

Epreuve : A.O.1 Matière : O.S.25 Session : 2020

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuille officielle, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) et placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuille officielle. Ne joindre aucun brouillon.

« Noli me tangere ! » (« Ne me touche pas ! ») pourrait dire à l'acteur avec lequel il partage la scène l'acteur jouant une tragédie humaniste du XVI^{ème} siècle. La bienséance impose, en effet, conformément à l'esthétique dramatique de l'époque, que les actes de violence ou de sensualité aient leur place dans le discours des personnages et non sur la scène même du théâtre. Dès lors, nous pouvons comprendre le propos de Bérandgère Bonvoisin, suivant laquelle « On ne se touchait pas, mais on avait des corps très violents. Pendant les répétitions, Antoine nous demandait de nous forcer à trembler. Avec les mots de Garnier, ce jeu dessinait une architecture magnifique, car nous ne nous touchions pas, et en même temps nous étions reliés par un fil invisible. » Elle poursuit : « Il me semble que le premier mot que j'ai entendu d'Antoine à propos de ce spectacle, c'était qu'il fallait être barbare et précieux. Pour moi, ce qu'il y avait de « précieux », c'était le langage, et le « barbare », c'était le corps. » Qu'est-ce à dire ? L'élégante comédienne, Bérandgère Bonvoisin évoque la manière dont le metteur en scène Antoine Vitez dirigeait ses acteurs au cours des répétitions d'Hippolyte. L'emploi des italiques signale un couple de mots cités, premier mot d'ordre du metteur en scène relativement à la représentation de la pièce qu'il souhaitait offrir au

public : « barbare et précieux ». D'abord l'association de ses deux adjectifs antithétiques étonne, semblant renvoyer à deux esthétiques exclusives l'une de l'autre. Le grec βάρβαρος, d'origine onomatopéique, désigne à l'origine celui qui ne parle pas la langue de référence : le grec. Dans le français du seizième siècle, est dit « barbare » celui qui ne correspond pas à la référence civilisationnelle représentée par le pays. « Précieux », quant à lui, n'est bien entendu pas à prendre au sens des « Précieuses ridicules » de Molière, réalité sociale qui ne verra le jour qu'au siècle suivant. Est « précieux » ce qui est cher parce que rare (pierre précieuse) ou parce que finement ouvragé. Comment donc représenter une tragédie de Garnier suivant une esthétique conjointement « barbare et précieuse » ? La comédienne, pour pallier cette difficulté, nous fournit son interprétation personnelle (« Pour moi ») du propos d'Antoine Vitez : la représentation serait « précieuse » du point de vue du « langage », du texte poétique de Robert Garnier, tandis qu'elle serait « barbare » du point de vue du « corps », du jeu des acteurs. Cette très grande « violence » des corps, exprimée notamment par le recours aux « tremblements », paraît venir compenser le fait que les acteurs ne se touchaient pas. « Architecture magnifique », l'édifice de la représentation reposerait sur la tension et l'équilibre qui associeraient ce jeu corporel des acteurs « barbare » et « très violent » et le « langage » « précieux » du dramaturge, lequel aurait la propriété de « relier » entre eux les acteurs « par un fil invisible ». Dès lors, il y a lieu de se demander dans

quelle mesure la « préciosité » supposée du texte de Garnier et la propriété supposée de « relier » entre eux les acteurs doivent être équilibrées du point de vue du jeu de ces mêmes acteurs par une « violence » corporelle dénuée de tout contact physique ? Le texte poétique de Robert Garnier peut sembler devoir être compensé par un jeu « violent » et « barbare » de la part des comédiens. Cependant, un certain degré de « violence » et de « barbarie » se trouve caractériser même un certain nombre d'endroits du texte d'Hippolyte et de la Troade. Mais la dialectique qui, dans ces deux tragédies, associe « violence » et « langage » doit pouvoir autoriser divers jeux d'acteurs.

Force est de constater, à la lecture de ces deux tragédies ou en assistant à leurs représentations scéniques, que « les mots de Garnier » - son « langage » sont particulièrement « précieux ». Le poète manie, en effet, une langue élégante à la versification inventive. En témoigne la variété des mètres qu'il emploie dans les parties chorales de ses pièces. À titre d'exemple, la critique a pu reconnaître dans le système métrique de l'un de ces chœurs l'inspiration du distique élégiaque latin, et dans un autre celle d'un poème d'Horace. Qui plus est, Garnier emploie volontiers un vocabulaire rare, où les latinismes et les hellénismes (notamment dans les noms de filiation) sont légions. Ainsi Phèdre se voit-elle appelée « Minoïde » et Hippolyte « Amazonides ». Le dramaturge crée même certains mots en employant des suffixes de filiation issus du grec. Lyriques et élégiaques suivant les canons de la tragédie humaniste, Hippolyte et la Troade font également preuve d'un « langage » « précieux » en ce qui regarde la richesse des figures de style auquel il est fait fréquemment recours. Pour ne citer qu'un exemple, l'évocation par Hécube

de la mort de Priam au premier acte de La Troade atteint le paroxysme du tragique et de l'émotion quand survient l'anaphore de « f'ay veu ». Témoin oculaire du meurtre de son époux par Pyrrhus, le personnage incite par lui-même le spectateur comme le lecteur à partager son effroyable vision : elle nous prête, pour ainsi dire, ses yeux. Transporté dans le temps et dans l'espace devant l'autel de Jupiter, le lecteur-spectateur assiste comme « de visu » au contact meurtrier de deux corps.

Le « langage » de Garnier semble, en plus de sa « présence », avoir la propriété de « relier par un fil invisible » les acteurs. Il convient, à cet égard, de rappeler que les personnages de l'une des deux tragédies sont appelés « interlocuteurs », comme pour rappeler qu'ils ne tiennent que par leurs interactions langagières. Quand le personnage, étant constitué par un chœur, est collectif, il est indubitable que les acteurs jouant les différents membres du chœur se trouvent « reliés » par le « fil invisible » constitué par les paroles qu'ils profèrent.

Ainsi, quand le chœur des chasseurs à la fin du premier acte d'Hippolyte s'adresse à Diane chasseresse, la simultanéité des paroles prononcées

contribue à faire des acteurs jouant les chasseurs une seule et même entité scénique. Le « langage » associe également étroitement les acteurs dans le cas des dialogues stichomythiques caractéristiques de la tragédie humaniste : comme tissées les unes aux autres, les répliques des personnages reprennent des mots notamment sous la forme de polyptotes et des structures syntaxiques sous la forme de parallélisme. La stichomythie est d'autant plus bienvenue dans Hippolyte et dans La Troade, de sujets grecs, qu'il s'agit d'un procédé imité dans la tragédie grecque ancienne. À l'acte III de La Troade Agamemnon et Pyrrhus s'affrontent sur la question de savoir s'il faut ou non immoler Polyxène. Les personnages se répondent

Epreuve : 10.1 Matière : 0.8.3.2 Session : 2020

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuille officielle, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) et placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuille officielle. Ne joindre aucun brouillon.

terme à terme, réplique contre réplique, tandis que la tension s'accroît jusqu'à ce qu'Agamemnon, mettant fin à un débat qui menaçait de dégénérer, en appelle à l'avis de Calchas. Les acteurs, par ailleurs, doivent paraître, on peut le croire, intimement associés par le « fil invisible » de la parole à travers un certain nombre d'actes de « langage » divers, au cours desquels un élément langagier est transmis par le truchement de ce « fil » : aveu (de Phèdre à la nourrice (H., II), de Phèdre à Hippolyte (H., III), de Phèdre à Thésée (H., V)), accusation (Phèdre accuse Hippolyte (H., IV), Polymestor accuse Hécube et les Troyennes (I., V)), adieux (adieux de Cassandre (I., I), adieux de Polyxène (I., III)), message transmis etc.

Un tel « langage », « précieux » et propre à « relier » entre eux les acteurs endossant les rôles des personnages, peut sembler devoir être compensée par une grande « violence » du point de vue du jeu corporel des acteurs et d'autant plus que ces mêmes acteurs ne se « touchent » pas. Il convient, en effet, de constater que l'absence de contact physique entre les personnages – acteurs (les « interlocuteurs ») des deux pièces est quasi totale pour quelque motif et avec quelque intention que ce soit (violence, affection, érotisme...). Phèdre embrasse enfin Hippolyte et se tue sur son corps, mais le personnage est alors mort (Hippolyte, V). Il n'agit, d'ailleurs, d'une innovation de Garnier par rapport à ses prédécesseurs : dans l'Hippolyte porte-couronne d'Euripide

comme dans la Phaedra de Sénèque le cadavre d'Hippolyte n'était apporté à Thésée qu'après la mort de Phèdre. Venant d'apprendre de Phèdre sa monstrueuse passion, Hippolyte fuit son contact et renonce à la toucher, même par l'intermédiaire de l'épée: si elle le souillait, la mer entière ne suffirait pas à le laver (Hippolyte, III). De même dans les récits de mise à mort, Astyanax saute avant même d'avoir été touché par le prêtre (La Troade, IV), tandis que Polyxène refuse d'être ligotée (*ibid.*, IV). Il faut se souvenir que quelques années après leur édition les deux tragédies ont été créées par des collégiens de Saint-Maixent. Certes elles n'ont pas été écrites pour eux, mais le fait qu'elles aient pu dans les années 1570-1580 être jouées par des enfants suppose un strict respect des règles de bienséance auxquelles se pliait la tragédie humaniste. La seule forme de violence corporelle admise sur scène est celle qui est tournée envers soi-même. Ainsi, suivant les exhortations d'Hécube, les Troyennes au premier acte de la Troade se frappent la poitrine et s'arrachent les cheveux pour déplorer les fins respectives de Troie, de Priam et d'Hector. Ainsi, la mourante se suicide sur la scène (autre innovation de Garnier par rapport à l'Hippolyte porte-couronne et à la Phaedra), ainsi que Phèdre avec l'épée d'Hippolyte (Hippolyte, IV et V). Enfin l'on peut concevoir que le fait de faire jouer les acteurs en "tremblant" permet de suggérer avec une certaine intensité la détresse physique et morale qui caractérise la plupart d'entre eux. Le théâtre du XVI^{ème} siècle ne recourant pas aux didascalies, cet état est évoqué dans les répliques mêmes

des personnages. Par exemple, il paraît naturel qu'une actrice représente en "tremblant" Phèdre dans l'état d'abattement dans lequel la nourrice la décrit au troisième acte d'Hippolyte.

Au lecteur comme au spectateur le "langage" de Garmier paraît volontiers « précieux ». "Reliant" entre eux les acteurs du drame sans les faire se toucher il semble devoir s'équilibrer par un jeu corporel tendu de la part des acteurs. Une telle analyse rend-elle pourtant bien compte de l'intégralité des deux tragédies ? La violence n'a-t-elle pas aussi sa place dans le "langage" ? Celui-ci va-t-il toujours dans le sens d'une association des personnages-acteurs (« interlocuteurs ») ?

Du point de vue de l'esthétique contemporaine de la tragédie humaniste, le « langage » de Garmier dans ces deux tragédies n'est pas si « précieux » qu'il pourrait sembler à des lecteurs et des spectateurs du ~~XIX~~^{XX}ème ou du ~~XIX~~^{XXI}ème siècle. Ces deux œuvres comportent, en effet, moins de comparaisons homériques et virgiliennes que les tragédies romaines du même auteur et que les tragédies humanistes de ses contemporains, alors que leurs sujets s'y métaient particulièrement. Ces pièces contiennent également moins de sentences (signalées la plupart du temps par des guillemets) : elles composent entre 6 et 10% du texte de ces deux tragédies, alors qu'elles représentaient plus de 15% du texte des tragédies romaines de Garmier. Sa langue y est particulièrement soignée et admet volontiers les phrases courtes. Ex. « Je vous seray mary » (Hippolyte à Phèdre (Hippolyte, III)). Ces deux pièces témoignent, en effet, de l'influence des théories théâtrales de Jean de la Halle en même temps que d'un retour

à la source grecque du théâtre. Dès lors, moins lyriques et élégiaques que les autres tragédies humanistes contemporaines, ces deux pièces sont écrites avec des « mots » et un « langage » qui n'apparaissent pas si « précieux » aux contemporains.

Le « langage » qui n'est pas si « précieux » aux yeux, on peut l'imaginer, du lecteur-spectateur contemporain ne contribue pas seulement à associer étroitement les « interlocuteurs » au moyen du « fil invisible » de la parole. Par exemple, quand un messager au début du cinquième acte d'Hippolyte raconte la mort du personnage éponyme, il est difficile de penser que cet acte de « langage » relie entre eux les acteurs présents sur scène. Un seul personnage parle ; Thésée ne l'interrompt que pour lui demander des précisions sur l'aspect physique du « monstre marin ». Cette remarque, qui vaut pour les narrations de morts ou de songes, vaut d'autant plus pour les monologues. Quand Hécube, au début de l'acte I de la Troade, déplore seule sur scène la fin de Troie et se remémore les morts de Priam puis d'Hector, à quel autre acteur l'actrice qui endosse son rôle se « relie »-t-elle par le « fil invisible » de sa parole ? A' aucun. De même les prières et implorations des dieux ne représentent pas des actes de « langage » propres à associer étroitement entre deux les acteurs de la pièce. Par exemple, quand Phèdre adresse sa prière à Diane - « Isis deesse » - en l'implorant de fléchir Hippolyte en sa faveur (Hippolyte, III), le « fil » de sa parole ne « relie » ni l'actrice ni le personnage aux autres acteurs et personnages. Il faut donc croire que la propriété d'associer étroitement les différents acteurs ne vaut dans les deux pièces que pour certains actes de « langage ». N'étant pas continuellement associés par la parole, il y a lieu de penser que les « interlocuteurs » gagneraient à se voir également « reliés » par un lien corporel non uniquement « violent » et

Epreuve : 2021

Matière : 0.9.2.2

Session : 2020

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuille officielle, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) et placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuille officielle. Ne joindre aucun brouillon.

« barbare ».

Qui plus est, la même « violence », la même « barbarie » sur laquelle Antoine Vitez entendait faire reposer le jeu coropnel de ses acteurs est loin d'être absente du « langage » des personnages. La encore les propos de Bérangère Bonvoisin ne semblent pas rendre justice à l'ensemble des deux pièces. D'abord, la violence physique est présente à travers le discours de menaces, que celles-ci soient proférées « in absentia » ou « in praesentia ». Ainsi, dans un jeu de miroirs, Hécube au quatrième acte de la Troade décrit avec une grande vivacité vengeresse la manière dont elle devra massacrer Polymestor et ses enfants, tandis que le même Polymestor à l'acte suivant, une fois la vengeance perpétrée, détaille à Agamemnon la manière dont il veut tuer Hécube : dans la première scène Polymestor est absent, tandis que dans la seconde Hécube est sur la scène. L'acte de violence peut également se produire en coulisses tandis que les paroles des personnages-victimes comme bourreaux parviennent aux oreilles des spectateurs. C'est le cas au cinquième acte de la Troade, lorsque Hécube et ses complices crevent les yeux de Polymestor et tuent ses deux enfants sous leurs tentes. Enfin les récits de morts et les récits de rages carab sont tous particulièrement violents d'un point de vue coropnel. Par exemple dans la tirade d'Hippolyte au premier acte de la pièce, le personnage raconte avec

précisions et détails la manière dont le lion énorme qui s'est abattu sur lui lui laboure le ventre de ses griffes. Le personnage se voit, en effet, comparé à un poisson attaché à sa mère par un milan. De même, la description du cadavre d'Astyanax par le messager au quatrième acte de la troade abondante en détails sanglants : ses os sont réduits à une poudre, son visage est tout maculé de sang ; il n'est même plus reconnaissable. Dès lors que les propos des personnages contiennent tant de "violence" corporelle, est-il si nécessaire que les acteurs eux-mêmes jouent avec "violence" et "barbarie" ?

Une fois pris en compte l'ensemble des deux tragédies de Robert Garnier, il apparaît que sa langue ne devrait pas apparaître aussi "précieuse" à ses contemporains qu'elle nous apparaît à nous. Volontiers "violente" et "barbare" de par son contenu, elle n'assure pas toujours une fonction de liaison entre les "interlocuteurs". Comment, dès lors, rendre compte du rapport entre le "fil invisible" du "langage" des personnages et la "violence" ? et quelles conséquences pour la mise en scène et la direction d'acteurs ?

Comme le propose Béatrice Bonvoisin, le "langage" peut être appréhendé comme un "fil invisible" "reliant" les acteurs des deux tragédies de Robert Garnier. Mais ce "fil", non pas visible mais audible, n'est pas statique. Plus ou moins tendu, plus ou moins détendu suivant les personnages

joués par les acteurs et les moments des drames, il est aboli à la mort d'un des personnages. Hippolyte une fois mort, Phèdre peut réaliser son désir, exprimé dans son monologue à l'acte III, et l'embrasser, puis mourir sur son corps (Hippolyte, V) : entre les deux personnages le « fil » du « langage » a été rompu par le ciseau des Parques. Ce « fil invisible » du langage est tendu d'une manière maximale dans le cas des échanges stichomythiques. Ainsi quand Cassandre et Hécube débattent sur le fait de savoir si les « Grecs » sont aussi malheureux que les Troyens, la distance est minimale (La Troade, I).

On pourrait également considérer que le même « fil » du « langage » se détend lorsque deux personnages font leurs adieux. En même temps qu'elle s'apprête à s'éloigner géographiquement en embarquant avec les Grecs, Cassandre adressant ses adieux à Apollon, Hécube et ses frères défunts - qui ne sont plus ses frères mais déjà des « ombres » - s'éloigne d'eux verbalement (La Troade, I). Le « fil invisible » du langage peut aussi bien associer les personnages - acteurs (« interlocuteurs ») entre eux que personnages-acteurs et personnages non-acteurs. C'est ainsi qu'Andromaque au début du deuxième acte de La Troade se remémore au discours directs les paroles adressées à son époux défunt Hector quand elle tenait dans ses bras son corps sans vie.

Le « langage », qui rapproche, « relie », associe quand il est adressé, au contraire met à distance, crée cette même distance lorsqu'il se fait narration : le narrateur ouvre un espace entre sa personne et l'objet narré, les personnages acteurs de son récit. Si, dans les deux pièces de Garnier, les personnages - acteurs ne peuvent pas se toucher, tel n'est pas le cas pour les personnages des récits dans lesquels s'engagent ces mêmes personnages acteurs. Cela est valable aussi bien pour les récits de morts que pour les récits de songes et

concerne aussi bien les interactions entre humains ^{et entre animaux} que celles entre humain et animal. Ulysse tient Astyanax par la main quand il le conduit à travers la foule des « Grecs » à la tour d'où il devra chuter (ibid., IV).

La biche que Hécube voit dans son « noir » songe est dévorée par un lion (ibid., III). Hippolyte est traîné par des chevaux emballés qui causent sa mort par les frottements continus de son corps contre le sol (Hippolyte, II). Comme on le voit contact physique, violence corporelle et langage sont étroitement associés dans l'économie des deux pièces. Là où il y a dialogue, le contact physique tout comme la violence physique n'ont pas lieu d'être ; là où il y a narration, en revanche, l'un comme l'autre sont autorisés. Dans un cas ce sont des personnages-acteurs qui sont en rapport, dans l'autre des personnages de récits narrés par ces personnages-acteurs. Dès lors, l'une comme l'autre tragédie autorise une pluralité de mises en scène quant à l'accent mis sur la tension des corps dans le jeu des acteurs. Les choix effectués par Antoine Vitez, loin d'être invalidés, ne sauraient toutefois être les seuls autorisés par les deux drames de Garnier.

Ainsi, dans Hippolyte comme dans la Troade, Robert Garnier manie une langue élégante et recherchée, dont la « préciosité » ne saurait cependant être exagérée : relativement aux autres tragédies humanistes contemporaines, le dramaturge fait preuve, dans ces deux œuvres, d'une esthétique langagière sobre et orientée vers le progrès de l'action. Certes les « interlocuteurs » ne se touchent pas, n'échangent de gestes ni d'affection ni de violence ni d'érotisme, mais la « violence » et la « barbarie » ont bien leur lieu dans les récits des personnages, ainsi que dans les menaces qu'ils profèrent.

Epreuve : 101

Matière : 0893

Session : 2020

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuille officielle, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) et placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuille officielle. Ne joindre aucun brouillon.

Par certains actes de « langage », « les mots de Garnier » participent^{certes} à associer étroitement les acteurs endossant les rôles des personnages, mais dans d'autres actes de « langage » c'est la distance qui se voit creusée entre eux. Il faut voir que le même « langage » qui « relie » comme « par un fil invisible » quand il est adressé les acteurs des deux trage-dies met à distance les personnages - acteurs des personnages objet de la narration quand il se fait récit. Dans un cas le contact physique est interdit, dans l'autre il se trouve autorisé. L'on reconnaît là les deux plans sur lesquels se joue l'action dans Hippolyte comme dans La Troade : la scène en face du spectateur et le théâtre mental sur lequel évoluent les personnages des récits des personnages-acteurs. Dès lors, une pluralité de mises en scène sont autorisées par le texte de Garnier en fonction de l'accent que l'on veut mettre sur la tension corporelle des acteurs : celle d'Antoine Vitez ne saurait être la seule admissible.

Concours section : AGREGATION EXTERNE LETTRES CLASSIQUES

Epreuve matière : DISSERTATION FRANCAISE

N° Anonymat : A000526608

Nombre de pages : 16

16.5 / 20

19 / 16

