une salle semi-circulaire à l'imitation de celles d'Italie.

Jacques Wilhelm – *La Vie quotidienne au Marais au XVII^e siècle* (1966)
& *La Vie quotidienne des parisiens au temps du Roi-Soleil* (1977)

Théâtre itinérant / Théâtre de tréteaux

Un tréteau est un chevalet de bois. Du XVI^e au XIX^e, ils ont servi aux comédiens ambulants qui les utilisaient comme supports aux quelques planches qui constituaient leurs scènes. Par extension, l'ensemble de l'estrade, tréteaux et planches, a pris le nom de tréteau (au singulier ou au pluriel).

Dictionnaire raisonné et illustré du théâtre à l'italienne
Alain Roy (Fondation Beaumarchais – Actes Sud-Papiers)

Au XVII^e siècle, à Paris notamment, aux carrefours et dans les foires, saltimbanques et charlatans dressent leurs tréteaux : on y montre des tours, on y arrache les dents, on y vend (et vante) des drogues.

« Au tout début du XVII^e, **Tabarin**, un bateleur, commença à faire parler de lui sur Paris et sa région. Avec son compère nommé **Mondor**, un médecin et vendeur d'onguents ambulants, il fit des représentations théâtrales sur les tréteaux des foires de Saint Germain, Saint Laurent ainsi que la Place Dauphine et le Pont Neuf. Leurs farces visuelles et leurs dialogues comiques et satiriques les firent très vite connaître, attirant ainsi un grand nombre de passants dont **Molière** et les gens de la Cour.

Site 17^{ème} siècle

Théâtre à l'italienne

Si après les structures grecques antiques, romaines, médiévales et celles de la Renaissance élisabéthaine ou espagnole, le fameux théâtre à l'italienne a été adopté dans tout l'Occident puis sur toute la planète, c'est qu'il a atteint un degré exceptionnel dans la capacité d'ordonner un spectacle, presque à volonté. [...]

Le théâtre a son vocabulaire, comme toute activité spécifique... Si c'est bien le théâtre à l'italienne qui a mis au point ce vocabulaire, on continue à l'utiliser dans les théâtres les plus récents, qui se veulent différents dans leur structure architecturale et scénographique. [...]

Mais ce que nous aimons dans le théâtre à l'italienne, c'est le fait que toute manœuvre était conduite manuellement. Cela exigeait donc une totale participation du technicien au spectacle, un engagement dans la précision et la sensibilité du jeu, un vrai sens du service de l'œuvre dans sa représentation scénique. L'habileté, le doigté, la concentration des techniciens étaient aussi indispensables que le talent des acteurs.

Jean-Pierre Miquel

Introduction au *Dictionnaire raisonné et illustré du théâtre à l'italienne*
Alain Roy (Fondation Beaumarchais – Actes Sud-Papiers)

Pour nous Français, un théâtre à l'italienne n'est pas un théâtre italien, c'est un théâtre construit en France selon les principes venus, le plus souvent, d'Italie.

En 1637, Richelieu fait construire à Paris, par Lemercier, la salle du Palais Royal inspirée des données italiennes : c'est l'un des premiers théâtres à l'italienne.

Voici les principes les plus importants :

- La salle des spectateurs a la forme d'un demi-cercle, ou fer à cheval.
- Autour du parterre, en Italie, se superposent les galeries à l'aplomb les unes des autres tandis qu'en France, il s'agit de balcons en retrait les uns par rapport aux autres au fur et à mesure que l'on monte.
- Le plafond est plat chez les Italiens, alors qu'en France il est souvent en coupole.
- Les Français suspendent au milieu du plafond un énorme lustre surmonté d'une cheminée, tandis que les Italiens préfèrent des appliques murales réparties tout autour de la salle.

- Quant au parterre, les Italiens le conserveront horizontal – attendant bien longtemps après notre première Comédie Française pour y installer des sièges – et envahi sur la moitié de sa surface par le proscenium où viennent se placer les chanteurs.
- Dans les deux pays, le plancher de scène a toujours une pente vers le public d'environ 4%.
- La cage de scène a trois corps superposés qui sont, en partant du bas : les dessous, la scène elle-même (et les coulisses), les cintres.
- La scène est frontale par rapport à la salle.

Dictionnaire raisonné et illustré du théâtre à l'italienne
Alain Roy (Fondation Beaumarchais – Actes Sud-Papiers)

Aller au théâtre au XVIIe siècle est un évènement. Durant une longue période, il n'existe que trois théâtres à Paris : l'Hôtel de Bourgogne, le Théâtre du Marais et le Palais Royal. Les spectateurs y passent plusieurs heures, parfois toute la journée, ils discutent, mangent, boivent, donnent leurs rendez-vous galants, se battent et accessoirement, regardent le spectacle. Il faudra un arrêté du Roi pour interdire les armes dans l'enceinte des théâtres afin d'éviter les bagarres générales.

Les spectateurs sur la scène

« En raison de l'étroitesse des lieux et du succès croissant de ses ouvrages lyriques, Lully consentit vers 1680 (...) à accepter des spectateurs sur la scène (...). Conscient de la gêne occasionnée par les courtisans, Lully chercha bien à les dissuader de retourner sur le plateau. Pour cela, il doubla le prix. Mais cela ne servit qu'à aiguïser leur envie « d'y aller pour se faire voir », montrer leurs beaux justaucorps et « conter des douceurs aux actrices qui seraient le plus à leur gré ». Aussi acceptèrent-ils de payer un louis d'or au lieu d'un demi-louis réclamé pour l'amphithéâtre.

En bas, le public, entièrement composé d'hommes déjà prêts à courtiser les plus jolies actrices, est assis sur trois gradins, tandis que d'autres spectateurs des deux sexes ont pris place dans les loges superposées, dont la décoration rappelle celle de la salle. (...) cette assistance pouvait atteindre aux deux extrémités du plateau plus de cent personnes.»

Dans l'atelier des menus plaisirs du Roi
Spectacles, fêtes et cérémonies aux XVIIe et XVIIIe siècles
Archives nationales / Artlys (2010)

LANGAGE ET GESTUELLE

Déclamation

D'une manière générale, partout en Europe, la prononciation était considérée comme un des éléments de la rhétorique qui devait être acquis au prix d'efforts et de patience, autant dans la langue maternelle que pour la déclamation latine, et la notion d'une prononciation « naturelle » était absolument étrangère à la déclamation baroque. L'effort que l'orateur, en général, et l'acteur en particulier, faisait pour bien prononcer était un des moyens par lesquels il concentrait et transmettait l'énergie, pour rendre la réalité de la parole et en faire un lieu d'épiphanie. »

La langue que l'on entendait à la cour, au théâtre ou au prétoire était aussi étrange pour un contemporain de Molière ou de Racine que pour le spectateur du XXI^{ème} siècle.

C'était pour l'acteur une technique à maîtriser, et pour le public une difficulté à surmonter, qui éloignait le texte du présent matériel pour le faire entrer dans un autre présent, où se dévoilait, dans la réalité de la langue, le sens véritable de la représentation.

La prononciation du "r" roulé, du "l" mouillé, des voyelles nasales, du "â" fermé, du "a" ouvert, du "e" muet et des consonnes finales réclame un apprentissage précis, mais ce parler, loin d'être "savant", semble très proche de nous et rappelle certains accents encore présents dans nos régions ou dans les pays francophones comme le Québec ; c'est une musique oubliée qui chante à l'oreille comme un écho à nos racines.

« Il y a deux sortes de Prononciation en général qui font naître bien des doutes et des difficultés dans le Chant. Il y a une prononciation simple qui est pour faire entendre nettement les Paroles, en sorte que l'Auditeur les puisse comprendre distinctement et sans peine ; mais il y en a une autre plus forte et plus énergique, qui consiste à donner le poids aux Paroles que l'on récite, et qui a un grand rapport avec celle qui se fait sur le Théâtre et lors qu'il est question de parler en Public, que l'on nomme d'ordinaire Déclamation. »

Bénigne de Bacilly - *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter* (1668/1679)

« La conscience et la maîtrise du souffle sont les bases du jeu dans presque toutes les formes de théâtre ancien asiatique, où une des choses les plus difficiles, et les plus essentielles, que l'acteur doit apprendre, c'est de se tenir debout, au centre de l'univers, faisant de son souffle le lieu de passage entre le dedans et le dehors. Dans le théâtre baroque, toute l'incarnation de la parole se fait sur ce souffle de l'homme qui incorpore le souffle des mots, et qui s'ouvre à l'esprit extérieur. C'est seulement ayant maîtrisé ce mouvement, qui est aussi immobilité, qui est la vie de l'homme et son néant, sa sphère fermée et l'infini du monde, que l'acteur baroque peut incarner la parole : c'est-à-dire un texte composé par un autre homme, dans la langue qui leur est commune, et dont la finalité est précisément cette incarnation. Cette matière très concrète dont est composé le texte doit être assimilée et rendue par l'acteur en tenant compte de trois éléments : la prononciation, le rythme et l'intonation. »

Eugène Green – *La Parole Baroque* (2001)

Corps et geste

« Au XVII^e siècle, on ne parle pas sans geste, on ne se montre pas sans que les bras, la tête, les yeux, les mains surtout, ne commentent pas le discours. On ne se tient pas les jambes raides et les bras immobiles : le corps, même au repos, déhanché sur l'appui d'une jambe, les pieds ouverts, est une volute, prolongée par celle des mains arrondies. **Un orateur en chaire fait un travail avec ses mains. Et au théâtre, l'espace du corps s'amplifie encore davantage. La tragédie est mimée autant qu'elle est dite.** »

« Si l'expression de l'émotion parvient à prendre sa place exacte dans une forme parfaite, c'est que le baroque a su concevoir des formes, en effet, destinées expressément à porter l'émotion : **ce n'est pas le hasard ou le talent qui rendent possible cette conjonction, mais le fait que les structures formelles n'ont pas été inventées dans un autre dessein.** »

Philippe Beaussant - *Vous avez dit baroque ?* (1994)

La gestuelle baroque

On peut supposer que le geste baroque comporte les trois moments qu'on trouve dans toute forme de représentation gestuelle traditionnelle, comme les théâtres classiques d'Extrême orient, ou même les arts martiaux :

Mise en mouvement, où l'énergie en équilibre redevient une énergie en devenir : dans la gestuelle baroque, cette première étape peut prendre la forme d'un mouvement préparatoire, même à contresens par rapport au mouvement principal, comme les moulinets dans la danse baroque

Mouvement principal : si celui-ci est descriptif et constitue l'élément principal du geste, [...] Il peut être relativement lent ; autrement, si le sens principal du geste se trouve dans son aboutissement, le mouvement principal est très rapide ; dans tous les cas, il doit aboutir à la position qui constitue la fin de l'image gestuelle

L'assise ou le rétablissement, dans la position finale du geste, d'un équilibre de l'énergie ; mais il s'agit d'un équilibre baroque, résultat non d'une harmonie statique, mais de la présence de tensions opposées, produisant un moment d'immortalité apparente.

Eugène Green – *La Parole Baroque* (2001)

« Premièrement, le geste doit se rapporter à une parole précise [...]. Deuxièmement, le mouvement doit précéder le vocable auquel il se rapporte : de cette façon, le geste, suffisamment vague pour ne pas remplacer le mot, encrée néanmoins une anticipation visuelle qui éveille l'attente du spectateur, et quand la parole correspondante arrive, elle précise le sens du geste, recevant de celui-ci un supplément d'énergie. »

« Le corps baroque n'a pas de formes fixes ou closes, mais est conçu comme un lieu de passage et de mouvement perpétuel

Le corps baroque n'est jamais vraiment en état statique, mais exprime toujours de tensions ; il présente une harmonie qui naît, non pas de la perfection de formes finies, mais d'un équilibre entre tensions opposées

Le corps baroque n'a pas de réalité en lui-même, mais existe seulement dans la mesure où il rend visible une réalité cachée. [...]

Premièrement, la position du corps ne peut jamais être symétrique (dans les représentations visuelles, les seuls corps symétriques sont morts) : les pieds formeront un angle et il y aura un déhanchement ou une torsion de la partie supérieure du corps. [...] Deuxièmement, [...] sa forme sera l'ensemble des moments sonores qu'il incarne : c'est pourquoi chaque geste, qui se rapporte toujours à une parole précise, doit trouver un moment d'immobilité avant la fin du mot [...].

Gestes abstraits

L'annulaire qui se plie d'un seul mouvement à partir de la main ouverte, comme s'il devait servir le toucher, peut renforcer la parole de celui qui dans son discours ne fait que *toucher* à un sujet, et le *traite d'une manière légère*.

Le petit doigt qui se dresse au-dessus du poing plié se donne par ce geste le pouvoir d'expliquer des choses subtiles.

Du geste du récit

Le Récit veut qu'on courbe le bras vers la poitrine, qu'on l'éloigne de temps en temps de la même poitrine, et qu'on varie le geste selon les particularités du Discours, parce que hors l'exorde, le bras doit accompagner la langue ; et qu'à l'exception du tendre, le bras courbé vers la poitrine, et éloigné de temps en temps de la même poitrine, ne peut avoir usage que dans le récit.

Gestes d'expression

Frapper le sein et y cogner est une expression naturelle de la main pour traduire la douleur, la contrition, la pénitence, la honte, et pour nous réprimander, ou pour signifier que quelque chose nous est fâcheux, car le sein est la cabane du cœur.

Frapper la tête contre le mur

Cela est un acte de douleur inconsolable.

Du geste de l'abattement

L'abattement ou la consternation veut que chaque bras tombe en droite ligne vers chaque côté du corps, parce que la chute des bras suppose toujours une espèce de défaillance.

Mise en scène

Comme le débit de la parole ou le langage gestuel, les déplacements avaient une valeur musicale et mesurée, d'une lenteur relative. Evidemment, le rythme variait selon les genres et les situations, mais même le déplacement le plus rapide devait être plus lent que les pas d'un homme qui court dans la nature, tout comme une syllabe rapide dans la déclamation, contrairement à une syllabe parlée, ne pouvait être plus brève qu'une note mesurable. Les scènes d'action physique dans la commedia dell'arte devaient être éblouissantes de mouvement, et pourtant, il s'agissait d'une chorégraphie, basée sur la maîtrise de l'énergie et la précision du geste, comme dans les scènes dansées du Kyôguen. A l'autre extrême, la tragédie française, par son action et son écriture, était empreinte de gravité, et les mouvements étaient épurés et réduits en nombre et en étendue, de sorte qu'un seul pas, ou même un changement d'appui, pouvait avoir la valeur d'un tremblement de terre. [...]

Dans toutes les formes de théâtre baroque, le jeu était frontal. Cela est en accord avec l'architecture des théâtres, et avec la conception du jeu théâtral comme application de la rhétorique : l'acteur s'adressait au public comme un prédicateur en chaire ou un orateur devant l'assemblée. Dans l'action dramatique, les personnages s'adressaient les uns aux autres, mais dans la pratique scénique **l'énergie du discours transitait par le spectateur, de sorte que la position normale de deux acteurs en dialogue était d'être l'un à côté de l'autre, tous deux face à la salle** : c'est ce qu'on trouve dans la quasi-totalité des documents (frontispices, croquis, gravures) qui reflètent la réalité d'une représentation théâtrale. Par des signes codés, comme des gestes, des mouvements du regard, ou une légère torsion, l'acteur faisait comprendre qu'il s'adressait à son partenaire, mais le plein impact de sa parole et de sa gestuelle était reçu par l'oreille et l'œil du spectateur. »

Eugène Green – *La Parole Baroque* (2001)

COSTUME ET MAQUILLAGE

Costume de théâtre / costume d'époque

Le costume de théâtre au XVII^e, tel qu'on le voit sur les dessins d'Henri Gissey et Jean Berain étaient des costumes très riches et colorés -rappelant parfois ceux du bouffon ou de l'arlequin- souvent peu en accord avec la fonction ou le statut social du personnage représenté, et osant l'anachronisme : « Lors des représentations de tragédies grecques, on n'hésitait pas à ajouter un chapeau et des gants à un comédien habillé "à la romaine" ».

Site 17^{ème} siècle

A l'inverse, les costumes créés aujourd'hui par Chantal Rousseau pour la Fabrique à théâtre se veulent le reflet des vêtements portés par la société du XVII^e, riche ou modeste.

« Au XVII^e, les costumes de spectacles, dont la France pouvait s'enorgueillir, étaient considérés comme les plus beaux d'Europe. Même s'ils subissaient l'influence de la mode du temps, leur richesse et leur invention permettaient d'espérer pour un bon nombre d'entre eux des réemplois. »

*Dans l'atelier des menus plaisirs du roi
Spectacles, fêtes et cérémonies aux XVII^e et XVIII^e siècles – Archives Nationales / Artlys*

« En raison des difficultés rencontrées pour éclairer la scène, les costumes devaient briller pour renvoyer la lumière. Les costumes étaient très riches, embellis de broderies, de plumes, de gaze, de pierres, de perles, de rubans et fleurons. On utilisait des tissus nobles tels que des toiles d'or, d'argent, du velours, des satins.

Les couleurs, vives, illustraient la psychologie des personnages. Les motifs utilisés étaient des symboles simples : étoiles jaunes sur fond bleu pour la nuit, flammes orange et rouges pour la Furie, écailles bleues et argentées pour les Tritons.

Le vêtement s'accompagnait de divers accessoires : flambeaux portés par les furies ou les démons (Thésée acte IV : Les Furies sortent tenant un tison ardent d'une main et un couteau de l'autre), bâtons par les magiciens, marteaux et pelles par les forçats, etc. Les Dieux se munissaient de leur emblème : Vulcain son enclume, Saturne une faux, Cybèle un sceptre, Armide et Médée, des baguettes magiques.

En outre, le port du masque revêtait une importance particulière. Jusqu'en 1660 environ, tous les acteurs/danseurs portaient des loups. (Les chanteurs ne paraissaient pas sur scène.) Il permettait d'aborder des personnages basanés, tels les "sauvages" ou les Indiens. Les traits des masques étaient outranciers pour les rôles comiques, fins et délicats pour les personnages de nymphes.

L'objet en lui-même était fait de cuir, de parchemin ou papier moulé. Enfin, la coiffure était l'objet de tous les soins. Perruques, plumes d'autruche et postiches en tout genre faisaient du chef des acteurs une véritable œuvre d'art. » Site Lully

Le costume sous Louis XIV

A partir de 1660, la cour de Versailles impose sa mode au monde entier. Le baroque est à l'honneur, surtout dans le vêtement masculin, et la perruque est le seul couvre-chef digne d'un courtisan. A la fin du siècle, les excès laissent la place à une majestueuse élégance. La mode féminine est conduite par Madame de Montespan, maîtresse du roi. Les premières mouches de beauté apparaissent à la fin du XVII^e.

Le costume masculin

En 1660, il est très efféminé : la chemise blouse sous un pourpoint brassière très court, les culottes sont si larges qu'elles ressemblent à une jupe et les rubans le disputent aux plumes dans la surabondance. Les chausses du règne précédent sont remplacées par la rhingrave dont l'aspect de jupe se retrouve sur les volants de dentelle prolongeant la culotte du sous-vêtement au niveau des genoux. La rhingrave est ajustée à la taille et comporte une pièce en pont qui se substitue à la braguette. Elle est bordée en bas par des touffes de rubans. On utilise la dentelle à profusion, particulièrement sur la chemise et, après 1690, sur le jabot, l'ancêtre de la cravate. Les bas sont de couleur, rouge ou rose, et les chaussures ont des talons hauts de couleurs différentes. Les cheveux longs sont toujours à la mode et on commence à porter la perruque qui devient un des signes de l'élégance, surtout lorsqu'elle est rouge feu ou blond doré à la fin du siècle.

A la fin de la période, le pourpoint est remplacé par une longue veste boutonnée devant, recouvert du justaucorps emprunté au costume militaire. Ce vêtement, dont les manches sont ajustées à la forme du bras, descend jusqu'au creux du genou. Il comporte des poches placées dans ses basques flottants. La veste, bientôt transformée en long gilet, comporte aussi des poches et ne se boutonne que sur la partie supérieure. Ce costume ne subira que peu de changements notoires dans les deux siècles suivants.

Le costume féminin

Il est la réplique de celui des hommes avec ses coiffures très hautes et ses nombreux ornements de rubans et de dentelles. Au début du règne de Louis XIV, la silhouette devient plus étroite avec l'ampleur de la robe rejetée en arrière : le bas-de-robe est souvent relevé en retroussis sur l'arrière ou se répand en traîne taillée en tissu lourdement brodé. La minceur de la silhouette est obtenue par un corset maintenu par une longue tige d'acier. Le corsage a un décolleté profond et les manches s'arrêtent aux coudes par un flot de dentelles ; l'hiver, le reste du bras est protégé du froid par un manchon de fourrure. C'est à cette époque que naît le maquillage complètement artificiel qui consiste à se blanchir le visage et à y ajouter les mouches de beauté faites de soie noire imprégnée de matière adhésive et découpées en forme de petites lunes, demi-lunes, étoiles ou cœurs.

De cette époque date également la naissance du costume de cour, nettement différencié du costume privé qui est beaucoup plus confortable. Il en est de même pour les coiffures ; à la maison, on porte des bonnets recouverts de gaze et ornés de coques, de rubans ; à la cour, les cheveux étagés en pyramides sont constellés de guêpes ou de papillons de pierreries.

Maquillage au blanc de céruse

La lumière des flammes atténue les reliefs et rougit tout ce qu'elle caresse. Eclairés par les chandelles, les artistes du XVIIe se recouvrent la peau du visage, du cou et des mains de blanc de céruse et se maquillent en accentuant les traits.

Fabriqué à base de plomb, le blanc de céruse pouvait provoquer à terme des anémies. Aujourd'hui, les laboratoires cosmétiques proposent des produits beaucoup moins agressifs pour la peau.

DECOR ET BOVGIES

Le décor théâtral

« L'art du décor de théâtre (ou « feinte » selon la terminologie du XVIII^e siècle), à toute époque, a été l'apanage des artistes confirmés : Léonard de Vinci, Le Bernin ou Hubert Robert ont été des artistes polyvalents sachant créer des œuvres éphémères et d'autres permanentes. Pourtant, l'art de la feinte requiert une technique proche des autres arts visuels. Le décor, vu comme une image en relief par le spectateur, constitue le réceptacle et le point de départ de sensations où se croisent le plaisir du voir et de l'entendre. (...) Dans son acception générale, le décor théâtral est un ensemble de matériaux visibles (la surface peinte qui est vue par le spectateur, l'image du décor) et non visibles (structures en bois, guindes et diverses machineries cachées au spectateur qui soutiennent et font fonctionner la feinte).

La toile peinte

La toile peinte fut longtemps l'une des caractéristiques de ce théâtre à l'italienne que l'on pourrait parfois définir comme la rencontre de l'art dramatique avec la peinture (et l'architecture).

Les toiles peintes d'abord se trouvent dans l'édifice théâtre lui-même en tant qu'éléments décoratifs : elles sont partout sur les murs des couloirs, des foyers, au plafond des grands escaliers, de la salle, etc.

Mais, évidemment et surtout, les toiles peintes sont l'élément plastique le plus important de la décoration des spectacles à l'italienne. Dans ce cas elles se traitent de manière tendue ou souple, la technique de peinture différant dans les deux cas. Si on la tend, la toile est en lin ou en jute, fixée sur un châssis à l'aide de semences (petites pointes de tapissier). Les décorateurs utilisaient autrefois une peinture à la colle de peau de lapin étendue à chaud, alors qu'aujourd'hui on s'oriente vers les peintures vinyliques ou acryliques. Les toiles peintes souples sont essentiellement les toiles de fond. On les choisit plutôt en coton ou en reps, et on les peint avec des peintures à base d'aniline qui ne craignent pas le plissage ni les enroulages.

Eclairage « au feu »

Avant l'arrivée de la fée électricité, la lumière des chandelles est l'unique éclairage disponible : lustres, rampes... Cet éclairage entraîne plusieurs contraintes :

- Jouer en avant scène, car dès qu'il recule, l'artiste n'est plus sous les « feux de la rampe » et disparaît dans l'ombre
- Se maquiller de blanc, pour atténuer la teinte rouge que les flammes projettent sur toute chose
- Faire des pauses (entractes) régulières pour changer les bougies

Chandelle

Grâce à l'invention des chandelles (mèche brûlant dans un récipient contenant un mélange d'huile et de suif), on a commencé à faire du théâtre la nuit, moment plus propice et plus magique pour cet art. [...]

Les chandelles dégageaient une fumée noire et âcre qui agressait littéralement les acteurs (Il est vraisemblable que la fumée de ces chandelles fut l'une des causes de la mort de Molière.).

Bougie

Au XVIII^e, les bougies remplacèrent peu à peu les chandelles... En 1719, on donna de l'argent à l'Opéra royal pour qu'il n'y eût plus que des bougies au lieu de chandelles... Au XIX^e

siècle, elles devaient être elles-mêmes remplacées par les quinquets, puis par l'éclairage au gaz.

Les bougies coutaient cher et c'étaient toujours un sujet de discussion ardue entre les bailleurs de fonds et les acteurs eux-mêmes qui devaient souvent payer les bougies du spectacle et aussi celles de l'éclairage de leur loge.

Ces bougies, même lorsqu'elles étaient nombreuses, ne donnaient qu'un faible éclairage aux spectacles. Cinq cents bougies –ce qui eut été énorme voici un ou deux siècles- produisent moins de lumière qu'un simple projecteur de 500 watts.

ANNEXES

Renaissance du théâtre baroque, des années soixante à nos jours

En écho à l'émergence de la musique baroque, quelques « originaux curieux » s'interrogent et se documentent sur la pratique et le sens du « théâtre baroque » : artistes, chercheurs, historiens... Chacun apporte sa pierre à l'édifice pour redonner vie à un art oublié.

En 1965, Philippe Beaussant rencontre le claveciniste Dene Barnett, également professeur de logique. « Dene Barnett est l'inventeur de ce qu'il appela Baroque acting, Baroque gesture. (...) Il installait la musique baroque dans l'espace (...). Je ne sais par quel bizarre cheminement il en était venu à s'intéresser à l'art baroque, et encore moins comment lui était venue cette idée, géniale, que même en musique, le Baroque n'a de sens que par le geste. (...) Il récoltait des fragments de textes, dix lignes ici, trois autres là, fragments de traités et de méthodes, décrivant les acteurs, les chanteurs et les orateurs du XVIIIe siècle et indiquant la position de leurs mains, de leurs bras, de leurs jambes, la courbe de leurs doigts, l'angle de leurs pieds, la direction de leurs regards, et qui prenait dans son esprit force de loi. (...) Cet analyste myope nous a tous contraints, en projetant la musique dans l'espace, à rejoindre ce qui apparaît avec une évidence si éclatante dans l'architecture et la sculpture. Il a obligé la musique à se faire théâtre. »

« Eugène Green, écrivain, réalisateur et metteur en scène, a fait pour le théâtre baroque ce que les musiciens ont fait pour la musique du Grand Siècle.

Avec sa troupe, le Théâtre de la Sapience, il cherche à faire revivre le théâtre baroque comme un art vivant capable de toucher un public moderne (...). Il expérimente et partage avec le public ses découvertes sur la déclamation, la gestuelle et la théâtralité baroques – incluant peinture, architecture et musique. »

« Des troupes en tournée à Paris m'ont fait découvrir les théâtres classiques de l'Asie : le Nô, le Kabuki, le Kathakali et le Kunqu. Ces spectacles confirmaient l'idée qu'une forme théâtrale comporte non seulement des œuvres, mais également, mais également un langage de représentation, et que les deux sont indissociables.

Je me suis aperçu que cette conception du théâtre que je trouvais si bouleversante et si familière dans les théâtres d'Asie avait existé en Europe. (...) Le renouveau de l'interprétation de la musique de ces périodes, à la fin des années 70, a fourni l'exemple d'un héritage culturel actualisé par un effort de retrouver un passé au présent.

Alors j'ai formé un projet analogue pour le théâtre baroque. (...) Je pensai que cette proposition s'insérerait dans le paysage théâtral avec pas plus de heurts, et de manière aussi inéluctable, que je voyais se faire accepter les nouvelles interprétations musicales. »

Eugène Green – *La Parole Baroque* (2001)

“ Les baroqueux* ” du théâtre

« J'ai acquis la certitude que le temps est venu pour le théâtre d'entrer, à son tour, et comme les musiciens baroques l'ont fait jadis, en dissidence. (...) Comme les « baroqueux », il va falloir réapprendre à lire les textes, de même qu'ils ont appris à lire les partitions sur l'original, en supprimant les corrections parasites (...), et en restituant la saveur originelle des sonorités.

C'est en refusant de travestir la musique ancienne à la mode d'aujourd'hui que les musiciens ont su la faire redevenir moderne, et perceptible par les millions de spectateurs et auditeurs de « Tous les matins du monde ». Molière et Racine valent bien Sainte Colombe. »

Philippe Beaussant – *Vous avez dit baroque ?* (1994)

*les musiciens baroques

Quelques mots du théâtre

BRIGADIER

1. Ce que nous appelons aujourd'hui couramment une équipe de techniciens a souvent porté le nom de brigade dont le chef était le brigadier.

2. Le brigadier était aussi le bâton de bois avec lequel on frappe les trois coups avant le spectacle pour annoncer que celui-ci va commencer. Ce bâton est rond, d'environ 4 cm de diamètre. Il mesure environ 1m, peut être gainé totalement ou partiellement de velours rouge ou de cuir. Souvent il est orné de clous dorés. C'était généralement le brigadier (chef d'équipe du plateau) qui frappait les trois coups.

FRAPPER LES TROIS COUPS

Le chef de plateau, ou brigadier, frappe ces trois coups espacés (précédés de sept autres très rapprochés) pour signifier que le rideau va se lever et que le spectacle va commencer. Il les frappe sur le plancher de la scène avec un bâton appelé brigadier. Le brouhaha précédant le spectacle cesse et chacun est aussitôt inconsciemment prêt à entrer dans l'atmosphère du spectacle. Il en est de même pour les comédiens qui, à cet instant perdent leur nervosité. Enfin et surtout, tous les machinistes, ceux des dessus comme ceux des dessous, sont avertis, et prennent immédiatement leur poste (ils disposent aujourd'hui de moyens techniques d'intercommunication).

DIDASCALIE

Du grec didaskalia « enseignement ». Indication de jeu dans une œuvre théâtrale, un scénario.

CÔTÉ COUR ET CÔTÉ JARDIN

Le mot « cour ainsi que son contraire « jardin » trouvent leur origine en 1645 au Théâtre des Tuileries, dit « salle des Machines ». Dans cette salle, les spectateurs regardant la scène avaient à leur droite la cour du palais des Tuileries et, à leur gauche, le jardin de celui-ci. Ces deux termes ne détrônèrent pas immédiatement ceux de « côté du Roi » et « côté de la Reine » mais, lors de la Révolution française, lorsqu'on bannit systématiquement du langage tout signe et tout mot de l'époque royale, ils s'imposèrent définitivement.

Dictionnaire raisonné et illustré du théâtre à l'italienne
Alain Roy (Fondation Beaumarchais – Actes Sud-Papiers)

LES COULISSES

Au XVII^{ème}, on utilisait systématiquement un grand nombre de châssis qui « coulissaient » dans les costières grâce au chariot du 1^{er} dessous. Pour les ranger hors de la vue du public, on les écartait du théâtre (centre de la scène) au maximum, dans ces zones proches des murs latéraux de la cage de scène et que l'on a alors dénommées « coulisses ».

LA SCÈNE

Dans l'antiquité grecque, et durant environ un millénaire, les acteurs évoluèrent sur le *proskênion*, le proscenium. La scène se situait derrière celui-ci, duquel elle était séparée par un mur ou un rideau – elle jouait le rôle de nos coulisses actuelles. Peu à peu, ce mur fut percé d'ouvertures, d'arches derrière lesquelles on plaçait des éléments de décor, et par lesquels les comédiens entraient sur la scène elle-même.

En 1620, Aleotti, architecte italien, organisa la scène telle que nous la connaissons, en supprimant définitivement toute construction entre scène et proscenium, lors de la construction du théâtre de Parme (Italie).

FIL

Ce mot est dit à la place de « corde », car on sait que, dans les théâtres, « corde » est absolument prohibé. Les raisons de cet interdit ne manquent pas... Il faut peut-être reconsidérer la crainte que tout un chacun avait aux XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles du supplice de la pendaison et donc de la fameuse corde utilisée à cet effet. Mais cette raison logique est discutable. Aujourd'hui, si quelqu'un prononce par inadvertance ce mot fatal dans un théâtre, il se voit obligé d'offrir une tournée générale...

Un fil est donc une corde de chanvre dont le diamètre varie entre 8 et 18 millimètres. Au-delà, on parle d'un cordage. Dans certains cas, le fil est appelé guinde.

Aujourd'hui, les fils de chanvre sont de plus en plus souvent remplacés par des câbles métalliques, plus solides mais plus délicats de manipulation. On continue de les nommer « fils ».

COUTURIERE

Dernière répétition avant la générale. Tous les costumes doivent être terminés pour cette répétition.

GENERALE

C'est la dernière répétition –théoriquement sans public- qui a lieu avant la première représentation publique.

GRIL

C'est un plancher à claire-voie qui doit son nom un peu surprenant à cette particularité le faisant ressembler à un gril, instrument culinaire. Il est suspendu par des tirants à la charpente du toit, au-dessus et juste à l'aplomb du plancher de la cage de scène.

La prononciation de la déclamation baroque

Ces indications concernent la langue "normative" - en principe celle de la cour - et l'articulation "littéraire": celle de la déclamation (et donc aussi du chant).

I. Phonèmes qui ont évolué depuis le XVII^e siècle:

A. VOYELLES:

1. la graphie oi: au XVII^e siècle cette graphie représentait le groupe consonne-voyelle [wɛ] là où aujourd'hui nous prononçons [wa], et la voyelle simple [ɛ] dans les cas où c'est la prononciation actuelle (que l'orthographe moderne note ai): roi [rwɛ], avoir [awɛr], je vois [wɛ(s)], suédois [speçwɛ(s)]; mais il parloit [parlɛ(t)], connoître [kɔnɛtrɛ], polonois [pɔlɔnɛ(s)].

Au XVI^e siècle oi se prononçait [wɛ] dans tous les cas.

2. la voyelle nasale [ã]: tant, champ, en, emploi, s'articulait en deux temps: d'abord la voyelle orale [ɑ] (comme dans patte); ensuite la nasalisation.

Exemple: ensanglantant - prononcez d'abord a-sa-gla-ta, puis ajoutez la nasalisation à la fin de chaque syllabe.

3. la voyelle nasale [ɛ̃]: bien, fin, impossible, sain, faim, sein, soin, s'articulait également en deux temps: d'abord la voyelle orale [ɛ] (comme dans bête), suivie d'une nasalisation.

Exemple: rien, moins, impossible - prononcez d'abord riê, mouê, êpossible, puis ajoutez la nasalisation.

B. CONSONNES:

1. l palatal, dit "mouillé": les graphies ill, il représentaient un l palatal, comme celui qui existe encore dans toutes les langues romanes (italien gl etc) : fille [fil^və]; famille [famil^və], ailleurs [al^vœr(s)]; ce son peut exister en position finale: travail [traval^v], conseil [kɔ̃sɛl^v], soleil [solɛl^v].

Dans les mots comme ville, mille, il s'agit d'un l "géméné" - pour des raisons "étymologiques" - qui se prononce comme aujourd'hui.

2. h aspiré: h muet était muet, mais le h aspiré représentait une consonne aspiré comme en anglais ou en allemand: le héros, la honte, la haine.

3. r: le r était "roulé", comme dans toutes les langues romanes; en principe il était plus violent en début de mot, quand il suivait ou précédait une autre consonne, ou quand il était "géméné"; il était plus doux entre deux voyelles ou en fin de mot: rouge, trop, parle, terre, mourir, rare.

II. Articulation des phonèmes latents (propre à la déclamation)

A. E NEUTRE ("MUET"):

Entre deux consonnes et dans une rime féminine (même après une autre voyelle), e "muet" représente une voyelle articulée (presque comme eu dans peu): fenestre, une belle fleur.

Quand e "muet" est articulé après la voyelle i, on y intercale la demi-consonne [j] : vie [vijə], joie [zwejə].

B. CONSONNES LATENTES:

Dans le langage courant, la plupart des consonnes finales disparaissent, comme aujourd'hui, devant une autre consonne. Mais dans la déclamation elles deviennent sonores non seulement devant un autre mot commençant par une voyelle, mais aussi devant tout arrêt -aussi bref fût-il - de la chaîne sonore.

Par conséquent:

- Toute liaison est obligatoire, et le "bon goût" n'y intervient point (exception: la t de la conjonction et, qui est purement étymologique, et ne s'est jamais prononcé).

- A la rime, et devant tout autre arrêt de la voix, une consonne finale doit s'articuler. Dans ce cas les consonnes sonores ont leur valeur sourde: d et t = [t], g et c = [k], s, z et x = [s]. Lorsque, dans ce même cas, une consonne qu'on articule toujours est suivie d'une consonne latent, on prononce les deux consonnes; lorsqu'elle est suivie de deux consonnes latentes, on ne sonorise que la seconde de celles-ci: un mort, mais les morts.

- Lorsqu'il se trouve, à la rime ou devant une autre pause, un e "muet" suivi de s ou de nt, on prononce le e avec la consonne (s ou t, jamais n): tu parles, mauvaises, ils choisissent.

RHETORIQUE DU GESTE – ART ORATOIRE

Planche 4 – Les « chirogrammes » de la Chironomia : gestes de la main.

A - Il apaise

B - Il apaise avec douceur

C - Il s'avise à montrer

E - Plaider - être modéré dans l'action

F - Il admire dans l'étonnement

G - Exhorter – Faire un discours pour pousser à l'action

H - Il donne des arguments – Il raisonne – Calcul – Comptes

I - Mépriser - Faire peu de cas

K - Supplier

L - Cela me concerne

M - Refuser

N - Il montre l'évidence

O - Il s'exclame

P - Evoquer la symétrie

Q - Exposer des arguments

R - Il montre sa bienveillance

S - Il exprime sa pitié

T - Ouvrir l'espace – évoquer la démesure, l'immense

V - Opposition forte

W - Il repousse avec dégoût

X - Il doute – il hésite



Y - Il souffre moralement

Z - Un adieu avec bénédiction

RHETORIQUE DU GESTE – ART ORATOIRE

Planche 5 – troisième planche de la *Chirologia* : gestes des doigts

- A - Faire un effort pour trouver
- B - Je suis triste – Je pleure
- C - J'approuve
- D - J'élève – Je vante
- E - Je désigne les deux côtés
- F - Je montre – J'indique
- G - J'inspire la terreur – J'épouvante
- H - Je demande le silence
- I - Je réfute son erreur – Je m'en prends à ...
- K - Je le pousse à ...
- L - Je refuse – j'interdis
- M - Je marque ma méfiance
- O - J'injurie – Je blame
- P - Je méprise
- Q - Je me moque – je marque mon ironie
- R - Je te méprise
- S - La cupidité – l'avarice
- T - Je témoigne d'un léger mécontentement
- V - La colère violente
- W - Je joue l'imbécile
- X - Je montre la méchanceté – la malhonnêteté



- Y - Je donne avec parcimonie
- Z - Je compte

RHETORIQUE DU GESTE – ART ORATOIRE

Planche 9 – Les « chirogrammes » de la Chironomia : gestes de la main.

A - Prêter l'oreille – accorder une audience

B - Il commence un discours

C - Début d'un discours

D - Rester immobile – menacer

E - Il approuvera

F - Il fait des raisonnements

G - Il distinguera quelqu'un ou quelque chose

H - Il discutera

I - Il argumente avec vivacité

K - Il explique

L - Il manifeste sa grandeur d'âme – il est généreux

M - Il montre (prière) – il désigne une divinité

N - Il demande l'attention

O - Il résume – conclusion logique

P - Il accable quelqu'un – pousser quelqu'un dans une discussion

Q - Il expose des choses brillantes, étonnantes

R - Il montre son ironie

S - Effleurer

T - Il explique des choses assez complexes

A <i>Audientiam facit.</i> 	B <i>Quibusdam orditur</i> 	C <i>Exordium accomodat</i> 	D <i>Instabit.</i>
E <i>Approbabit.</i> 	F <i>Enthymemata tundit.</i> 	G <i>Distinguet.</i> 	H <i>Disputabit.</i>
I <i>Acrius Argumentatur.</i> 	K <i>Demonstrat.</i> 	L <i>Magnanimitatem ostendit.</i> 	M <i>Indigitat.</i>
N <i>Attentionem poscit.</i> 	O <i>Colligit.</i> 	P <i>Urget.</i> 	Q <i>Splendidiore explicat.</i>
R <i>Ironiam ostendit</i> 	S <i>Leviter tangit</i> 	T <i>Subtiliora explicat</i> 	V <i>Exprobrabit</i>
W <i>Arguebit</i> 	X <i>Memb: orat: distribuit</i> 	Y <i>Amplitudinem donatut</i> 	Z <i>Contraria distinguet</i>

B.R.

V - Repousser – désapprouver

X - Il distribue – lèremement, 2èmement ...

W - Etre en retard – exposer des arguments pour réfuter

Y - Il définit l'amplitude