



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : Agrégation interne

Section langues vivantes étrangères : portugais

Session 2023

Présenté par le Président :

João Carlos Vitorino PEREIRA

Maître de conférences habilité à diriger des recherches - Université Lumière - Lyon 2

SOMMAIRE

COMPOSITION DU JURY	p. 3
---------------------	------

GENERALITES

Observations générales	p. 4
Données statistiques	p. 6
Descriptif des épreuves	p. 7
Programme de la session 2023	p. 8
Indications bibliographiques	p. 9

RAPPORTS SUR LES EPREUVES ÉCRITES

Rapport sur la composition en portugais	p. 13
Rapport sur l'épreuve de traduction	p. 30
Epreuve de thème	p. 30
Epreuve de version	p. 38

RAPPORTS SUR LES EPREUVES ORALES

Rapport sur l'exposé de la préparation d'un cours	p. 49
Rapport sur l'explication de texte	p. 64
Rapport sur le thème oral improvisé	p. 68

COMPOSITION DU JURY

« L'arrêté fixant la composition d'un jury ou d'un comité de sélection est affiché, de manière à être accessible au public, sur les lieux des épreuves pendant toute leur durée ainsi que, jusqu'à la proclamation des résultats, dans les locaux de l'autorité administrative chargée de l'organisation du concours ou de la sélection professionnelle. Cet arrêté est, dans les mêmes conditions, publié sur le site internet de l'autorité organisatrice » (article 4 du décret n° 2013-908 du 10 octobre 2013).

Rapport co-rédigé par :

Mme Olinda PIRES : *IA-IPR chargée de mission d'inspection générale, vice présidente*

M. Thomas CAILLIEZ : *Professeur agrégé de l'académie de Paris, secrétaire général*

Mme Marie-Madeleine FERREIRA CHARTIER : *Professeure agrégée de l'académie de Paris*

M. Gonçalo Plácido CORDEIRO : *Maître de conférences à l'Université Paris-Nanterre*

Mme Isabelle LEITE : *IA-IPR de l'académie de Versailles*

GENERALITES

Observations générales

L'agrégation interne a été instituée par le décret n° 86-489 du 14 mars 1986. Les épreuves ont été définies par l'arrêté du 12 septembre 1988 publié au B.O. n°32 du 29 septembre 1988. Ces épreuves ont été modifiées en 2002.

(<https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000021625792>)

Les épreuves sont notées de 0 à 20. Pour toutes les épreuves, la note zéro est éliminatoire. Le fait de ne pas participer à une épreuve ou à une partie d'épreuve, de s'y présenter en retard après l'ouverture des enveloppes contenant les sujets, de rendre une copie blanche, de rompre l'anonymat de la copie ou d'omettre de la rendre à la fin de l'épreuve entraîne l'élimination du candidat.

Il y avait, cette année, deux postes à pourvoir, pour 30 candidats inscrits ; lors de la dernière session, en 2022, il y avait deux postes pour 26 candidats ayant composé. Cette année douze candidats se sont présentés à l'épreuve de composition et onze à l'épreuve de traduction, ce qui représente un taux de défection de 60% environ contre près de 50% lors de la dernière session, le concours demeurant cependant assez sélectif. L'irrégularité des concours de recrutement d'enseignants de Portugais (CAPES et agrégation), l'inexistence d'une préparation au concours par le biais du CNED ou d'une université ainsi que la rareté des postes expliquent sans doute ce taux élevé d'abandons et cette baisse du nombre des inscrits ; il y avait 43 inscrits en 2022. Les membres du jury, qui ne fixent pas les dates des épreuves écrites, sont tout à fait conscients de la difficulté à préparer dans un délai très court, tout en enseignant, l'écrit de l'agrégation interne. Cette difficulté, au demeurant réelle, ne justifie pas que la langue portugaise soit particulièrement malmenée par certains candidats, alors qu'ils l'enseignent ; certaines fautes de langue sont réhébitoraires. Il faut lire toutes les œuvres au programme malgré des conditions de préparation très difficiles ; un candidat écrit n'avoir pas lu l'œuvre retenue pour la composition.

A l'issue des épreuves écrites, 4 candidats ont été déclarés admissibles et 2 ont été déclarés admis à l'issue des épreuves orales. Le seuil d'admissibilité a été fixé à 21,50, soit 10,75/20, contre 27,50 en 2022. On constate parfois un écart de notes important entre l'épreuve de composition et l'épreuve de traduction. Parfois, une note à l'épreuve de traduction est satisfaisante, mais la note de composition est en-dessous de la moyenne ; l'inverse se produit aussi. Globalement, les candidats admissibles ont mieux réussi la composition que la traduction. En traduction, la moyenne des admissibles est de 11,5/20 alors qu'elle est, en composition, de 14,63/20. La traduction n'est donc pas ce qui rapporte le plus de points aux candidats admissibles. Notons que l'analyse textuelle pose de véritables problèmes aux candidats non admissibles.

S'agissant de l'exposé de la préparation d'un cours, les membres du jury attendent de la part des candidats qu'ils fassent preuve de réalisme pédagogique, didactique, d'autant plus qu'ils enseignent déjà.

L'entretien qui suit l'explication de texte ou l'exposé de la préparation d'un cours est mené dans un esprit bienveillant afin de favoriser un dialogue fécond entre les membres du jury et le candidat ou la candidate. Il est l'occasion de revenir sur des points méritant des éclaircissements ou d'être nuancés, voire corrigés. Ajoutons qu'un entretien réussi peut permettre d'améliorer la prestation générale d'un candidat et, partant, sa note globale.

En somme, les candidats les plus à l'aise dans un exercice ne sont pas forcément ceux qui obtiennent les meilleures notes dans l'autre exercice, des résultats satisfaisants et homogènes aux différentes épreuves, écrites et orales, augmentant les chances d'être admissible. Les candidats admis obtiennent, en effet, une bonne note à chaque épreuve ; c'est particulièrement vrai pour le lauréat classé premier. La barre d'admission a été fixée à 13/20.

Les citations, tirées des copies, sont reproduites telles quelles dans le rapport. Rappelons que les candidats peuvent opter pour la norme européenne du portugais ou pour le portugais du Brésil, mais qu'ils ne doivent pas confondre les deux normes.

Données statistiques

Bilan de l'admission de la session: 2023

Nombre de candidats admissibles : 4

Nombre de candidats non éliminés : 4
admissibles.

Soit : 100.0 % des

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire : 00.00, AB, AN, RD

Nombre de candidats admis sur liste principale :
des non éliminés.

2

Soit : 50.00 %

Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)

Moyenne des candidats non éliminés : 74.38 (soit une moyenne de : 12.40/20)

Moyenne des candidats admis sur liste principale : 81.80 (soit une moyenne de
13.63/20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 48.25 (soit une moyenne de : 12.06/ 20)

Moyenne des candidats admis sur liste principale : 54.50 (soit une moyenne de
13.63/20)

Rappel

Nombre de postes : 2

Barre de la liste principale : 78 (soit une moyenne de : 13/20)

(Total des coefficients : 6 dont admissibilité : 2 / admission : 4)

Descriptif des épreuves

Épreuves écrites d'admissibilité

Composition en langue étrangère : Durée : 7 heures - Coefficient 1

La composition porte sur le programme de civilisation ou de littérature du concours.

Traduction : Durée : 5 heures - Coefficient 1

Thème et version assortis de l'explication en français de choix de traduction portant sur des segments préalablement identifiés par le jury dans l'un ou l'autre des textes ou dans les deux textes.

Épreuves orales d'admission

Exposé de la préparation d'un cours suivi d'un entretien

- Durée de la préparation : 3 heures
- Durée de l'épreuve : 1 heure maximum (exposé : 40 minutes maximum, entretien : 20 minutes maximum)
- Coefficient 2

L'épreuve prend appui sur un dossier composé d'un ou de plusieurs documents en langue étrangère (tels que textes, documents audiovisuels, iconographiques ou sonores) fourni au candidat.

Explication en langue étrangère assortie d'un court thème oral improvisé

- Durée de la préparation : 3 heures
- Durée de l'épreuve : 1 heure maximum (exposé : 30 minutes maximum, entretien : 30 minutes maximum)
- Coefficient 2

L'épreuve consiste en une explication en langue étrangère d'un texte ou d'un document iconographique ou audiovisuel extrait du programme, assortie d'un court thème oral improvisé et pouvant comporter l'explication de faits de langue.

L'explication est suivie d'un entretien en langue étrangère avec le jury. Une partie de cet entretien peut être consacrée à l'écoute d'un court document authentique en langue vivante étrangère, d'une durée de trois minutes maximum, dont le candidat doit rendre compte en langue étrangère et qui donne lieu à une discussion en langue étrangère avec le jury. Les choix des jurys doivent être effectués de telle sorte que tous les candidats inscrits dans une même langue vivante au titre d'une même session subissent les épreuves dans les mêmes conditions.

Programme de la session 2023

Littérature :

1. MEIRELES, Cecília, *O Romanceliro da Inconfidência*, São Paulo, Editora Global, 2020.
2. VIEIRA, António, "Sermon de saint Antoine aux poissons / Sermão de Santo António aos Peixes" éd. bilingue, Paris, Chandeigne "Bibliothèque Lusitane", 1998.

Civilisation :

Les régimes autoritaires ou l'utopie et l'idéologie en question

3. ONDJAKI, *Bom dia camaradas*, Lisbonne, Caminho « Outras Margens ; n° 10 », 2003. Il existe une version publiée au Brésil en 2006 par la maison d'édition AGIR.
4. SCLIAR, Moacyr, *O Exército de um Homem Só*, Porto Alegre, L&PM Editores, 2014. Il existe une édition publiée au Portugal en 2002 par la maison d'édition Caminho.

Indications bibliographiques

- **Cecília Meireles**, *O Romanceiro da Inconfidência*

- BONAPACE, Adolphina Portella, *O Romanceiro da Inconfidência : Meditação sobre o destino do homem, Mémoire de Mestrado*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1974.
- BOSI, Alfredo, *Céu, inferno*, São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- CAVALIERI, Ruth Villela, *Cecília Meireles : o ser e o tempo na imagem refletida*, Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.
- GOUVÊA, Leila V. B., *Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- _____ (dir.), *Ensaio sobre Cecília Meireles*, São Paulo, Humanitas FAPESP, 2007.
- LAURITO, Ilka Brunhilde, "Romanceiro da Inconfidência : uma releitura", in *Ensaio sobre Cecília Meireles*, São Paulo, Humanitas FAPESP, 2007, p. 49-60.
- MANNA, Lucia Helena Sgaraglia, *Pelas trilhas do Romanceiro da Inconfidência*, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1985.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de, *Cecília Meireles & Murilo Mendes : 1901/2001*, Porto Alegre, Uniprom, 2002.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de et UTÉZA, Francis, *Oriente e ocidente na poesia de Cecília Meireles*, Porto Alegre, Libretos, 2006 ; cf., en particulier, p. 13-149.
- OLIVEIRA, Ilca Vieira de, *Os fios e os bordado : imagens de Gonzaga na ficção literária brasileira*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2012.
- _____, "Castro Alves e Cecília Meireles : a África como espaço do exílio e da liberdade", *Revista do Texto Poético*, n° 9, juil.-déc. 2010, p. 64-87 ; disponible sur <http://revistatextopoetico.com.br>
- _____, "Cecília Meireles : a casa de Gonzaga e o lenço de Marília", *Letras*, vol. 19, n° 38, janv.-juin 2009, p. 55-67 ; disponible sur <http://cascavel.ufsm.br/revistas>
- PARAENSE, Sílvia, *Cecília Meireles : mito e poesia*, Mémoire de Mestrado, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 1999 ; cf., en particulier, la bibliographie, p. 201-208.
- UTÉZA, Francis, "O negro no Romanceiro da Inconfidência", in MELLO, Ana Maria Lisboa (dir.), *Cecília Meireles e Murilo Mendes (1901-2001)*, Porto Alegre, Uniprom, 2002, p. 40-55.
- ZAGURY, Eliane, *Cecília Meireles : notícia biográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras*, Petrópolis, Vozes, 1973.

Contexte historique :

- FURTADO, João Pinto, *O manto de Penélope : história, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9*, São Paulo, Companhia das letras, 2002.

- FRIEIRO, Eduardo, *O diabo na livraria do cônego suivi de Como era Gonzaga ? suivi de Outros temas mineiros*, 2^e éd. rev. et augm., préface d'Abgar Renault, Belo Horizonte/São Paulo, Editora Itatiaia/Edidora da Universidade de São Paulo, 1981.

- KENNETH, Maxwell et MAIA, João Domingues, *A devassa da devassa: a inconfidência mineira Brasil-Portugal - 1750-1808*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1995.

- SOUZA, Laura de Mello e, *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*, 3^e éd., Rio de Janeiro, Graal, 1990.

Pour une bibliographie plus complète, on renvoie aux deux volumes organisés par Antonio Carlos Secchin, *Poesia completa de Cecília Meireles*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008.

- **António Vieira**, *Sermão de Santo António aos Peixes*

- AA.VV., *Vieira Escritor*, Lisbonne, Cosmos, 1997.

- AA.VV., *Actas do Congresso Internacional do Terceiro Centenário da Morte do Padre António Vieira* [1997], 3 vols., Braga, Universidade Católica Portuguesa/Província Portuguesa da Companhia de Jesus, 1999. Voir notamment les articles suivants : Adélia Carreira, "Barroco: a retórica imagética" (vol. I) ; Ronald Vainfaz, "Vieira e a escravidão no Brasil" (vol. II) ; Lodegário Azevedo Filho, "Sobre o estilo de Vieira" (vol. III).

- BESSELAAR, José van den, *António Vieira : o Homem, a Obra e as Ideias*, Lisbonne, I.C.A.L.P. "Biblioteca Breve / Série Literatura ; n° 58", 1981 ; disponible sur le site de l'Institut Camões.

- CANTEL, Raymond, *Les sermons de Vieira – Etude du style*, Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1959.

- CASTRO, Aníbal Pinto de, *António Vieira – Uma Síntese do Barroco Brasileiro*, Lisbonne, CTT-Correios, 1997.

- MENDES, Margarida Vieira, *A Oratória Barroca de Vieira*, Lisbonne, Caminho, 1989.

- _____, "Estética e memória no Padre António Vieira", *Colóquio/Letras*, n° 110-111, juil. 1989, p. 24-33 ; disponible sur le site de la revue.

- _____, "L'apport de Vieira au baroque : perdre le référent, gagner le réel", in AA.VV., *Le baroque littéraire : théories et pratiques*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1990, p. 75-83.

- PÉCORA, Alcir, *Teatro do Sacramento : a Unidade Teológico-Retórico-Política dos Sermões de António Vieira*, São Paulo, Edusp, 1994.

- PELOSO, Silvano, "O paradigma bíblico como modelo universalista de leitura em Antônio Vieira", *Brotéria*, vol. 145, 1997, p. 557-565.

- PALACÍN, Luís, *Vieira e a Visão Trágica do Barroco*, São Paulo, Hucitec, 1986. La partie intitulée "A crítica de Vieira ao sistema colonial : um estudo da consciência possível" est disponible en ligne.

- REAL, Miguel, *Padre António Vieira e a Cultura Portuguesa*, Lisbonne, QuidNovi, 2008.

- **Ondjaki**, *Bom dia camaradas*

CHALENDAR, Pierrette et Gérard, « Ondjaki ou l'écriture heureuse » ; disponible sur <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=7959>

CHAVES, Rita, *Angola e Moçambique. Experiência colonial e territórios literários*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2005.

NASCIMENTO, Marlúcia Nogueira do, *De paisagens e infâncias em Ondjaki ou uma poética dos anos 80*, Fortaleza, SEDUC, 2019.

- PEREIRA, João Carlos Vitorino, « Un regard critique et amusé sur l'idéologie officielle au temps du parti unique dans *Bom dia camaradas*, d'Ondjaki », in PEREIRA, João Carlos Vitorino (dir.), *L'Afrique lusophone postcoloniale – Changements et perspectives*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2012, p. 59-101.

- TEIXEIRA, Sandra, « La poétisation d'une réalité absurde : le regard de l'enfant sur l'Angola dans *Bonjour camarades* d'Ondjaki » *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* [En ligne], 9 | 2013 ; disponible sur <https://journals.openedition.org/mimmoc/1014>

Contexte historique :

- ENDERS, Armelle, *Histoire de l'Afrique lusophone*, Paris, Ed. Chandeigne « Série Lusitane ; n° 5 », 1994.

- **Moacyr Scliar**, *O Exército de um Homem Só*

- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva, « Facetas do contista Moacyr Scliar », *Quadrant* [C.R.E.L.L.P. – Université de Montpellier III], n° 18, 2001, p. 179-189.

- LANI, Soraya, *L'hybridité dans l'œuvre de l'écrivain brésilien Moacyr Scliar (1937-2011) : judéité, imaginaire et représentations* ; thèse de doctorat disponible sur <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00817537/document>.

- PEREIRA, João Carlos Vitorino, « Utopie et idéologie sur le mode parodique dans *O Exército de um Homem Só*, de Moacyr Scliar », *Letras - Revista da Universidade de Aveiro*, n° 24, 2007, p. 133-180.

- SILVA, Gislene Maria Barral Lima Felipe da, « À sombra de um riso amargo: a utopia vencida em *O exército de um homem só*, de Moacyr Scliar », *Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários*, vol. 7, 2006, p. 9-25 ; disponible sur http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/index.php?option=com_content&task=view&id=19&Itemid=35.

- SZKLO, Gilda Salem, *O Bom Fim do Shtetl: Moacyr Scliar*, São Paulo, Perspectiva, 1990.

- _____, *Une pensée juive au Brésil – Moacyr Scliar*, trad. fr., Paris, L'Harmattan, 1995.

- VOGT, Carlos, « A solidão dos símbolos – Uma análise da obra de Moacyr Scliar », in *Crítica Ligeira*, Campinas, Pontes Editores, 1989, p. 41-49.

- ZILBERMAN, Regina, *A Literatura no Rio Grande do Sul*, 3^e éd. rev. et augm., Porto Alegre, Mercado Aberto « Série Revisão », 1992.

Contexte historique :

- MILLOT, Lorraine, « Les revenants du Birobidjan », 8 nov. 2004 ; disponible sur http://site.voila.fr/le_butineur/sourire2.htm.

- SCLIAR, Moacyr, *Caminhos da Esperança : A Presença Judaica no Rio Grande do Sul*, vol. II, [Porto Alegre ?], Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, [1993 ?].

Sur les discours utopique et idéologique :

HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, PUF « Quadrige », 1984.

JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, P.U.F. « Ecriture », 2001 (sur l'effet-idéologie).

RICŒUR, Paul, « L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social », in *Du texte à l'action – Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil « Esprit », 1986 et *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil « La couleur des idées », 1997.

ZIMA, Pierre V., « Du discours idéologique au discours théorique : dualisme, ambivalence et indifférence », *Degrés*, 37, Bruxelles, printemps 1984, p. c-c29 ; « Les mécanismes discursifs de l'idéologie », *Revue de l'Institut de Sociologie*, Bruxelles, n° 4, 1981, p. 719-740.

Rapport sur la composition en portugais

Remarques méthodologiques

Parce que très courte dans le temps, la préparation à l'épreuve de composition doit être particulièrement rigoureuse, efficace. **On attend des candidats une connaissance approfondie de l'œuvre et une lecture personnelle et pertinente de celle-ci.** Il ressort de la correction des copies qu'il convient d'**élaborer un répertoire de termes ou d'expressions ou encore de notions littéraires, entre autres, induits par le programme ou utiles pour l'argumentation**, comme les connecteurs logiques ; le vocabulaire de l'argumentation doit être vraiment maîtrisé : après *primeiramente* qui se dit en portugais et qui équivaut à *em primeiro lugar*, on a trouvé dans une copie *Segundamente* au lieu de *Em segundo lugar*. Il va sans dire que les termes incontournables doivent être correctement orthographiés : un candidat a écrit *o Eu-lírico* au lieu de *o eu lírico* et un autre a écrit *herois* au lieu de *heróis*. Dans un travail où s'impose la langue scientifique, on se gardera bien d'écrire « da Chica da Silva » ; devant le nom d'un personnage ou, *a fortiori*, devant le nom d'une personne que l'on cite dans un travail universitaire, l'article *o* est tout à fait déplacé. On s'étonne donc surtout que des termes imposés par le programme ne soient pas maîtrisés : on n'aurait pas dû trouver, par exemple, *troubadores*, *colonista*, *corôa* ou, pire, *a poeta* ou encore *alforrando*, le verbe correct étant *alforriar*. Par conséquent, **la maîtrise du lexique approprié doit faire partie du travail préparatoire** des candidats et des candidates et la terminologie élémentaire doit être assimilée. Par exemple, on préférera le mot précis, approprié *obra* au mot fourre-tout *livro* dans « o livro Romanceiro da Inconfidência », vu qu'il s'agit d'une œuvre littéraire ; un candidat a, quant à lui, employé à mauvais escient le mot *obra* pour renvoyer au texte critique d'Adalgimar Gomes Gonçalves : « No extrato apresentado da obra As personagens negras no [...] ». Il conviendrait aussi d'établir une distinction entre un *teórico* et un *crítico literário*, comme dans ce segment de phrase :

« o teórico Adalgimar Gomes Gonçalves evidencia [...] » ; Adalgimar Gomes Gonçalves écrit ici son travail scientifique en critique littéraire et non pas en théoricien ou en historien de la littérature. **La précision terminologique ainsi que la précision lexicale doivent être constamment recherchées par les candidats à l'agrégation.** Les impropriétés de langage, assez nombreuses, ne peuvent que nuire à la compréhension de ce qui est écrit. Par exemple, on a lu « os bens procuram um prazer », alors qu'il aurait fallu lire « [...] proporcionam um prazer [...] » ; on a lu aussi « [...] protagonistas que a história não incluiu no enredo [...] », le mot « enredo », qui renvoie au discours littéraire et non au discours historiographique, laissant le lecteur assez perplexe. **La précision de la pensée constitue, évidemment, un atout pour réussir l'épreuve :** « Tiradentes foi acusado e assassinado publicamente [...] » ; il aurait fallu préciser qu'il a été accusé de conspirationnisme ou, plus exactement, de crime de lèse-majesté, raison pour laquelle il a été exécuté par pendaison.

Par ailleurs, **la méthodologie de la composition doit être acquise.** Celle-ci doit être bien présentée ; on n'oubliera donc pas de sauter une ligne pour bien détacher les différentes parties ainsi que l'introduction et la conclusion, les parties et les sous-parties devant être reliées entre elles par des mots de transition. **Dans le développement, des conclusions intermédiaires ou des questionnements intermédiaires pourront contribuer à la progression et à la structuration de la réflexion.** Cependant, on ne présentera pas la dissertation de manière scolaire en écrivant les titres de ses différentes parties, comme l'a fait un candidat l'an dernier, ou en les numérotant comme l'a fait quelqu'un cette année, de façon d'ailleurs assez curieuse : « 1.0 », pour l'introduction, puis « 2.1 », « 2.2 », « 3.2 », « 3.1 » et enfin, pour la conclusion, « 4.0 ». **On ne doit pas non plus donner un titre à sa composition,** quelqu'un ayant intitulée la sienne ainsi : « A frágil noção de ruptura e justiça social ». Rappelons au passage que le titre de l'œuvre doit être souligné dans un manuscrit, alors qu'il figure en italique dans un tapuscrit ; le titre des pièces poétiques composant l'œuvre de Cecília Meireles doit apparaître entre guillemets. Par exemple, on ne doit pas écrire o Romance dos cavalos da Inconfidência, mais : o « Romance dos cavalos da Inconfidência ».

Quand on se réfère au texte critique proposé à la réflexion, on ne cite pas ses références bibliographiques, comme l'a fait un candidat : « (Faculté de Lettres de

l'Université Fédérale de Minas Gerais, 2009, p. 109) » ; cette parenthèse est tout à fait inutile. On ne recopie pas non plus le libellé du sujet, comme l'a fait quelqu'un l'an dernier. Cependant, on doit partir du texte critique pour traiter le sujet en s'appuyant, d'un bout à l'autre de la composition, sur l'œuvre ; c'est elle qui doit être commentée, le texte critique ne devant pas donner lieu à une sorte d'explication de texte qui fait perdre complètement de vue l'œuvre du programme. C'est ce que nous avons trouvé l'an dernier dans une copie. **Notons qu'il faut épouser le texte critique et non pas chercher à remettre en cause son bien-fondé**, comme l'a fait un candidat qui a mal interprété le propos d'Adalgimar Gomes Gonçalves ; le texte critique vise à guider et à structurer l'analyse. Ainsi, **il faut respecter l'esprit de l'épreuve et maîtriser la méthodologie élémentaire de la dissertation.**

Le texte critique proposé à la réflexion des candidats et des candidates est parfois négligé, voire totalement ignoré, le nom même de son auteur n'étant jamais cité. Il ne doit pas faire l'objet d'une simple allusion à la fin de la copie ou dans l'introduction ou, pire encore, apparaître uniquement en filigrane dans la dissertation : « Cecília Meireles [...] traduz na sua obra, O Romanceiro da Inconfidência, um desejo de resgate e reposicionamento das classes minoritárias e invisíveis durante o período colonial ; contudo, nem por isso menos importante na formação da identidade do povo brasileiro. ». Dans cette première phrase de l'introduction, le texte critique est convoqué sans être mentionné explicitement ; on le retrouve plus loin, implicitement, lorsque le candidat, par exemple, disserte sur « o lugar de fala », qui fait écho au « lugar de enunciação » dont parle Adalgimar Gomes Gonçalves qui n'est jamais cité dans le travail. Rappelons que la citation choisie n'est pas forcément tirée des articles ou des ouvrages figurant dans la bibliographie, laquelle ne se veut ni exhaustive ni incontournable. Certains candidats, du reste, se sont référés à des textes critiques qui n'y figuraient pas. Ainsi, le travail de Francis Utéza figurant dans la bibliographie a été mentionné opportunément dans plusieurs copies et un candidat a renvoyé les correcteurs à l'ouvrage de Kenneth Maxwell intitulé *A Devassa da Devassa – A Inconfidência Mineira: Brasil e Portugal, 1750-1808* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2009) et non inclus dans la bibliographie fournie aux candidats. Cependant, la citation d'autres textes critiques ne doit pas se faire au détriment du texte critique qui a été retenu pour la composition et avec lequel le candidat doit dialoguer tout au long de sa démonstration. **Notons au passage que le**

texte critique peut être rédigé en français par son auteur ; dans ce cas, on ne le traduira pas en portugais et il sera donc cité dans la langue originale.

Ainsi, pour traiter le sujet, **il faut partir, dès l'introduction, du texte critique proposé** où on dégagera clairement la question essentielle qui sera problématisée et où on relèvera les éléments-clés pour les expliciter. Il va de soi qu'il faut être rigoureux quand on recopie des éléments du texte critique proposé à la réflexion, lequel ne doit pas être déformé. On veillera aussi à ne pas trahir l'esprit du texte critique qui doit être bien interprété. Dans sa conclusion, un candidat écrit : « Para concluir, não é possível considerar que as personalidades negras Chica da Silva e Chico Rei [...] possam verdadeiramente representar as noções de ruptura do padrão hegemônico do pensamento colonial da sociedade mineira do século XVIII, tampouco possam representar uma verdadeira noção de justiça – contrariamente à análise feita por Adalgimar Gomes Gonçalves [...]. ». Le candidat répond à la question posée et formulée de façon assez tendancieuse dans l'introduction : « É possível considerar que as personagens Chico Rei e Chica da Silva representam uma total ruptura com o padrão hegemônico do pensamento colonial da época e uma real noção de justiça social através de suas trajetórias em O Romance da Inconfidência de Cecília Meireles ? ». On peut être d'accord avec le candidat quand il écrit que Chica da Silva, après avoir échappé à l'esclavage, « vai reproduzir todos os costumes e injustiças que haviam sido cometidas contra si mesma e os escravos negros até então ». Toutefois, ce n'est pas cette facette du personnage qui est mise en exergue dans l'œuvre où la communauté esclave ne se limite pas, loin s'en faut, à Chica da Silva et à Chico Rei qui font l'objet d'un paragraphe chacun dans la dissertation en question. On tord ainsi le sens du texte critique dont on cherche à remettre en cause la pertinence dès le début de la composition. Il aurait mieux valu se concentrer, dans un esprit ouvert et non polémique ou tendancieux, sur les éléments clés du texte d'Adalgimar Gomes Gonçalves susceptibles de nourrir une réflexion critique qui n'interdit pas, éventuellement, de nuancer le propos exprimé par le critique littéraire.

L'introduction s'achève traditionnellement par l'annonce d'un plan suffisamment étoffé ; très souvent, les plans proposés sont décousus ou trop schématiques. Le plan doit s'articuler autour de la problématique clairement définie par le candidat, le questionnement devant être pertinent. Le plan annoncé doit être suivi tout au long de

la dissertation, ce qui n'est pas toujours le cas. Il faut donc veiller, dès **l'introduction, qui ne doit pas être trop longue et où il faut rapidement dégager la question centrale**, aux enchaînements logiques, aux articulations, à la structuration de la pensée critique, à la clarté et à la correction de l'expression écrite. On se gardera d'annoncer la problématique de manière scolaire ; on a lu ceci dans une copie :

[...] refletiremos na problemática seguinte :

Será que o Romanceiro da Inconfidência, através da sua viagem no tempo, consegue 'fazer justiça' aos oprimidos, nomeadamente aos negros ?

Cette problématique est creuse car on trouve la réponse à cette question dans le texte critique. Il va de soi qu'il ne faut pas mentionner la conclusion dans l'annonce du plan, comme l'a fait quelqu'un : « Por fim, uma conclusão será elaborada com o objetivo de responder à problemática aqui desenvolvida. ».

La rédaction de l'introduction, sur laquelle il faut vraiment s'attarder, est un exercice difficile car il faut circonscrire le sujet et le problématiser à partir des éléments essentiels de l'énoncé et bâtir un plan pertinent.

La conclusion ne doit pas être négligée ; elle s'impose d'elle-même si l'analyse est bien menée. Il est préférable de ne pas l'introduire par des formules scolaires comme « Para concluir » ou « Em conclusão ». La conclusion permet de reprendre synthétiquement les idées essentielles développées tout au long de la dissertation afin d'établir le bilan de la réflexion personnelle. La réponse à la problématique annoncée dans l'introduction doit apparaître au terme de ce bilan. On peut aussi **proposer une ouverture dans la conclusion**, liée à la question traitée. Il faut écarter les ouvertures passe-partout ou peu pertinentes comme celle-ci : « A sua forma de escrever, a sua palavra denuncia e mostra que os bens não devem valer mais do que o bem (como diria Padre António Vieira), pois os bens procuram um prazer que nada mais é do que 'um intervalo na desgraça'. »

Enfin, les connaissances, qui doivent être solides, précises, doivent être utilisées judicieusement. Il ne fallait donc pas, comme l'ont fait des candidats, consacrer une sous-partie à l'histoire de l'esclavage et du cycle de l'or au Brésil ou rédiger un cours de littérature sur le *romanceiro* et l'arcadisme brésilien, les connaissances historiques, littéraires ou autres devant être mobilisées

opportunément au cours de l'analyse de l'œuvre et du traitement du sujet : « Recordemo-nos, por exemplo, do facto de que o tom da pele determinava os escravos que trabalhavam no exterior, os mais escuros, e os que trabalhavam no interior das casas dos senhores, os mais claros. Há quadros que retratam essa hierarquia, segundo a qual se 'qualificava' a mão de obra, o que dava origem a conflitos entre os escravos. », écrit un candidat qui perd ainsi de vue le sujet. **Il ne faut surtout pas consacrer une sous-partie à la présentation de l'œuvre** : « No desenvolvimento do nosso trabalho, apresentaremos brevemente a obra Romanceiro da Inconfidência [...]. » ; ce n'est pas ce que l'on attend d'un candidat. Il ne s'agit pas de faire preuve de connaissances encyclopédiques ou de faire étalage de ses connaissances, comme on l'a constaté parfois, mais de mobiliser ses connaissances à bon escient. Il faut aussi maîtriser les notions que l'on emploie. Ce n'est pas ce qu'a fait un candidat en parlant du « género poético-lírico-narrativo » auquel l'autrice a recours ; on ne voit pas de quel genre il s'agit. On a trouvé également dans une copie un terme malheureux du point de vue conceptuel, celui d'« apropriação ». Il s'agit, en fait, de détournement, même s'il faut connaître de très près le discours que l'on veut déconstruire, le concept de déconstruction étant d'ailleurs mobilisé par le candidat dans sa dissertation ; mais, dans la conclusion, c'est le concept d'appropriation – d'appropriation discursive, s'entend – qui est mis en avant, ce qui est dommage. **Il faut donc faire davantage preuve de rigueur conceptuelle**. La rigueur intellectuelle attendue chez un candidat au concours de l'agrégation devrait conduire à ne pas écrire ceci : « Aparecem portanto dois principais temas ligados a essa questão : a escravidão como denúncia e exemplos como Chico Rei e Chica da Silva que conseguiram « superar a sua situação de oprimidos » ; des exemples, bien que très significatifs, ne sauraient constituer un thème.

En somme, d'un bout à l'autre de la composition, il faut rechercher l'efficacité en se reportant le plus rapidement possible dans l'introduction au texte critique, dont on mettra en évidence les éléments qui serviront à dégager une problématique et que l'on exploitera opportunément au cours de la démonstration, et en écartant les commentaires inutiles ou les platitudes, comme « O comentário é extremamente rico, podendo dar origem a diversas questões a serem discutidas. » ou « Cecília Meireles, dotada de uma grande bagagem intelectual [...]. » ou encore « A literatura é uma

forma de expressão, pela palavra, que pode ter funções diferentes. [...] há também diferentes autores, com sensibilidades que lhes são próprias [...]. ». On veillera, en outre, à la pertinence du propos en évitant la paraphrase ou des commentaires tout à fait contestables, comme celui-ci : « [...] o continente africano torna-se um local de exílio [...], de morte. [...] No entanto, este lugar de 'desterro, que, à partida, é um lugar negativo de solidão, de castigo, de tristeza, torna-se num lugar positivo quando em opção ao enforcamento. [...] O continente dá vida lá onde tirou a de outros e surge como um lugar de salvação, como se os negros salvassem os brancos exilados, afastando-os dos carrascos. ». On s'égare et on se détourne du sujet ; que l'on songe, à ce propos, au « Romance LXVII ou Da África dos setecentos », où les ports africains sont des « portos de desespero » car, sur ce « litoral dos medos », « – quem parte, já vai cativo ; / – quem chega, vem por desterro. ». Le bannissement en Afrique n'est pas, pour les Blancs, leur choix, mais leur punition, qui n'était d'ailleurs pas légère puisqu'elle les conduisait parfois à la mort. Pour éviter des commentaires sujets à caution, invalidés par l'œuvre elle-même, il faut donc toujours avoir celle-ci en tête. On n'oubliera pas de la citer, la méthodologie de la citation devant être maîtrisée, ce qui n'est pas toujours le cas. Voici ce qu'on lit dans une copie :

Além disso, ela põe a sua criatividade ao serviço da ressignificação dos papéis dessas personagens no seio da sociedade, elevando-os à categoria de mitos e heróis.

« A memória individual existe a partir da memória coletiva uma vez que as memórias são constituídas no interior do grupo. » Halbwachs.

Essas duas personagens negras cujas trajetórias de vida são enunciadas [...].

La citation doit s'intégrer de façon fluide dans le corps du texte où elle ne doit pas apparaître isolée ; on écrira donc : « Segundo Halbwachs, 'A memória [...].' ». **Il faut, enfin, veiller aux enchaînements** ; dans l'exemple ci-dessus, on passe de manière abrupte de la citation de Maurice Halbwachs aux personnages dont il est question avant ladite citation.

Analyse du sujet et pistes de réflexion

Penchons-nous sur les éléments du texte critique qui ont retenu, à juste titre, l'attention de la plupart des candidats. Tout d'abord, il convient de réfléchir au fait « que o *Romanceiro da Inconfidência*, sobretudo no que diz respeito à questão afro-brasileira, [provoca] uma ruptura com o padrão hegemônico do pensamento colonial que, não raras vezes, excluiu os negros dos vários discursos de representação. » Il fallait s'interroger, pour les définir, sur les « discursos de representação », laissés dans le vague dans le texte critique. Dans quelques copies, ces discours finissent par apparaître sans réflexion préalable, alors qu'il fallait les définir dès le début afin que les correcteurs sachent d'emblée à quoi s'attendre ; le discours politique ou, plus précisément, colonial, le discours littéraire et le discours historique. Ces différents discours, qui ne sont pas toujours nommés précisément dans les copies, sont imprégnés par la pensée coloniale, si bien que « os negros » en sont exclus. Le discours historique ou politique, produit par le colonisateur pendant la colonisation, ne peut qu'ignorer les « negros » et les « identidades negras » ; mais les Noirs ne sont pas seulement absents du discours colonial. En effet, ils sont aussi absents du discours littéraire de l'époque, comme le fait remarquer Adalgimar Gomes Gonçalves lorsqu'il évoque « dois temas que os poetas árcades poderiam ter escrito, já que viveram naquela época: o tema da escravidão como denúncia [...] e a atuação de negros pós-escravidão, como Chico Rei e Chica da Silva, que superaram a situação de oprimidos e se destacaram socialmente ». L'écriture du *Romanceiro da Inconfidência* procède d'une volonté manifeste de la part de Cecília Meireles d'intégrer dans le discours littéraire, pour lui rendre justice, la communauté noire qui a contribué à forger l'identité brésilienne. Dans cette œuvre, le discours colonial, qui laissait à penser que les Noirs n'existaient pas, est déconstruit par des formes empruntées au *romanceiro* et à l'arcadisme dont les conventions littéraires sont transgressées, l'autrice renouvelant ainsi les genres dont elle s'inspire. Cecília Meireles accorde une large place aux Noirs en leur faisant occuper dans son œuvre « o lugar de enunciação », ce qui fait d'eux des « sujeitos » de l'histoire qui est la leur et aussi celle du Brésil et qui n'est plus racontée à partir du « padrão hegemônico do pensamento colonial », lequel visait à les condamner à l'oubli. C'est ainsi qu'elle entend leur rendre pleinement justice lorsqu'elle se met à travailler à

l'écriture du *Romanceiro da Inconfidência*, c'est-à-dire à un moment, celui de la dictature de Vargas et de la deuxième phase du modernisme brésilien à laquelle on rattache traditionnellement l'autrice et qui se caractérise par un intérêt porté aux questions sociales, où les Noirs n'ont toujours pas la place qu'ils devraient avoir dans le réel, c'est-à-dire dans la société brésilienne, et dans le discours dominant. Les héros du *Romanceiro da Inconfidência* ne sont pas les héros des *romances épicos* du Moyen Âge. Les héros, généralement anonymes, de Cecília Meireles sont des esclaves menant une lutte pour leur liberté, qui préfigure celle des Brésiliens pour leur indépendance. Ils la mènent dans le Minas Gerais du « cycle de l'or » qui n'est guère dépeint comme un lieu bucolique peuplé de paisibles bergers satisfaits de leur sort, la poétesse prenant ainsi ses distances par rapport à l'arcadisme, courant littéraire dominant au temps de l'*Inconfidência Mineira*. Le texte de Cecília Meireles se veut donc désaliénant et aussi justicier, ainsi que le suggère Adalgimar Gomes Gonçalves, car, comme tout texte justicier, il vise à reconnaître, à réparer un tort subi, en l'occurrence l'esclavage des Noirs trop longtemps absents du discours officiel national. Par conséquent, il s'agit, pour Cecília Meireles qui rompt avec le discours colonial et avec des codes littéraires, de réparer les oublis de l'histoire officielle par l'écriture poétique de la mémoire populaire de l'*Inconfidência Mineira*.

Après avoir montré clairement que l'on a saisi la portée du texte critique qui doit être bien interprété et avec lequel il faut chercher à dialoguer d'un bout à l'autre de la discussion, on annonce le plan de la dissertation.

Remarques générales sur les copies

Les correcteurs n'ont pas relevé de contresens, mis à part le commentaire hasardeux faisant du continent africain dépeint par Cecília Meireles « um lugar de salvação », comme nous l'avons évoqué plus haut ; les candidats, sauf exception, n'ont pas versé dans la paraphrase, laquelle fait remplissage, mais ne rehausse pas le commentaire.

Dans certaines copies, où le travail est parfois assez décousu, on ne trouve ni problématisation du sujet ni annonce de plan. En outre, certains candidats oublient très vite au cours de leur argumentation de renvoyer au libellé du sujet qui est parfois envisagé uniquement comme un point de départ

fournissant quelques pistes, comme un prétexte à des développements inutiles ou n'ayant rien à voir avec la question à traiter. Pour nous en rendre compte, reproduisons ce qu'écrit un candidat :

No entanto, será que a obra de Cecília Meireles consegue « fazer justiça » realmente ? Será que elogiar os negros, valorizá-los, dar-lhes um lugar na história é « fazer-lhes justiça » ?

A justiça implica observação, comparação, valores, direitos, deveres. Trata-se de uma noção bastante complexa que, no presente exercício, não teríamos tempo para desenvolver. Assim sendo, vamos pensar na expressão « fazer justiça » na sua definição mais popular, ou seja, « voltar a dar o que foi tirado », pois parece-nos ser o sentido mais adaptado à obra e à análise Adalgimar Gomes Gonçalves. Isto pode, obviamente, ser discutido. Posto isto, será que o Romanceiro da Inconfidência volta a dar o que foi tirado aos negros ? Ou seja, o respeito, a dignidade, a empatia, a legitimidade de ter uma vida normal. Trata-se aqui de uma realização quase impossível. Como é que um livro pode voltar atrás no tempo e mudar a História ?

Ici, le premier questionnement intermédiaire est creux et le problème proposé à la discussion par le candidat est un faux problème. La dernière question posée est, en outre, complètement déplacée car **le propos de l'œuvre n'est évidemment pas de changer l'Histoire, mais de réparer les oublis de l'histoire officielle. Sur le plan méthodologique, les questionnements intermédiaires sont bienvenus dans la dissertation, mais ils doivent être utiles au traitement du sujet, comme le questionnement qui doit figurer dans l'introduction.**

Un plan doit être pertinent et présenter une progression. Partant, dès la deuxième phrase de son introduction, du texte critique, un candidat propose un plan en trois parties. La première est consacrée au « processo de criação » dans l'œuvre, la deuxième à la question de la rupture abordée dans le texte critique et la troisième à la volonté de Cecília Meireles de faire en sorte que les « marginalizados », à qui elle veut rendre justice, occupent le « lugar de enunciação » dont parle Adalgimar Gomes Gonçalves : ils jouent un rôle de premier plan dans l'œuvre où leur identité culturelle est prise en compte à travers, notamment, santa Ifigénia qui est « a padroeira dos escravos » et qui se trouve associée au mythique Chico-Rei dans « Romance IX ou De vira-e-sai ». Dans cette dissertation sont convoqués judicieusement J. Kristeva et le concept d'intertextualité, J. Derrida et le concept de déconstruction, R. Barthes et la notion de vérité en littérature. Dans cette copie, entre autres, comme problématique, on se demande avec quoi, précisément, et comment

l'œuvre de Cecília Meireles opère une rupture. Dans une autre bonne copie, l'ouverture proposée était appropriée, le candidat invitant son lecteur à s'interroger « sobre a real evolução atual dos afro-descendentes no que diz respeito às desigualdades sociais actuais que perduram na sociedade brasileira ».

Les correcteurs ont apprécié que le contexte historique soit brièvement esquissé, des candidats ayant souligné le fait que l'*Inconfidência Mineira*, inspirée des idées des Lumières, coïncide avec la révolution française de 1789 et l'indépendance des Etats-Unis. Ils ont aussi apprécié que les genres littéraires convoqués dans l'œuvre de Cecília Meireles soient caractérisés en quelques mots afin que soit mieux appréhendée la façon dont la poétesse se propose de les renouveler, rompant ainsi avec des codes littéraires, et pas seulement avec le discours colonial qui a imprégné certains esprits au Brésil jusqu'à la période contemporaine, comme l'ont fait justement remarquer certains candidats.

Ainsi, les correcteurs ont particulièrement valorisé les copies bien rédigées qui s'appuyaient sur un plan convaincant et bien délimité dès l'entrée en matière et qui contenaient des références critiques, culturelles ou littéraires bien choisies, des citations de l'œuvre en nombre suffisant et bien exploitées, une introduction, où l'énoncé du sujet est véritablement analysé, et une conclusion, agrémentée d'une ouverture pertinente, tout à fait adaptées à la question à traiter. Les copies bien notées témoignent d'une maîtrise du sujet, des notions, de la méthodologie de la dissertation et, naturellement, de la langue portugaise. A ce propos, **on ne doit pas confondre la norme européenne du portugais et le portugais du Brésil**, comme quelqu'un l'a fait cette année dans une composition : « Simplesmente as faz existir. A posição da autora percebe-se também [...] ». **Dans le cadre d'un concours de recrutement particulièrement exigeant, on relève beaucoup trop de fautes de langue, d'impropriétés de langage, voire de barbarismes, de maladroites de style, sans parler de la ponctuation qui, dans certaines copies, est absente ou anarchique, la ponctuation contribuant à la clarté de l'expression écrite et donc des idées. Une bonne calligraphie est également appréciée par celui qui doit lire la copie et non la déchiffrer.** Il va sans dire que les correcteurs n'ont pas besoin qu'on leur traduise en français certains termes employés, comme l'a fait un candidat : « O livro é uma verdadeira obra ao negro » (œuvre au Noir) [...]. ».

Typologie des fautes dans la composition

Introduction maladroite

« Cecília Meireles, autora central da literatura brasileira, escreve entre outros autores modernistas. » ; les premiers mots de cette introduction sont très maladroits.

« A literatura é uma forma de expressão, pela palavra, que pode ter funções diferentes umas das outras. A prova disso é que não há só um género literário, há vários (como o romance, a poesia, o teatro, etc.), que permitem formas de expressões diferentes e há também diferentes autores, com sensibilidades que lhes são próprias, assim como as suas intenções. Uma obra não conta só uma história (ou várias !), inscreve-se também numa História e é redigida, pelo menos, por um autor que tem a sua própria história, a sua própria visão do mundo, a sua própria motivação e as suas próprias intenções. Assim sendo, ao lermos um livro, é importante ter em conta todos esses parâmetros que nos permitam fazer uma análise para tentarmos compreender melhor o que nos é dito. » ; cette entrée en matière est complètement inutile.

Plan peu convaincant ou décousu ou encore inapproprié

« Para isso, num primeiro momento abordaremos o aprisionamento da literatura num moelo cristalizado da época, em seguida analisaremos as figuras dos reis africanos destronados e por fim a posição da literatura enquanto arte que se rebela e revela. » ; ce plan est loin d'être approprié et clair.

Conclusion décevante, ouverture peu pertinente

« Afinal, graças ao seu conhecimento bem documentado 'da cultura e da história das cidades coloniais mineiras' mas também de toda a simbologia ligada não só à religião e à espiritualidade mas também, quem sabe, à maçonaria e aos alquimistas, Cecília Meireles escreveu uma obra-prima da literatura brasileira na qual nenhum elemento da Inconfidência Mineira é esquecido.

O livro é uma verdadeira 'obra ao negro' (œuvre au noir) que transforma em diamante a matéria histórica e cultural que a escritora soube coletar ; das informações puramente factuais nasceu uma poesia inovadora, livre de todos os modelos clássicos e de qualquer constrangimento 'hegemónico do pensamento'. »

Cette conclusion, sans véritable ouverture, est très confuse ; une relecture aurait dû permettre de remplacer « documentado » par « documentado ».

Terminologie non maîtrisée ou non explicitée ou méthodologie littéraire non respectée

versos em redondilhas menores e maiores pour versos em redondilha menor e maior.

Concepts non expliqués ou non assimilés

o romance, [...] gênero híbrido de narrativa, : formulation assez malheureuse du concept ; « escrito na era dos modernismos da literatura brasileira » : on se demande pourquoi *modernismo* est au pluriel.

Questionnement creux ou confus

« Portanto, a problemática que se dá é : 'É possível considerar que as personagens Chico Rei e Chica da Silva representam uma total ruptura com o padrão hegemónico do pensamento colonial da época e uma real noção de justiça social através de suas trajetórias em O Romanceiro da Inconfidência de Cecília Meireles ?' ».

Le questionnement, introduit au demeurant de façon scolaire, est très confus.

« A análise de Gomes Gonçalves, à luz do que dissemos sobre Cecília Meireles, leva a interrogar-nos sobre a história que nos conta a autora : queria dar voz aos 'fantasmas silenciados', mas quem são eles ? » ; ce questionnement n'est guère pertinent.

Transitions absentes ou inappropriées

« Ficamos então a compreender que Vila Rica é apresentada quase como uma personagem, pela importância que tem. Por ser 'terra' de abundância, rica de ouro, que transforma o ser humano pelo que lhe dá. Trata-se quase de uma doença, de uma 'febre', como refere o livro, que evolui : o ouro traz riqueza [...]. » ; on passe de Vila Rica à l'or, sans transition.

« [...] pois a ex-escrava 'manda' e essa designação é repetida várias vezes [...] como um refrão [...]. Os romances do livro têm versos e rimas muito irregulares, globalmente falando. » ; on passe d'une idée à une autre sans transition dans la même copie où l'on lit aussi :

« Aqui vemos que a África se mostra superior ao Brasil por possibilitar uma vida, enquanto que no Brasil se vê morte, tristeza, roubos de bens, desconfiança.

Por este prisma, o obra, enquanto 'lugar de enunciação', valorizando identidades negras, consegue 'corrigir' os erros do passado, ou seja, neste caso, da desumanização dos negros, dando-lhes um lugar para existir. » ; on passe sans transition de l'Afrique au Brésil, qui n'est d'ailleurs pas mentionné explicitement dans le deuxième paragraphe. Il faut ménager des transitions claires pour que le travail ne soit pas décousu.

Mauvaise utilisation des connaissances ou étalage inutile de connaissances

Libertas quae sera tamen. ; cette citation latine isolée, qui est tirée de la première églogue de Virgile, n'apporte rien à la démonstration, le candidat n'ayant même pas justifié son utilisation en disant que les *inconfidentes* en avaient fait leur devise.

Citations mal faites, mal exploitées ou non identifiées

« 'Nesse ponto descobrem-se as distâncias que separam o registro histórico da invenção poética, o primeiro fixa determinadas verdades que servem à explicação de fatos, a segunda porém anima essas verdades de uma força emocional'. Cecília Meireles. No que diz respeito à estrutura da obra [...]. »

Il fallait écrire, par exemple : « 'Nesse ponto descobrem-se as distâncias que separam o registro histórico da invenção poética : o primeiro fixa determinadas verdades que servem à explicação de fatos ; a segunda, porém, anima essas verdades de uma força emocional', escreve Cecília Meireles no prefácio da obra. »

« 'Cecília Meireles constrói em seus textos um tecido polifônico, ou seja uma teia de vozes permitindo a leitura independente de cada romance.' Vorgelect. Os primeiros romances são focados [...]. »

Le candidat confond le mot *vorgelegt* – et non *vorgelect* – avec le nom de l'auteure citée ici, qui est Sílvia Irrgang, *vorgelegt von* signifiant, en allemand, *présenté par*. Il fallait donc écrire, par exemple : « Segundo Sílvia Irrgang, 'Cecília Meireles constrói em seus textos um tecido polifônico, ou seja uma teia de vozes permitindo a leitura independente de cada romance.'. Os primeiros romances são focados [...]. ».

Banalités, expressions hyperboliques manquant de subtilité analytique

« Esta obra tem o seu lugar entre os escritos anti-escravagistas. » ; cette platitude qui clôt la conclusion ne rehausse guère cette dernière.

Voici une autre banalité : « As fontes de riquezas desta elite são principalmente a extração e exportação mineiras. ».

Argumentation fragile, analyse peu convaincante, absence de structuration de la pensée critique

« ouro, tão claro / e turva tudo. Esse trecho do Romanceiro da Inconfidência resume em grande parte a essência da obra » ; ces vers tirés du « Romance II ou Do ouro incansável » (o ouro vem [...] / [...] É tão claro ! – e turva tudo ») sont loin de résumer en grande partie l'œuvre dont la question essentielle n'est pas la question morale de la « cobiça dos homens » ;

« O comentário é extremamente rico, podendo dar origem a diversas questões a serem discutidas. » ; on ne sait pas de quoi il retourne.

« A representatividade, como aqui na literatura, serve para restabelecer verdades ou oferecer modelos inspirantes preciosos, mesmo sendo lendas. Em muitos casos, a lenda tem uma parte verídica. Importa guardar o lado inspirante para a posteridade. » : ce commentaire décousu et peu convaincant laisse le lecteur perplexe, tout comme cet autre :

« Nesta visão, acontecerá uma inversão da história, dos valores e da ordem social. »

Commentaires discutables, affirmations fausses, contresens

« Estes dois exemplos [Chico-Rei et Chica da Silva] dos domínios da identidade e do feminismo mostram duas forças de carácter [...]. » ; parler de féminisme au sujet de Chica da Silva est tout à fait discutable.

Commentaires abscons, propos vides de sens

« As ferramentas de emancipação e expressão para alguns, eram de opressão para outros. » ; cette phrase, sans commentaire, plonge le lecteur dans une grande perplexité.

« Cultura, língua e literatura formam esse triângulo que evoca liberdade e reconhecimento antes que tardia. » ; on ne saisit guère le sens de cet énoncé.

Développements hors sujet, digressions, soliloques

« As religiões afro-brasileiras resultam do sincretismo, encontro das religiões africanas e europeias. » ; il faut éviter les digressions

Remarques sur la langue

Ponctuation défailante

« A poetisa procurou muitas informações históricas e culturais destas cidades, vê-mo-lo [...]. » : il faut un point-virgule et non une virgule ; « Sabe-se que, a Inconfidência Mineira foi um movimento [...]. » : il faut supprimer la virgule.

« As ferramentas de emancipação e expressão para alguns, eram de opressão para outros. » ; la virgule est de trop car **on ne peut séparer le verbe de son sujet par une virgule.**

Accentuation

pela pratica pour *pela prática* (*pratica* est une forme verbale et *prática* est un substantif) ; *consciencia* pour *consciência* ; *herois* pour *heróis*.

Orthographe

corôa pour *coroa* (*coroa portuguesa*); *o Eu-lírico* pour *o eu lírico*; *afrobrasileira* pour *afro-brasileira*; *socio-político* pour *sociopolítico*.

Barbarismes

pertendo ao movimento pour *pertencendo...*; *colonista* pour *colonialista*; *ideiais* pour *ideais*; *Segundamente* pour *Em segundo lugar*; *naqual* pour *na qual*; *arcadiano* pour *arcádico* ou *árcade*; *alforrando* pour *alforriando*; *eternaliza* pour *eterniza*; *elogiu* pour *elogiou*.

Gallicismes

troubadores pour *trovadores*; *revindicar* pour *reivindicar*; *consacra* pour *dedica*.

Néologismes, mots-valises

Brasil-colônia ou *Brasil-Colônia* pour *Brasil colonial*, même si dans les manuels d'histoire on lit « *Brasil Colônia* »; « *do estatuto selvagem-animal* ».

Impropriétés de langage

mistificação de Chica da Silva e Chico Rei pour *mitificação...*; *rodearem sua liberdade* pour *limitarem sua liberdade*.

Notion de la phrase mal assimilée

« Uma época que a autora estudou aturadamente durante vários ano [...] »; il faut bannir la construction elliptique des phrases, qui deviennent des phrases tronquées grammaticalement : ici, il fallait commencer la phrase par, par exemple, « *Trata-de de uma época* », d'autant plus que le mot qui est repris (*época*) se trouve loin dans la longue phrase précédente. La phrase suivante est aussi grammaticalement tronquée : « *Um trabalho pormenorizado de reconstituição de uma época e de uma região [...]* ».

« [...] *Vila Rica* é apresentada quase como uma personagem, pela importância que tem. Por ser 'terra' de abundância [...] » : le point doit être remplacé par une virgule afin que la construction de la phrase soit correcte.

Phrase interrogative mal construite

« É possível considerar que as personagens *Chico Rei* e *Chica da Silva* representam uma total ruptura com o padrão hegemónico do pensamento colonial da época e uma real noção de justiça social através de suas trajetórias em O Romanceiro da Inconfidência de *Cecília Meireles* ? ».

La phrase interrogative devrait commencer ainsi : « Será possível considerar que as personagens [...] ? ». ».

Fautes d'accord

São figuras [...] dotados pour ...dotadas.

Formation du masculin et du féminin

a poeta pour a poetisa.

Emploi erroné des prépositions

não teríamos tempo para desenvolver pour não teríamos tempo de desenvolver ; diante a coroa pour diante da coroa.

Régence verbale

insiste sobre a questão pour insiste na questão.

Conjugaison et temps verbaux

homenagea pour homenageia ; é importante ter em conta todos esses parâmetros que nos permitam fazer pour [...] que nos permitem fazer ; o sujeito poético que intervem pour [...] intervém ; extraiem pour extraem ; detem pour detém.

Emploi des adverbess

explícitamente pour explicitamente (mais on écrira explícita).

Constructions fautives

graças à um sonho pour graças a um sonho ; não quis fazer diferente pour não quis fazer de forma diferente ; os oprimidos [...] que A. G. Gonçalves faz referência pour os oprimidos [...] a que/aos quais ; referindo-se a etimologia pour referindo-se à etimologia

ao lermos um livro, é importante ter em conta pour ao lermos um livro, é importante termos em conta

ela 'fez justiça ao reconhecer a cultura do outro' ou seja que ela [...] ; que est à supprimer.

Formulation maladroite, confuse, imprécise, alambiquée

« as psicologias desses dois heróis » ; un individu ou un personnage n'ayant qu'une psychologie, le recours au pluriel ici est maladroit.

Répétitions et maladresses de style

massacrados, explorados e assassinados ; ici, on a une double maladresse de style car, logiquement, *explorados* doit figurer avant *massacrados*, *massacrados* et *assassinados* étant, par ailleurs, synonymes ;

o continente africano torna-se um local de exílio, de desterro, de morte ; *exílio* et *desterro* sont synonymes et il y a donc ici un mot de trop ;

« De facto, o autor afirma que, não obstante o facto de os poetas da Arcádia brasileira terem sido contemporâneos dessa época (viveram naquela época), tais poetas [...] » ; le connecteur logique *Com efeito* pourrait remplacer *De facto* pour éviter la répétition de « facto » et la parenthèse devrait être supprimée pour éviter la redondance.

Rapport sur l'épreuve de traduction

Épreuve de thème

Sujet

Sylvinet revint se pendre aux jupons de sa mère comme un petit enfant, et ne la quitta point de la journée, lui parlant toujours de Landry et ne pouvant pas se défendre de penser à lui, en passant par tous les endroits et recoins où ils avaient eu coutume de passer ensemble. Le soir il alla à la Priche avec son père, qui voulut l'accompagner. Sylvinet était comme fou d'aller embrasser son besson¹, et il n'avait pas pu souper, tant il avait hâte de partir. Il comptait que Landry viendrait au-devant de lui, et il s'imaginait toujours le voir accourir. Mais Landry, quoiqu'il en eût bonne envie, ne bougea point. Il craignit d'être moqué par les jeunes gens et les gars de la Priche pour cette amitié bessonnière qui passait pour une sorte de maladie, si bien que Sylvinet le trouva à table, buvant et mangeant comme s'il eût été toute sa vie avec la famille Caillaud.

Aussitôt que Landry le vit entrer, pourtant, le cœur lui sauta de joie, et s'il ne se fût pas contenu, il aurait fait tomber la table et le banc pour l'embrasser plus vite. Mais il n'osa, parce que ses maîtres le regardaient curieusement, se faisant un amusement de voir dans cette amitié une chose nouvelle et un phénomène de nature, comme disait le maître d'école de l'endroit.

Aussi, quand Sylvinet vint se jeter sur lui, l'embrasser tout en pleurant, et se serrer contre lui comme un oiseau se pousse dans le nid contre son frère pour se

¹ Jumeau.

réchauffer, Landry fut fâché à cause des autres, tandis qu'il ne pouvait pourtant pas l'empêcher d'être content pour son compte ; mais il voulait avoir l'air plus raisonnable que son frère, et il lui fit de temps en temps signe de s'observer, ce qui étonna et fâcha grandement Sylvinet. Là-dessus, le père Barbeau s'étant mis à causer et à boire un coup ou deux avec le père Caillaud, les deux bessons sortirent ensemble, Landry voulant bien aimer et caresser son frère comme en secret. Mais les autres gars les observèrent de loin; et même la petite Solange, la plus jeune des filles du père Caillaud, qui était maligne et curieuse comme un vrai linot², les suivit à petits pas jusque dans la coudrière³, riant d'un air penaud quand ils faisaient attention à elle, mais n'en démordant point, parce qu'elle s'imaginait toujours qu'elle allait voir quelque chose de singulier, et ne sachant pourtant pas ce qu'il peut y avoir de surprenant dans l'amitié de deux frères.

Proposition de traduction

Selon la traduction de Maria do Anjo Braamcamps Figueiredo, *A Pequena Fadette*, Publicações Europa-América, 1970.

Sylvinet agarrou-se novamente às saias da mãe como uma criancinha e nunca mais a largou durante o dia, falando sempre de Landry e não podendo evitar pensar nele, passando por todos os sítios e recantos onde costumavam estar juntos. À noite foi à Priche com o pai, que o quis acompanhar. Sylvinet estava como louco por ir abraçar o gémeo e nem conseguira jantar, tamanha era a pressa de partir. Contava que Landry viesse ao seu encontro e estava sempre à espera de o ver aparecer. Mas Landry, embora estivesse cheio de vontade de o fazer, não se mexeu. Receou ser gozado pela rapaziada da Priche por causa dessa amizade de gémeos, que era tida como uma espécie de doença, de modo que Sylvinet o encontrou à mesa, a beber e a comer, como se sempre houvesse vivido com a família Caillaud.

Todavia, mal Landry o viu entrar, sentiu o coração pular de alegria e, se não se tivesse refreado, teria derrubado a mesa e o banco para o abraçar mais depressa. Mas não ousou, porque os amos o fitavam curiosamente, divertindo-se a ver nessa amizade uma coisa nova e um fenómeno da natureza, como dizia o mestre-escola da aldeia.

Por isso, quando Sylvinet se lançou sobre ele, abraçando-o e chorando, e se apertou contra ele como um pássaro no ninho se chega ao irmão para o aquecer, Landry ficou zangado por causa dos outros, mas não pôde impedir-se de estar contente por seu lado; no entanto, queria parecer mais razoável do que o irmão e de vez em quando fazia-lhe sinal para se moderar, o que espantou e fez zangar

² Masculin de « linotte ».

³ Lieu planté de noisetiers.

grandement Sylvinet. Então, como o Tio Barbeau se pusera a conversar e a beber um copo com o Tio Caillaud, os dois gémeos saíram juntos, pois Landry queria amar e acariciar o irmão como que em segredo. Mas os outros rapazes observaram-nos ao longe e a pequena Solange, a filha mais nova do Tio Caillaud, que era maliciosa e curiosa como um autêntico pintarroxo, seguiu-os pé ante pé até à aveleira, rindo com um ar embaraçado quando eles olhavam para trás, mas nunca largando a presa, pois imaginava que ia assistir a algo de singular, não sabendo no entanto o que poderia haver de surpreendente na amizade de dois irmãos.

Présentation de l'extrait et commentaires préliminaires

Le thème proposé cette année a été tiré de *La Petite Fadette*, un roman écrit par George Sand en 1849. L'héroïne du roman, la petite-fille de la « sorcière » du village dont va s'éprendre Landry Caillaud malgré la réprobation de sa famille et de son frère en particulier, n'apparaît pas dans l'extrait proposé à la traduction. Ce sont les deux fils Caillaud et surtout l'extrême attachement de Sylvinet pour son frère jumeau Landry qui sont évoqués dans le passage qui nous concerne. Éloigner les deux bessons avait été une recommandation de la mère sagement au début du roman pour éviter une sorte de malédiction relative à un attachement indéfectible. Au fur et à mesure que les garçons grandissent, leurs parents constatent que la relation fraternelle est puissante et, pour y remédier, décident de les éloigner en plaçant Landry comme garçon de ferme à la Priche, chez les Barbeau. Dans l'extrait qui nous occupe, Sylvinet, accompagné de son père, s'y rend pour la première fois et le narrateur omniscient se livre à une description des émotions et des sensations qui surgissent chez les nombreux personnages présents dans cet extrait. Leurs actions, leurs pensées et leurs regards se croisent en entraînant des changements dans les temps verbaux, les verbes étant conjugués tantôt au passé-simple, tantôt à l'imparfait ou au plus-que-parfait. Ce fut une des premières difficultés de traduction rencontrées par les candidats. La langue et le style rustique de Georges Sand ont pu également rendre l'exercice de traduction difficile pour d'autres, peu habitués à ces formulations quelque peu désuètes.

Remarques méthodologiques

En guise d'introduction, nous invitons les candidats qui se préparent au concours à relire attentivement les rapports des années précédentes. Cette lecture attentive permettra aux futurs préparateurs d'éviter certains écueils et de mieux appréhender les principaux enjeux et difficultés de cette épreuve qui nécessite de bonnes connaissances linguistiques et culturelles.

Pour se préparer à cet exercice de traduction, il est indispensable de travailler à l'enrichissement du registre lexical et de revoir de façon approfondie les différents points de grammaire. Pour ce faire, le jury conseille de procéder à un entraînement régulier de l'exercice à partir de textes littéraires déjà traduits de manière à pouvoir observer les techniques de traduction et acquérir des automatismes. Toutefois, il est à noter que les traducteurs peuvent se livrer à certaines libertés qui ne sont pas possibles lors d'une épreuve de concours. Dans le cadre d'un exercice de traduction, les néologismes, par exemple, ne sont pas admis. Si les écrivains peuvent se permettre d'inventer des mots, ce n'est pas le cas des candidats au concours de l'Agrégation amenés à montrer au travers de leur traduction qu'ils ont une parfaite connaissance des deux langues tant d'un point de vue syntaxique que lexical.

Le jury a maintenu cette année un relevé des fautes les plus fréquentes présentées par typologies d'erreurs et assorties de quelques conseils méthodologiques qui, nous l'espérons, pourront s'avérer utiles à celles et ceux qui préparent le concours.

Relevé des erreurs par typologies

1. Omission / non traduit / non-sens :

L'omission reste l'erreur la plus lourdement sanctionnée car elle correspond à un refus de traduction. En effet, lorsqu'un candidat omet une phrase complète ou une partie de la phrase, il ne prend pas le risque de se tromper contrairement à un autre candidat qui propose l'ensemble de la traduction. Le jury se réjouit de constater que, cette année, il n'y a eu aucun "non traduit" et que les omissions ont été peu nombreuses. Certaines relevaient clairement de l'étourderie car aucune difficulté ne résidait dans les termes à traduire comme dans la phrase "*Le père Barbeau s'étant mis à causer et à boire*" qui a été traduite par "*tendo-se posto a beber*", le verbe "*causer*" ayant été omis. Parfois, ce sont des segments plus longs qui ont été oubliés comme dans "*quand ils faisaient attention à elle*". Bien que ne présentant pas de difficulté apparente, quand l'omission est longue, elle est plus lourdement pénalisée que lorsqu'elle porte sur un simple adverbe comme cela a été le cas pour "*grandement*" qui a dû, lui aussi, être omis par manque d'attention.

En revanche, d'autres omissions traduisent une stratégie d'évitement des candidats pour contourner une difficulté. Ainsi, le terme "*coudrière*" qui était pourtant explicité en note de bas de page a été réduit à "*plantação*", la référence aux noisetiers disparaissant et révélant des lacunes lexicales. De même pour l'adjectif "*bessonnrière*" qui venait compléter le mot "*amitié*" et qui a, lui aussi, été évité.

Il est fortement conseillé aux candidats de veiller à tout traduire et, à ce titre, nous leur suggérons de travailler au brouillon l'intégralité du texte. Ils auront ainsi, lors des deux phases de réécriture et de relecture qui ne sont pas à négliger, la possibilité de vérifier que rien n'a été omis. S'ils ignorent comment traduire un terme, il est préférable de faire une proposition approximative, pouvant être envisagée comme un faux sens dans le même champ ou hors champ plutôt que de ne rien proposer.

1. Barbarismes lexicaux / grammaticaux :

Certains candidats n'ont pas cherché à éviter la difficulté afférente aux deux termes précédemment cités ("*coudrière*" et "*bessonnère*") mais ont malheureusement fait des propositions qui relèvent du barbarisme. En effet, "*avelanza*", "*blaseiro*" et "*jumelar*" n'existent pas dans la langue portugaise. Nous rappelons aux candidats que les barbarismes lexicaux sont toutefois moins sanctionnés que les omissions. Il est donc toujours préférable de faire une proposition, quelle qu'elle soit.

En revanche, les barbarismes grammaticaux sont plus lourdement sanctionnés qu'une faute de grammaire. Ainsi le segment "*il s'imaginait toujours le voir accourir*" ne peut en aucun cas être traduit par "*ele lhe imaginava correndo*" qui est totalement incorrect tout comme l'emploi de cet infinitif impersonnel/flexionné ("*teria feito a mesa cairem*") qui relève lui aussi d'un barbarisme grammatical.

2. Grammaire / Conjugaison :

Les fautes de grammaire et de conjugaison sont, elles aussi, lourdement sanctionnées car il n'est pas envisageable qu'un professeur agrégé de langue vivante puisse commettre de telles erreurs dans la langue qu'il enseigne. Nous vous proposons ci-dessous une liste des erreurs en lien avec les règles de base :

Cette année encore, le jury regrette que de nombreux candidats aient confondu le *pretérito perfeito* et le *pretérito imperfeito*. Ainsi, dans certaines copies "*La petite Solange...les suivit*" a donné lieu à "*A pequena Solange...seguia-os*" alors que ce segment ne pouvait être traduit que par "*A pequena Solange ... seguiu-os*". Le même phénomène s'est produit concernant la formulation "*les autres gars les observèrent de loin*" qui a été rendue par "*os outros rapazes os observavam de longe*" au lieu de "*os outros rapazes observaram-nos de longe*".

Par ailleurs, le jury déplore également que certains candidats aient employé le *mais-que-perfeito simples* au lieu du *pretérito perfeito simples*. S'il est vrai que le *mais-que-perfeito simples* est souvent utilisé dans les textes littéraires, nous rappelons qu'il désigne également une antériorité de l'action par rapport à une autre. Or, dans le texte proposé à la traduction, cela n'était pas le cas concernant, par

exemple, “Landry le vit entrar” ou “il lui fit de temps en temps” ou encore “il le trouva” qui ne peuvent pas être rendus par “Landry o vira entrar”, “ele lhe fizera” ou “ele o encontrara”. Ainsi, les copies ont été sanctionnées pour une mauvaise utilisation des temps verbaux qu’il est indispensable de maîtriser.

Une autre grosse erreur concernant le mode verbal a été relevée dans une copie qui a proposé l’emploi du subjonctif après une locution qui demande à être suivie d’un indicatif : ainsi le segment “*si bien que Sylvinet le trouva à table, buvant et mangeant*” ne pouvait en aucun cas être traduit par “*mesmo se Sylvinet se encontrasse bebendo e comendo*”. D’une part, la locution conjonctive “*si bien que*” qui exprime une conséquence est toujours suivie de l’indicatif contrairement à l’expression “*mesmo que*” qui, en revanche, appelle le subjonctif. Pour le segment qui nous intéresse, la traduction attendue était : “*de (tal) modo que/ de maneira que/ de jeito que/de forma que... o Sylvinet o encontrou sentado à mesa bebendo e comendo*”.

En outre, le jury s’étonne de trouver dans des copies d’un tel concours des confusions entre l’emploi de “*ser*” et “*estar*” pour traduire le verbe être. Ainsi, le jury a relevé dans deux copies des formulations erronées telles que “*se não se estivesse contido*” et “*como se estivesse tido*”. Certains candidats ne maîtrisent pas non plus la distinction entre “*ir*” et “*vir*” employant ainsi “*ele foi*” à la place de “*ele veio*”. Enfin, des erreurs de conjugaison ont été observées pour ce qui est des verbes “*vir*” et “*ver*”.

Le jury a été surpris cette année encore de lire dans certaines copies des tournures telles que “*temeu de ser*”, “*divertir-se de ver*”, “*ansioso para/em partir*”, “*concordou para amar*”, “*receava de ser*” ou “*evitar de*” révélant une méconnaissance du régime verbal. Certaines copies ont fait apparaître une mauvaise maîtrise des prépositions de lieux notamment en ce qui concerne la contraction de la préposition “*a*” avec l’article défini donnant ainsi lieu à des tournures erronées telles que “*sentado a mesa*”, “*resistir a ideia*” ; “*ele foi a Priche*”.

Enfin, le jury constate encore une confusion entre le pronom personnel complément d’objet direct et indirect et les indique ici à titre d’exemple : “*ele lhe imaginava correndo*”, “*acompanhar-lhe*” ou “*ele lhe viu*”. La place du pronom reste également une difficulté qui se traduit dans certaines copies par des occurrences telles que “*quando tinham-se*” ou “*quando atirou-se*”. Nous rappelons ici que la conjonction “*quando*” tout comme d’autres conjonctions ou locutions conjonctives attire les pronoms, en l’occurrence le pronom “*se*” qui, dans ces exemples, doit être placé avant le verbe.

3. Contresens/ Gallicisme / Faux sens hors champ / Faux sens dans le même champ :

Le contresens est une faute grave qui consiste à dire le contraire de ce que l'auteur a voulu signifier. Ainsi, le segment "*il lui fit de temps en temps signe de s'observer*", a été traduit par "*quando fazia sinal de observá-lo*": ici, le pronom personnel réfléchi de la 3ème personne du singulier ("se") placé devant le verbe "*s'observer*" (signifiant ici "se contenir") a été traduit par un pronom personnel complément d'objet direct "o" (avec modification orthographique) alors que l'on attendait la traduction "*observar-se*" ou "*conter-se*".

Par ailleurs, le jury a constaté un mauvais usage de certains adverbes. Ainsi, l'adverbe "*pourtant*" a été traduit par "*portanto*" au lieu de "*no entanto*", traduisant ainsi à contresens une conséquence au lieu d'une opposition. La proximité trompeuse entre "*pourtant*" et "*portanto*" est une particularité pourtant bien connue des enseignants de portugais et le jury s'étonne que de nombreux candidats en situation d'examen en arrivent à l'oublier. Il en est de même pour les candidats qui ont opté pour "*por enquanto*" ou pour "*por outro lado*".

"*Aussi*" est un autre adverbe qui fait partie de ceux qui ont été mal traduits dans certaines copies. Dans la phrase "*Aussi, quand Sylvinet vint se jeter sur lui*", l'adverbe "*aussi*" a parfois été traduit par "*também*" alors qu'il impliquait ici une conséquence et une marque temporelle que d'autres candidats ont su rendre par "*Por isso*" ou "*então*".

Lorsqu'une structure propre au français est introduite abusivement dans la langue cible, on parle de gallicisme. A titre d'exemple, l'expression "*quando faziam atenção a ela*" pour traduire "*quand ils faisaient attention à elle*" en est un dans la mesure où il constitue un emprunt abusif à la langue française. Le jury tient à rappeler que ces erreurs sont très souvent commises par les élèves, et il attend des candidats qu'ils aient une connaissance suffisante de la langue portugaise pour ne pas les commettre eux-mêmes.

Les erreurs qui consistent à proposer un terme éloigné du sens original se répartissent en deux catégories : les faux sens hors champs et les faux sens même champs. Ainsi, les candidats qui ont traduit le terme "*maîtres*" par "*professoras*" n'ont pas bien identifié le contexte qui leur permettait de comprendre que les "*maîtres*" ici n'étaient autres que les Barbeaux chez qui Landry travaillait et qui faisaient office de patrons. Bien que le mot "*maîtres*" puisse être traduit par "*professoras*" dans un autre contexte, le jury déplore que de nombreux candidats ne l'aient pas cerné ici. Par conséquent, la traduction "*professoras*" n'a pas été acceptée et a été sanctionnée comme un faux sens hors champ.

La formulation “*père caillaud*” a également posé problème à certains candidats qui n’ont pas décelé l’appellation familière et populaire donnée la plupart du temps à quelqu’un d’un certain âge souvent en milieu rural. Ils ont ainsi traduit littéralement par le sens premier de “*père*”, “*pa*”, ou pire encore par “*padre*” (autre sens possible mais pas ici) alors que c’est le terme “*tio*” ou “*compadre*” qui permettait de rendre compte du sens exact du terme “*père*” dans ce contexte.

Les faux sens dans le même champ sont moins sanctionnés que les erreurs précédentes même si le jury en tient compte. Les plus communes ont porté sur le terme de “*coudrière*” qui bénéficiait pourtant d’une note de bas de page faisant référence à une plantation de noisetiers. Toutefois, la difficulté consistait à traduire le mot “*noisettes*” qui a souvent été rendu par “*nozes*” (noix) ou “*castanhas*” (châtaignes). De la même manière, “*les jeunes gens*” ont été traduits par “*meninos*” qui renvoient davantage à des enfants et “*les gars*” par “*os homens*” trop générique.

Le jury rappelle l’importance d’un contact régulier avec la langue. La lecture régulière d’ouvrages de toute nature et d’époques différentes ainsi que la consultation de dictionnaires permettent d’enrichir le lexique et de consolider la connaissance des structures grammaticales et des différents registres de langue afin d’éviter des erreurs préjudiciables.

4. Orthographe / ponctuation :

Le jury recommande aux futurs candidats d’apporter un soin particulier à la présentation de leur copie et rappelle l’importance de respecter les normes orthographiques. En ce qui concerne la ponctuation, certains écarts sont étonnants. Tel est le cas de la virgule dans le segment “*Mais Landry, quoiqu’il en eût bonne envie, ne bougea point*” traduit par “*Landry, mesmo, tendo vontade, não se mexeu*” où la première virgule n’a non seulement pas lieu d’être mais révèle aussi une absence totale de maîtrise de la ponctuation. Il en est de même dans la proposition suivante dont la ponctuation rend la syntaxe incorrecte : “*Quando eles, voltavam a atenção à ela, no entanto, ela não desistia*”.

Bien que les fautes d’orthographe soient moins gravement sanctionnées que les erreurs précédemment citées, nous alertons les futurs candidats sur la rigueur requise pour ne pas perdre de points inutilement. Le jury a été surpris par des fautes d’orthographe fort regrettables sur des mots usuels tels que “*sorrateramente*”, “*desestindo*”, “*desconsertado*” “*sorpreender*” et “*impedí-lo*”.

Le jury tient à préciser qu’une relecture attentive de la traduction proposée permettrait certainement aux candidats de ne pas laisser passer de telles erreurs. De même, il est conseillé d’être rigoureux dans l’écriture pour éviter les graphies illisibles

qui ne permettent pas au jury de différencier un “o” d’un “a” ou les accents placés trop rapidement sur une autre lettre que celle qui devrait être accentuée. L'absence d'accent sur des mots usuels comme “*gêmeos*” ou “*saíram*” ou la présence de cédille sur des mots qui n'en ont pas comme “*criancinha*” sont des erreurs malheureusement bien trop nombreuses.

Conclusion

Le jury a eu le plaisir de lire de meilleures copies que l’an dernier et se réjouit de constater que les candidats semblent tenir compte des conseils prodigués dans les rapports qu’il rédige. Nous encourageons les futurs préparateurs à poursuivre leurs efforts qui exigent beaucoup d’investissement et de rigueur de la part de professionnels qui, très souvent, ne bénéficient pas d’un congé de formation et mènent cette préparation en parallèle de leur travail en classe auprès de leurs élèves.

Épreuve de version

Sujet

Reconfortada pelo álcool quente, faz desaparecer a infantilidade da voz e dos gestos. Trança desembaraçada as pernas sem meias mostrando o joelho com pontinhos azuis. [...] Da antiga e bonita Corina agora em trapos existem ainda as pernas famosas. Não se modificaram. Um pouco mais magras, mas o mesmo tom de bronze, torneadas, perfeitas.

[...] A noite encontra outra vez o estômago esfomeado de Corina. Aborda triste o homem da avenida Rangel Pestana. Para ela só há uma crise. A crise dos sexos que invade todo o bairro operário. Um velho também desempregado já lhe dissera:

– **Não há nem pra comer, filha. Só se for de camaradagem.**

Se ao menos tivesse uma toailete decente, cavaría algum na avenida São João.

Vai até a igreja do Brás. Entra pra descansar. Mil velas iluminam o altar vestido de ouro. Conta todas. Conta nos dedos o dinheiro todo gasto ali. Quantos dias poderia comer com aquelas línguas de sebo escorrendo para os castiçais de prata...

Naquele mesmo banco ela se sentara há muitos anos, **numa sexta-feira da paixão**, vestida de Madalena com a mesma cabeleira do carnaval. A mamãe, naquele tempo moça, ganhava muito dinheiro naquela casa de jardim da rua Chavantes.

Os pensamentos contraditórios afluem à cabeça afogada no veludo do banco vermelho. Soletra as letras de um balaústre.

– Ma-da-le-na...

– Será que a santa Maria Madalena passou fome quando era puta?

Ri.

Um padre moço enrolado na batina aparece na nave redonda. Aproxima-se.

– Este banco é reservado. É proibido sentar nele.

Na porta encontra o cônego comendo amendoim. A filhinha de um mendigo, tagarela, muito trigueira, **no meio dos chofers do ponto**. Adivinha nos seios, 13 anos ou mais. Vende caixas de fósforos.

Ela atravessa a rua. Vê do outro lado, na esquina, um grupo de rapazes no café. Talvez arranje uma média.

O bar todo discute calorosamente. Corina só vê e sente o leite animador e o café requentado. Um pretinho muito vivo grita mastigando uma palha seca de cigarro.

Corina ouve uma voz conhecida sob uma casquete grande.

– Pepe?

– Puxa, Corina! Você está esculhambada.

– Oh, porqueira! E você? Como vai Otávia? E os outros?

– Nem me fale daquela tipa!

– Ela te deu o fora?

– Ela, uma vírgula. Eu é que não quis saber de uma chiveta que dá pra todo o mundo.

Os dois, agarrados, vítimas da mesma inconsciência, atirados à mesma margem das combinações capitalistas, levam pipocas salgadas para a mesma cama.

Patrícia Galvão, *Parque Industrial*, Rio de Janeiro,
José Olympio Editora, 2006, p. 119, 120-122.

Après avoir traduit le texte, vous expliquerez en français vos choix de traduction. À cette fin, vous mettrez en évidence, le cas échéant, les différentes solutions possibles et en ferez une analyse permettant de justifier vos choix pour les segments suivants :

- 1) « Não há nem pra comer, filha. » ;
- 2) « Só se for de camaradagem. » ;
- 3) « numa sexta-feira da paixão » ;
- 4) « no meio dos chofers do ponto ».

Proposition de traduction

En guise de proposition de traduction, il nous a paru intéressant de présenter celle publiée en 2015 par Antoine Chareyre au Temps des Cerises. Elle nous semble en effet être parvenue à bien rendre tant l'esprit que la forme du texte de Patrícia Galvão et a le mérite d'avoir fait découvrir aux lecteurs francophones un texte qui représente un jalon important de l'histoire de la littérature brésilienne. Cependant, nous ferons ces trois remarques : « carnaval » ne prend pas de majuscule, sauf s'il s'agit du personnage allégorique que l'on brûle lors du carnaval ; « sainte », dans « sainte Marie-Madeleine », ne prend pas non plus de majuscule en français, mais on écrira « la Saint-Jean », avec une majuscule et un trait d'union, pour désigner la fête religieuse placée sous l'invocation du saint ; enfin, on écrira « le Vendredi saint », voire « le vendredi(-)saint », mais non pas « le Vendredi Saint ».

Réconfortée par l'alcool chaud, elle fait disparaître le caractère enfantin de sa voix et de ses gestes. Elle croise sans gêne aucune ses jambes sans bas en exhibant son genou aux petits points bleus. [...] De l'ancienne et jolie Corina à présent en loques, il reste encore les jambes fameuses. Elles n'ont pas changé. Un peu plus maigres mais le même teint de bronze, bien rondes, parfaites.

[...] La nuit retrouve l'estomac affamé de Corina. Elle aborde triste l'homme de l'Avenue Rangel Pestana. Pour elle il n'y a qu'une crise. La crise des sexes qui envahit le quartier ouvrier tout entier. Un vieil homme lui aussi sans travail lui a dit un jour :

– Y a même pas de quoi manger, ma petite. Juste si c'est par amitié.

Si au moins elle avait une toilette décente elle pourrait en pêcher un sur l'Avenue São João.

Elle marche jusqu'à l'église du Brás. Entre se reposer. Mille bougies illuminent l'autel couvert d'or. Elle les compte toutes. Elle compte sur ses doigts tout l'argent gaspillé là. Combien de jours elle pourrait manger avec ces langues de cire qui coulent sur les candélabres d'argent...

Elle s'était assise sur ce même banc il y a bien des années, un Vendredi Saint, habillée en Madeleine avec la même coiffure qu'au Carnaval. Sa maman, jeune à l'époque, gagnait beaucoup d'argent dans cette maison avec jardin de la Rue Xavantes.

Les pensées contradictoires affluent dans la tête plongée dans le velours du banc rouge. Elle déchiffre les lettres d'un balustre.

- Ma-de-lei-ne...
- Est-ce que Sainte Marie-Madeleine a connu la faim quand elle était pute ?

Elle rit.

Un jeune prêtre enveloppé dans sa soutane apparaît dans la nef ronde. Il s'approche.

- Ce banc est réservé. Il est interdit de s'asseoir ici.

À la porte elle trouve le chanoine en train de manger des cacahouètes. La petite fille d'un mendiant, bavarde, à la peau très brune, parmi les chauffeurs en attente. Elle devine à ses seins treize ans ou plus. Elle vend des boîtes d'allumettes.

Elle traverse la rue. Elle aperçoit de l'autre côté, dans un café à l'angle, un groupe de jeunes hommes. Peut-être pourra-t-elle se faire payer un café-au-lait.

Le bar tout entier discute chaleureusement. Corina voit et sent seulement le lait encourageant et le café réchauffé. Un petit noir crie, fort animé, en mâchonnant le mégot d'une cigarette de maïs.

Corina entend une voix connue sous une grande casquette.

- Pepe ?
- Mince, Corina ! T'es bien abîmée.
- Oh, un beau merdier ! Et toi ? Comment va Otávia ? Et les autres ?
- Me parle pas de celle-là !
- Elle t'a plaqué ?
- Elle, une passade. C'est moi qui ai rien voulu savoir d'une petite effrontée qui se donne à tout le monde.

Tous deux, cramponnés l'un à l'autre, victimes de la même inconscience, jetés sur la même rive des combinaisons capitalistes, emportent du popcorn salé dans le même lit.

Patrícia Galvão, *Parc industriel*, trad. par Antoine Chareyre,
Montreuil, Le temps des cerises, 2015, p. 109-111.

Qu'il nous soit permis de formuler trois observations. Tout d'abord, dans la phrase « *A filhinha de um mendigo, tagarela, muito trigueira, no meio dos chofers do ponto.* », *tagarela* peut être compris comme la troisième personne du singulier du verbe *tagarelar*, et non comme un adjectif. Ensuite, dans le dialogue final, le substantif « *porqueira* » peut, lui, être compris comme un terme d'adresse dépréciatif, même si cela n'exclut probablement pas dans la bouche de Corina une certaine affection envers son interlocuteur (cf. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*: *porqueira* (Brasil / informal / substantivo de dois gêneros) : « indivíduo ruim, tratante, ordinário, inútil, sem préstimos; porcaria, porco »). Enfin, dans la réplique « *Ela, uma vírgula.* », « *vírgula* » peut être compris comme une expression venant minimiser, voire contredire ce qui précède : Pepe conteste le fait que c'est Otávia qui l'aurait quitté et non l'inverse (cf. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*: *vírgula* (informal): expressão de negação ou restrição a algo que foi dito).

Présentation du texte à traduire

***Parque Industrial*, roman révolutionnaire à double titre**

Le texte proposé cette année en version était un extrait de *Parque Industrial* (1933), premier roman de Patrícia Galvão (publié sous le pseudonyme de Maria Lobo), mais aussi premier roman « prolétaire » de la littérature brésilienne. Patrícia Galvão (1910-1962), plus connue sous son surnom de Pagu, artiste d'avant-garde, féministe et politiquement engagée, fut une figure marquante du modernisme brésilien, autrice d'une œuvre protéiforme.

Imprégné d'idéologie marxiste (Pagu est alors membre du PCB) mais aussi des innovations esthétiques modernistes, *Parque Industrial* ancre sa narration dans le monde ouvrier paulistano, mettant en scène des personnages principalement féminins dans des situations du quotidien où prédominent les questions liées à l'argent, l'amour et le sexe. Ainsi en est-il dans l'extrait à traduire, où les lecteurs suivent les déambulations tristes de Corina, ancienne couturière devenue prostituée, à travers le faubourg ouvrier du Brás, à la recherche désespérée de nourriture. La misère matérielle et humaine est la toile de fond de cette déambulation, qui clôture le roman et se conclut pour Corina par un peu de consolation avec un compagnon d'infortune.

Le contexte culturel et la question du registre de langue

Le texte à traduire s'inscrivait dans un contexte culturel spécifique, la société urbaine prolétaire du Brésil des années 30, que l'extrait ne permettait pas forcément d'identifier, sans que cela ne puisse porter préjudice aux candidats.

Il fallait néanmoins identifier avec clarté les allusions à la prostitution et certaines expressions propres à la norme brésilienne. Trois des choix de traduction (1, 2 et 4) venaient d'ailleurs vérifier cette bonne compréhension.

Enfin, dans la traduction du dialogue entre Corina et Pepe, il convenait de conserver le registre de langue très familier des deux personnages, sans pour autant tomber dans la grossièreté. Il était sans doute préférable de laisser de côté les solutions offertes par les évolutions les plus récentes de la langue française familière (comme, par exemple, « *Ela te deu o fora?* » traduit par « *elle t'a téj ?* » ou bien « *lait qui booste* » pour « *leite animador* »), au risque sinon de conférer un ancrage temporel trop spécifique et, qui plus est, anachronique au texte d'arrivée.

Relevé typologique des erreurs les plus fréquentes

Ce relevé reprend pour l'essentiel la typologie présentée dans le rapport de la session précédente, mais l'adapte bien évidemment aux difficultés qui étaient

propres au texte proposé cette année ainsi qu'aux erreurs les plus fréquemment rencontrées.

1. Omissions et non-sens

Le jury rappelle que l'omission est très logiquement l'erreur la plus lourdement sanctionnée, au risque sinon d'encourager l'esquive des difficultés plutôt que la recherche, aussi difficile soit-elle, d'une proposition de traduction plausible. Comme chaque année, des omissions ont fortement pénalisé certaines copies, ce qui nous oblige à rappeler qu'**il faut toujours, en fin d'épreuve, lors des relectures, réserver un temps à une relecture comparée de sa traduction avec le texte d'origine**. Enfin, il ne surprendra personne que chaque omission soit sanctionnée en fonction de son extension (mot, segment de phrase, phrase, voire davantage encore). A l'inverse, il convient également de rappeler que **le jury ne peut accepter de double traduction. Le candidat se doit de faire un choix**.

Après l'omission, la faute la plus lourdement sanctionnée est le non-sens, lorsqu'un segment de phrase ou une phrase entière ne constituent plus, dans la langue d'arrivée (en l'occurrence le français), qu'un assemblage de mots vide de sens. Citons ainsi le segment « *pernas sem meias* » traduit par « *jambes déchaussées* », alors que le français associe exclusivement l'adjectif *déchaussé* aux pieds (ou aux dents). Citons aussi des non-sens consécutifs à une mauvaise maîtrise de l'emploi des pronoms ou des prépositions en français : « *Conta todas.* » traduit par « *Elle en compte toutes.* » ; « *Quantos dias poderia comer com aquelas línguas de sebo escorrendo para os castiçais de prata...* » traduit par « *Pour combien de jours, elle aurait pu manger avec celles langues de cire dégoulinant à travers les bougeoirs en argent.* » (cette phrase contient par ailleurs deux autres non-sens : « *celles langues* » et « *dégoulinant à travers les bougeoirs* »). Citons enfin deux derniers exemples illustratifs des différentes formes que peut prendre le non-sens : « *numa sexta-feira da paixão* » rendu par « *un vendredi du Seigneur* » et « *Um padre moço enrolado na batina aparece na nave redonda.* » traduit par le très improbable « *Un jeune prêtre enroulé dans sa robe surgit dans la soucoupe ronde* ». Le point commun à tous ces exemples réside bien dans ce qui définit le non-sens : le lecteur ne comprend pas (ou à grand-peine, par déduction) la signification de ce qu'il lit et ne peut construire une image claire de la scène décrite. Un autre objectif des relectures finales sera donc de s'assurer que la traduction proposée fasse pleinement sens dans la langue d'arrivée et soit compréhensible pour un lecteur qui ne connaîtrait pas le texte d'origine.

2. Barbarismes lexicaux ou grammaticaux et contresens

Par ordre décroissant de gravité, les erreurs qui sont ensuite les plus lourdement sanctionnées sont les barbarismes et les contresens.

Par barbarisme on entend l'invention involontaire d'un mot qui n'existe pas (notamment sous l'influence de la langue du texte d'origine) ou l'emploi d'un mot dans une acception inconnue dans la langue d'arrivée. Le mot **naïvité* (utilisé pour traduire *infantildade*) est un bon exemple : certes, une seule lettre sépare ce barbarisme du mot correct mais elle en modifie de façon décisive la prononciation. Il en est exactement de même avec ces autres barbarismes relevés durant les corrections : **auteil*, **revêti*, **enfantilité*, **invahit*, **largé*. « Le **genoux avec les poas bleus* » (« *o joelho com pontinhos azuis* ») fournit un exemple de barbarisme né cette fois de l'écart entre la graphie proposée et celle du mot *pois* (auquel il fallait par ailleurs préférer *points*). Certains barbarismes, enfin, apparaîtront comme tout simplement hermétiques au lecteur francophone : **baloustre*, **balaustre* ou **basonée* en sont de bons exemples.

Les véritables contresens, au sens où est dit l'exact contraire de ce qui est représenté dans le texte original, sont normalement assez rares. Un exemple significatif en a malgré tout été fourni par la traduction de « *antiga e bonita Corina* » par « *vieille et jolie Corina* », qui inversait littéralement, en raison de la confusion entre *ancien* et *vieux*, le sens de la phrase portugaise évoquant la Corina jeune d'autrefois.

3. Faux-sens

Les faux-sens sont des traductions produisant un écart de sens avec le texte original, qui ne va pas jusqu'au contresens mais peut en altérer tout autant la signification. Toute une gradation de faux-sens existe et l'on distinguera notamment les sous-catégories des faux-sens hors champ (le mot proposé n'appartient pas au même champ lexical que le mot du texte original) et faux-sens dans le même champ lexical.

Le faux-sens est l'un des types d'erreurs les plus fréquents, voire le plus fréquent. L'écart provoqué peut conduire parfois à trahir lourdement le sens, voire à affecter la cohérence globale de la traduction.

Considérons par exemple le segment suivant du texte de Patrícia Galvão : « *Se ao menos tivesse uma toalete decente* ». Le mot *toalete* a ainsi engendré plusieurs faux-sens : il fallait en effet le comprendre comme *toilette* au sens de tenue et non pas, comme ce fut parfois le cas, au sens de lieux d'aisance (« *Si au moins il y avait des toilettes corrects* ») ou de soins de propreté du corps (« *Si elle pouvait au moins faire sa toilette correctement* » / « *Si au moins sa toilette était faite de façon décente* »). Dans les deux cas, l'erreur sur l'acception qu'il fallait retenir débouchait

sur des faux-sens hors champ. Parfois, cela aboutit même à un non-sens (« *Si au moins il y avait une toilette correcte* »). D'autres fois encore, le faux-sens fut moins sanctionné, car il restait dans le même champ lexical : dans « *Si au moins elle avait une apparence décente* », le mot *apparence* ne désigne certes pas uniquement la tenue mais englobe néanmoins cet élément au sein de sa signification plus large.

Parfois, le faux-sens ne porta pas sur l'acception précise des mots mais plutôt sur la représentation de la scène décrite dans le texte original, qui était transposée de façon erronée dans la traduction. Ainsi, « *com a mesma cabeleira do carnaval* » ne devait pas être traduite par « *avec la même coiffure de Carnaval* », comme ce fut parfois le cas, mais par « *la même coiffure qu'au carnaval* » : il ne s'agit en effet pas forcément d'une coiffure élaborée spécifiquement pour le carnaval mais de la coiffure que Corina a eu l'occasion de porter dans le passé lors du carnaval, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Autre exemple similaire et plus criant encore, la phrase « *Conta nos dedos o dinheiro todo gasto ali.* », qui a pu être traduite par « *Elle compte dans les doigts de la main tout l'argent dépensé là-bas.* » Une simple erreur de préposition (*dans* plutôt que *sur*) aboutit à une représentation erronée de la scène (à vrai dire, proche du non-sens) où l'on voit Corina compter de l'argent qu'elle tient physiquement dans ses mains, et non pas s'aider de ses doigts pour calculer.

Proposons enfin un échantillon limité mais représentatif d'autres faux-sens glanés au cours de la correction :

- « *Trança desembaraçada as pernas sem meias* » : *desembaraçada* est plus fort que *désinvolté* ; par ailleurs, le mot *meias* désigne des *bas* et non des *chaussettes* ou des *collants* ; dans tous ces cas, il s'agit de faux-sens dans le même champ lexical ;
- si « *em trapos* » peut être traduit par *en loques*, *en haillons* ou *en guenilles*, l'expression « *couverte de torchons* » sera, en revanche, comprise dans son sens littéral et constitue presque un non-sens ;
- « *Aborda triste o homem* » : ne peut être traduit par « *s'adresse* », car il ne s'agit pas uniquement pour Corina d'interpeller cet homme mais de lui proposer ses services ; *aborde*, tout simplement, était donc plus adapté ;
- « *o altar vestido de ouro* » : *habillé* ou *orné* ne convenaient pas ; il fallait opter pour *revêtu*, *couvert* ou *recouvert*, par exemple ;
- « *naquela casa de jardim da rua Chavantes* » : une fois de plus, l'emploi des prépositions pouvait être lourd de conséquences et « *maison de jardin* » était une erreur (on s'imagine en effet une grande cabane au fond d'un jardin) ;
- « *Um padre moço enrolado na batina* » : *padre* ne pouvait être traduit par *curé* (mais seulement par *prêtre*) ni *batina* par *toge* ou *robe* (mais par *soutane*) ;
- « *Talvez arranje uma média* » : une moitié des candidats savait que *média* peut désigner au Brésil un café au lait ; l'autre moitié a su opter pour une solution vraisemblable, qu'elle appartienne au même champ lexical (*bière*) ou

soit hors champ (« *Peut-être trouvera-t-elle un client.* » ou « *Peut-être y trouvera-t-elle un peu d'argent.* », par exemple).

4. Mal dit et très mal dit

Par mal dit ou très mal dit sont désignées les formulations qui, si elles ne trahissent pas le sens du texte original, pèchent en revanche par leur effet maladroit (mal dit) ou même malheureux (très mal dit) dans la langue d'arrivée. **Rappelons que la traduction doit, pour le lecteur, donner l'impression d'être un texte directement rédigé dans la langue d'arrivée, sans interférence de la langue de départ**, interférence qui, dans notre cas, serait désignée sous le terme de « lusisme », calque fautif d'une tournure portugaise vers le français. Une nouvelle fois, **la phase finale de relecture s'avère essentielle, pour s'assurer cette fois que la traduction proposée « sonne » parfaitement en français, et cela d'autant plus que la proximité entre les deux langues néo-latines que sont le portugais et le français rend les éventuelles interférences plus insidieuses et difficiles à déceler** (ainsi, « *um velho também desempregado* » traduit littéralement par « *un vieux également chômeur* » ou « *un vieux aussi sans emploi* »). Parfois aussi, la solution choisie dans la version est idiomatique mais peu adaptée au contexte d'énonciation (pour une question de registre de langue, par exemple, comme c'était le cas en particulier du dialogue entre Corina et Pepe, parfois rendu en des termes trop grossiers, sur lesquels nous ne nous étendrons pas dans ce rapport ; citons simplement, pour illustrer l'inadéquation que cela peut engendrer : « *Oh, bêtard ! Et vous ?* », traduction de « *Oh, porqueira! E você?* »).

Nous proposons, à titre d'illustration, ces quelques erreurs :

- « *faz desaparecer a infantilidade da voz e dos gestos* » traduit par « *fait disparaître l'infantilité de la voix et des gestes* » (l'absence de possessifs constitue une maladresse) ;
- « *ton de bronze* » ou « *tonalité de bronzage* » pour « *tom de bronze* » (très mal dit ; il fallait opter, par exemple, pour « *teint de bronze* » ou « *teint hâlé* ») ;
- « *Conta nos dedos* » traduit par « *Elle compte avec ses doigts* » (très mal dit) au lieu de *sur ses doigts* ;
- « *Elle s'était assise il y a beaucoup d'années* » pour « *ela se sentara há muitos anos* » (très mal dit provoqué par une traduction littérale) ;
- « *Será que a santa Maria Madalena* » : l'emploi de l'article en français (*la sainte Marie-Madeleine*) était particulièrement maladroit ;
- « *A mamãe, naquele tempo moça, ganhava muito dinheiro* » traduit par *La Maman* ou *La mère* (absence de possessif, particulièrement maladroite avec *Maman*) ;
- « *Vê do outro lado, na esquina* » : *au coin* était maladroit car cela s'emploie essentiellement dans un contexte scolaire ; il fallait ajouter *au coin de la rue* ;

- enfin, l'adoption du vouvoiement dans le dialogue entre Corina et Pepe paraissait particulièrement inadaptée étant donné la proximité palpable entre les deux personnages et la familiarité de leurs propos.

5. Grammaire, conjugaison, orthographe

Nous nous sommes jusqu'à présent penchés sur les erreurs relevant d'une représentation absurde ou erronée de la réalité décrite dans le texte original ou encore d'une formulation maladroite et/ou non idiomatique en français. Nous allons maintenant considérer les catégories d'erreurs qui découlent du non-respect des règles de la langue d'arrivée.

Il va sans dire que les fautes de grammaire ou de conjugaison sont nettement plus pénalisées, trahissant en effet une maîtrise défaillante du système de la langue, que les fautes d'orthographe, qui elles renvoient au lexique. Parmi les erreurs les plus fréquentes ou significatives, il faut citer :

- les verbes utilisés en français sans sujet explicite, ce qui est impossible contrairement au portugais : « *Soletra as letras* » traduit par « **Epelle les lettres* », « *Ri.* » par « **Rigole.* », ou encore « **Si au moins elle avai une toilette décente, dénicherait quelqu'un* » ;
- les terminaisons fautives de verbes conjugués : « *elle *avai* », « *la crise [...]* **envahie* », [elle] **voît*, [il] **crit* ;
- les accords non marqués entre adjectif et substantif : **fameuse jambes, couleur *doré* ;
- les accords sujet / verbe fautifs : « *Corina [...] ne *sens* », « **elle t'as* », « **il restent les jolies jambes* », « *C'est moi qui n'*a pas voulu* » ;
- les participes passés fautifs : « *C'est moi qui n'ai pas *voulut* » ;
- les confusions entre tout et tous : **tout deux* ;
- les erreurs de préposition : « **elle devine en ses seins 13 ans ou plus* », « **elle s'était assise sur ce même banc d'église dans un vendredi saint* », « au même lit », « en vieux habits » ;
- les emplois erronés de *en* et *y* : « **on n'en a même pas de quoi manger* », « **De l'ancienne et belle Corina [...] il en reste encore les fameuses jambes* ».

Enfin, **il nous faut mentionner les fautes d'orthographe, toujours nombreuses.** Si elles sont, par essence, très variées (**poins, *assoire, *velour, *alcool, *piplette, *cupole, *choffeurs, *estomach, *Madelène, *nèfe, *treze, *ouvrié, *Christe...*), et souvent, on le constate, explicables par l'influence du portugais, deux catégories d'erreurs se détachent néanmoins par leur fréquence : celles qui concernent les accents (**rechauffé, *vétu, *candelabres, *dévine, *gène, *génou, *denicherait, *reservé, *reconfortant, *alienation, *ramement, *ancienne, *chomage...*) et les consonnes doubles, oubliées (**aportent, *afamé, *éppele, *toillete, *goutes...*) ou fautives (**égallement, *jetté, *disparraitre, *tonnalité, *éppele, *toillete, *cacahuèttes, *coullaient, *famillière, *coquinne...*).

Les choix de traduction

Il était demandé aux candidats d'explicitier quatre choix de traduction, correspondant aux segments suivants :

- 1) « Não há nem pra comer, filha. » ;
- 2) « Só se for de camaradagem. » ;
- 3) « numa sexta-feira da paixão » ;
- 4) « no meio dos chofers do ponto ».

1) « Não há nem pra comer, filha. »

La difficulté de ce segment était multiple : identifier le mot sous-entendu (*dinheiro*), conserver le registre de langue familier (identifiable par l'emploi de *pra* et *filha*) et traduire de façon juste les termes *nem* et *filha*. On acceptait que soit explicité en français ce qui était implicite en portugais (par exemple, « *il n'y a même pas assez d'argent pour manger* ») mais on pouvait réussir à maintenir cet implicite dans la langue d'arrivée (« *il n'y a même pas de quoi manger* »). Le ton familier pouvait être rendu de différentes façons, dont une des plus évidentes était l'absence de double négation (« *il y a même pas de quoi manger* »). Enfin, *filha* pouvait difficilement être traduit par *ma fille* (ou pire, *fille*) ou (*ma*) *chérie* ; il fallait privilégier *ma petite*, par exemple.

2) « Só se for de camaradagem. »

Cette phrase contenait également un implicite (le vieux monsieur ne peut accepter la proposition de relation tarifée que si, à titre exceptionnel, elle n'est pas rémunérée) et il fallait trouver un équivalent en français qui permette de rendre cette idée (« *Juste si c'est par amitié* », comme dans la traduction d'Antoine Chareyre, ou *en toute amitié*, par exemple). On pouvait même à cet effet recourir à des expressions normalement liées au champ lexical du commerce, ce qui n'était en l'occurrence pas inapproprié (« *seulement si c'est gratis* », « *seulement si c'est offert par la maison* », « *seulement si c'est la maison qui paie* » ...) Enfin, le futur du subjonctif *for* devait bien évidemment être traduit en français par un verbe au présent.

3) « numa sexta-feira da paixão »

La difficulté de ce segment provenait des connaissances culturelles qu'il convoquait. Il fallait traduire ici par « *Vendredi saint* » (avec majuscule uniquement sur vendredi), qui est l'expression consacrée par la langue française pour désigner le jour de la mort de Jésus-Christ. Une traduction littérale (« *un vendredi de passion* ») constituait bien évidemment un très lourd contresens.

4) « **no meio dos chofers do ponto** »

La traduction de ce segment imposait tout d'abord de savoir que *ponto* peut avoir au Brésil le sens de « *lugar em que param veículos coletivos (ônibus, táxis etc.), para que os passageiros embarquem ou desembarquem* » (*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*), ce qui en fait un synonyme de *paragem*. Néanmoins, le contexte (le fait par exemple que les chauffeurs soient à l'arrêt puisque la fille du mendiant leur parle) permettait éventuellement d'élucider cette difficulté. Ensuite, il convenait de s'éloigner d'une traduction littérale (« *au milieu des chauffeurs de l'arrêt* ») par trop maladroite et de trouver en français une formulation acceptable et qui ne trahisse pas le sens du texte. Ce qui n'était pas forcément chose simple, dans la mesure où le texte brésilien n'explique pas s'il s'agit de chauffeurs de taxi ou de bus et qu'il convient dès lors de maintenir cette incertitude. Une solution pouvait être alors « *parmi les chauffeurs en attente à l'arrêt* », qui, certes, n'a pas l'efficacité et l'économie de la formulation du texte brésilien.

RAPPORTS SUR LES EPREUVES ORALES

Exposé de la présentation d'un cours

Définition de l'épreuve

Conformément au texte de référence publié au BO n°12 du 22 mars 2001 selon l'arrêté du 21 février 2001, fixant les modalités des concours de l'Agrégation, l'épreuve de préparation d'un cours se déroule de la façon suivante :

Durée de la préparation : 3 heures

Durée de l'épreuve : 1 heure maximum (exposé : 40 minutes maximum ; entretien : 20 minutes maximum)

Coefficient 2

L'épreuve prend appui sur un dossier composé d'un ou de plusieurs documents en langue étrangère (tels que textes, documents audiovisuels, iconographiques ou sonores) fourni au candidat. Elle se déroule en français à l'exception de l'énonciation de la problématique et des consignes données aux élèves qui se fait en portugais.

Remarques générales

Cette épreuve de présentation d'un cours permet au jury d'évaluer la maîtrise des connaissances disciplinaires ainsi que le savoir-faire professionnel. Elle demande aux candidats de mobiliser de nombreuses compétences qui sont inscrites au référentiel des

compétences professionnelles des personnels enseignants. Il est attendu une bonne maîtrise de la langue française, une qualité d'analyse et un esprit de synthèse ainsi qu'une connaissance fine du système éducatif français et des textes officiels qui le régissent. Mener un entraînement régulier au sein de ses classes aide incontestablement les candidats de l'Agrégation interne à mener à bien cette épreuve.

Les références aux programmes de langues vivantes, aux niveaux du CECRL et à la démarche actionnelle tout comme la connaissance des évolutions liées à l'évaluation notamment dans la récente prise en compte du contrôle continu pour l'obtention du baccalauréat sont des atouts qui ont permis à certains candidats d'étayer leur mise en œuvre pédagogique.

La qualité de l'expression en français, l'utilisation d'un registre de langage soutenu et l'aisance dans la prise de parole de certains candidats ont été particulièrement appréciées par le jury. Dans cette épreuve de présentation d'un cours, il est important de soigner sa diction, de poser clairement sa voix et d'adopter un rythme adapté.

Lors de la préparation comme de la présentation du cours, la gestion du temps est un autre élément à prendre en compte pour mener à bien ce travail. Il convient en effet de trouver un juste équilibre entre la présentation des documents et l'exposé du projet pédagogique. La paraphrase des documents ne peut tenir lieu d'analyse mais, à l'inverse, l'explication universitaire et exhaustive des supports n'est pas attendue non plus. Lorsque les candidats consacrent une trop grande partie de leur temps à analyser les documents, ils se privent d'un temps précieux et nécessaire à l'exposé de la séquence pédagogique qui est, rappelons-le, l'élément central de cette épreuve. Les présentations des candidats ont été inégales en qualité d'analyse des documents, certains ayant fait montre d'une plus grande culture générale que d'autres. Le jury tient à les en féliciter.

Composition du dossier

Le dossier était composé de 7 documents authentiques et variés dont la thématique centrale était celle de l'*azulejo* et de sa préservation en tant que richesse culturelle d'un point de vue historique et patrimonial.

Document n° 1 : Article : *Dia Nacional do Azulejo comemorado pela primeira vez em Portugal*

Portugal celebra este ano, pela primeira vez, o Dia Nacional do Azulejo, em 6 de maio, neste sábado, instituído com o objetivo de sensibilizar a sociedade para a proteção do patrimônio azulejar, um dos mais importantes do país.

A resolução foi aprovada em março, na Assembleia da República, por unanimidade. [...] A ideia foi proposta por responsáveis do Projeto SOS Azulejo, da Polícia

Judiciária, que celebra este ano uma década de existência na proteção e valorização do património azulejar português.

A criação de um Dia Nacional do Azulejo era uma das reivindicações antigas do projeto *SOS Azulejo*, cuja coordenadora, Leonor Sá, tinha vindo a defender, ao longo dos últimos anos, em várias reuniões com deputados no parlamento.

Contactada em março pela agência Lusa sobre este projeto, entre outros, na mesma área, Leonor Sá considerou que a aprovação vai provocar, no país, “uma mudança a nível nacional e uma viragem de 180 graus na proteção do património azulejar”. [...]

“Desta forma o património será protegido sem precisar de ser classificado”, interditando a demolição ou remoção das fachadas com azulejos, apenas com autorização dos técnicos das autarquias, e autorizando-se a sua destruição ou remoção apenas no caso de não constituírem qualquer valor.

Leonor Sá considera que, a serem tomadas medidas legais, a curto prazo, “extremamente simples, terão um grande impacto” na proteção do património azulejar do país, parando o que foi destruído nos últimos 30 a 50 anos, que considera uma “verdadeira sangria”.

Criado em 2007, o projeto *SOS Azulejo*, coordenado pela PJ, incide na prevenção criminal e conservação preventiva do património azulejar do país, e tem parcerias com várias entidades, de universidades, polícias e municípios. [...]

<https://www.mundolusiada.com.br>, 5 de maio de 2017.

Document n° 2: 2 documents iconographiques *SOS Azulejo*:

<https://icomos.pt/2-inicial/191-projecto-sos-azulejo>

<http://www.sosazulejo.com/>



Não à destruição ou venda de azulejos originais das fachadas substituindo-os por réplicas. Réplicas só deverão ser usadas na falta de originais. Tentativas de contornar a Lei 79/2017 substituindo azulejos originais das fachadas por réplicas deverão ser travadas. Consulte o site da [SOS Azulejo](https://www.sosazulejo.com/) para mais informações.

<https://icomos.pt/2-inicial/191-projecto-sos-azulejo>



<http://www.sosazulejo.com/>

Document n° 3:

O Fado do Azulejo de Carlos do Carmo, paroles d'Ary dos Santos

<https://www.youtube.com/watch?v=jdktDC3uLZs>

Azulejo

Azulejos da cidade
numa parede ou num banco,
são ladrilhos da saudade
vestida de azul e branco.
Bocados da minha vida
todos vidrados de mágoa,
azulejos, despedida
dos meus olhos, rasos de água.

Page 52 sur 71

À flor dum azulejo, uma menina;
do outro, um cão que ladra e um pastor.
Ai, moldura pequenina,
que és a banda desenhada
nas paredes do amor.
Azulejos desbotados
por quanto viram chorar.
Azulejos tão consados
por quantos viram passar.
Podem dizer-vos que não,
podem querer-vos maltratar:
de dentro do coração
ninguém vos pode arrancar.
À flor dum azulejo, um passarinho,
um cravo e um cavalo de brincar;
um coração com um espinho,
uma flor de azevinho
e uma cor azul luar.
À flor do azulejo, a cor do Tejo
e um barco antigo, ainda por largar.
Distância que já não vejo,
e enche Lisboa de infância,
e enche Lisboa de mar.

Carlos do Carmo, álbum *Os Azulejos, o Fado e Guitarra Portuguesa*, 2002

Letra de Ary dos Santos, 1977.

Document n° 4 :

Article : ***Vhils apresenta pela primeira vez peças em azulejo em exposição em Espanha***



Page 53 sur 71

O artista português Alexandre Farto (Vhils) inaugura na sexta-feira, em Sevilha, a primeira exposição a solo em Espanha, na qual apresenta pela primeira vez peças criadas com azulejos.

Em “Fractal”, que é inaugurada na sexta-feira ao final do dia na galeria Delimbo, Vhils apresenta “peças criadas com recurso a novas técnicas e meios desenvolvidos nos últimos dois anos”, de acordo com uma publicação partilhada na página oficial do artista na rede social.

“É o resultado de um processo de introspeção, refletindo a sensação conflituante de ansiedade, causada por eventos recentes, e como estes afetaram a psique individual e coletiva”, escreveu Vhils sobre a exposição.

Esta será a primeira vez que o artista português apresenta peças criadas com azulejos, “que nesta mostra foram concebidos para estabelecer uma referência ao património cultural entre Portugal e Espanha, e o legado específico da azulejaria de Lisboa, cuja origem remonta à cidade de Sevilha, há mais de cinco séculos”.

As peças apresentadas em “Fractal”, como um todo, “possuem uma intensidade energética que destrói preconceções de humanidade, bem como a compreensão individual de cada um”.

“Elas esculpem uma fissura inevitável, que nos obriga a reexaminar a condição humana, que agora, mais do que nunca, precisa de transformação. Com “Fractal” quero apresentar a desconstrução que causa desconforto, mas que é um ato de criação, um esculpir no espaço: pela diferença, pela novidade, pela evolução. Um confronto direto com quem somos, e, mais importante, com quem estamos prestes a tornar-nos”, lê-se na publicação.

A exposição, de entrada livre, estará patente na galeria Delimbo, até 9 de abril.

Nascido em 1987, Alexandre Farto cresceu no Seixal, onde começou por pintar paredes e comboios com graffiti, aos 13 anos, antes de rumar a Londres, para estudar Belas Artes, na Central Saint Martins.

Captou a atenção a escavar muros com retratos, um trabalho que tem sido reconhecido a nível nacional e internacional, e que já levou o artista a vários cantos do mundo.

Além de várias criações em Portugal, Alexandre Farto tem trabalhos em países e territórios como a Tailândia, Malásia, Hong Kong, Itália, Estados Unidos, Ucrânia e Brasil.

Em 2014, inaugurou a sua primeira grande exposição numa instituição nacional, o Museu da Eletricidade, em Lisboa: “Dissecação/Dissection” atraiu mais de 65 mil visitantes em três meses.

Em 2015, o trabalho de Vhils também chegou ao espaço, através da Estação Espacial Internacional, no âmbito do filme “O Sentido da Vida”, do realizador Miguel Gonçalves Mendes.

Em 2010, com a francesa Pauline Foessel, fundou a plataforma cultural Underdogs, que se divide entre arte pública, com pinturas nas paredes da cidade, exposições dentro de portas, no n.º 56 da Rua Fernando Palha, em Lisboa, um antigo armazém recuperado e transformado em galeria, e a produção de edições artísticas originais.

<https://observador.pt>, 3/02/2022.

<https://observador.pt/2022/02/03/vhils-apresenta-pela-primeira-vez-pecas-em-azulejo-em-exposicao-em-espanha/>

Document n° 5 :

Enregistrement audio (5') sur les azulejos : Émission du 28/10/2020 : **Viagens na nação valente**

<https://www.rtp.pt/play/p7735/e499194/nacao-valente>

Document n° 6 :

vidéo de 6'58 : **Museu Nacional do Azulejo**

<https://www.orientre.pt/cultura/museu-nacional-do-azulejo-historia-do-azulejo-portugues-no-beato/>

Document n° 7 :

Article ONIS : um videojogo envolto na cultura portuguesa

Primis Games é um estúdio independente de videojogos que tem vindo a desenvolver *ONIS*. Um jogo de estratégia por turnos, baseado na cultura portuguesa focando nos azulejos tradicionais. *ONIS* está a ser desenvolvido para a PlayStation 5, Nintendo Switch e PC.

Não tendo ainda uma data de lançamento, tem uma versão Vertical Slice que se encontra disponível ao público.

Características principais de ONIS:

- Assente em cultura portuguesa: desde os azulejos por onde se caminha às personagens dos tempos dos descobrimentos, tudo se combina para criar este fantástico mundo.
- Mundo cúbico: num pequeno mundo cúbico de água salgada assentam azulejos que formam o caminho para os nossos exploradores.
- Altera o teu caminho: faz o teu caminho ao remover e repor azulejos, mas atenção para não deixar os teus inimigos chegarem ao pé de ti.
- Até 6 jogadores: descobre a emoção ao juntar até seis pessoas neste mundo, cada uma com uma base e uma coroa que não podem ser deixadas sozinhas.
- *ONIS* é um Jogo PT de estratégia envolto em cultura portuguesa, ainda em desenvolvimento pelo estúdio Primis Games para a PlayStation 5, Nintendo Switch e PC.

Joana Sousa, <https://squared-potato.pt/>, 3/11/2021.

https://squared-potato.pt/jogos-pt-onis-e-um-jogo-envolto-na-cultura-portuguesa/?doing_wp_cron=1674348821.4333250522613525390625

Présentation des documents et de la séquence de cours

Conformément aux instructions contenues dans la consigne, il appartenait aux candidats, « *Après une brève présentation des documents composant le dossier, [de] présenter une séquence de cours destinée à une classe de lycée n'excédant pas trois ou quatre séances* ». Il leur était possible de « *conserver tout ou partie des documents* ».

Introduction

Aucun candidat n'a conservé l'ensemble des documents, jugés trop nombreux, d'une part, pour être étudiés dans une séquence courte, et trop éloignés de la focale choisie, d'autre part.

Alors que certains candidats démarrent leur présentation par l'annonce du plan selon lequel ils vont articuler leur propos, d'autres commencent immédiatement par l'analyse des documents sans annoncer de plan ni même évoquer la mise en tension des différents supports.

Les deux lauréates se sont d'emblée distinguées par l'annonce d'un plan structuré et par une présentation de ce dossier sur l'*azulejo* sous la focale d'un patrimoine historique et héritage culturel à préserver. Le jury s'est étonné d'entendre un candidat parler de « dalle portugaise » pour évoquer ces carreaux de faïence emblématiques de la culture portugaise connus partout sous le nom d'*azulejo*, laissant ainsi transparaître une grave lacune disciplinaire.

La classe destinataire et le niveau visé

Tous les candidats ont proposé une séquence à destination de lycéens. Certains ont proposé de la destiner à une classe de première tandis que d'autres l'ont proposée à une classe de terminale ou ont oublié de le préciser. Bien que n'ayant jamais fait mention de la période de l'année durant laquelle le travail pouvait être mené, le niveau visé a, quant à lui, systématiquement été précisé par les candidats qui connaissaient très bien les niveaux attendus du CECRL, à savoir B2 pour les LVA et B1 pour les LVB et LVC en fin de terminale. Ainsi, le candidat qui a proposé une exploitation pédagogique en classe de première LVB a fait référence à un niveau B1 en construction.

Contrairement à l'an passé, tous ont inscrit leur séquence dans un seul axe, à savoir le huitième du programme du cycle terminal « Territoire et Mémoire ». Même s'il est vrai que les documents peuvent parfois illustrer plusieurs axes, nous rappelons l'importance d'inscrire la séquence dans un seul axe du programme afin de construire une séquence et une problématique cohérentes.

La problématique

Elle est incontournable dans l'élaboration d'une séquence de cours. Outre l'apprentissage de la langue étrangère, les cours de langues vivantes doivent permettre aux élèves de dépasser les représentations stéréotypées des pays dont ils apprennent la langue en confrontant leurs idées à la réalité et en se questionnant pour développer un point de vue personnel et un esprit critique. **Retenir une problématique permet d'avoir une approche qui évite la simple accumulation d'informations transmises aux élèves sans les inviter à réfléchir. La problématique aide les enseignants à donner du sens aux différentes ressources et activités proposées et aide les élèves à recentrer leur attention sur les contenus à extraire des documents étudiés. Identifier une problématique est essentiel pour la cohérence du projet pédagogique qui sera élaboré.** En effet, les deux lauréates ont écarté certains documents en raison de leur éloignement par rapport à la problématique centrale qu'elles avaient retenue et sont ainsi parvenues à faire une proposition de séquence pédagogique relativement cohérente.

Tous les candidats ont proposé une problématique. Toutefois, **le jury tient à attirer l'attention des préparatoires quant à la formulation de cette problématique. Il ne faut pas perdre de vue qu'elle s'adresse avant tout aux élèves et qu'elle doit donc être concise et « accrocheuse » pour être comprise.** Les problématiques ont toutes porté sur la préservation de l'*azulejo* en tant que patrimoine historique et précieux et se sont déclinées ainsi : « *Como preservar e valorizar os azulejos portugueses ?* » ou « *Como promover a arte do azulejo ?* ». Toutefois, la problématique proposée par un des candidats – « *Acha que é importante a salvaguarda do património da cultura portuguesa como o Azulejo por exemplo ?* » – s'apparente moins à une problématique qu'à un sujet d'expression écrite engageant les élèves à donner leur avis à l'aide d'exemples concrets et convaincants.

Le projet de fin de séquence ou tâche finale

Il doit permettre aux élèves de répondre à la problématique en remobilisant les connaissances et compétences acquises tout au long de la séquence. C'est la raison pour laquelle il est indispensable que les documents sélectionnés apportent des éléments de réponse et éclairent la réflexion.

La tâche finale consistant à demander à l'élève de « se mettre dans la peau d'un artiste pour présenter son œuvre d'art » n'est pas opérante car, d'une part, il est difficile pour tous les élèves de « devenir » des artistes le temps d'une tâche finale et parce que, d'autre part, cette activité ne leur permet pas de remobiliser les contenus de la séquence.

Les autres tâches finales proposées qui consistaient à monter une exposition consacrée à la présentation des *azulejos* les plus célèbres ou à réaliser un audioguide en portugais

et en français pour décrire une façade d'*azulejo* sont davantage pertinentes. En effet, demander à un élève d'enregistrer un audioguide ou de faire une visite guidée est tout à fait à sa portée puisqu'il lui suffit de reprendre bon nombre d'éléments étudiés au cours de la séquence. Le jury a particulièrement apprécié l'idée de valoriser les productions en les déposant sur le site de l'établissement.

L'analyse des documents

Le jury propose cette année de faire une présentation de chacun des documents constitutifs du dossier et d'analyser les exploitations qui en ont été faites par les candidats de manière à faire ressortir les réussites et les faiblesses les plus saillantes de certaines mises en œuvre. En effet, si certaines exploitations de documents et mises en œuvre se sont avérées judicieuses, d'autres l'ont parfois moins été et le jury souhaite ainsi apporter quelques conseils aux futurs préparateurs.

Il n'est pas attendu une analyse exhaustive et universitaire des documents qui constituent le dossier, mais il convient d'en extraire les éléments essentiels. Les candidats doivent démontrer au jury qu'ils ont une bonne formation intellectuelle et un bagage culturel solide. Nous rappelons que la présentation des documents doit être brève, l'objectif premier de cette épreuve étant la présentation du projet pédagogique. Il est donc important d'être synthétique et de trouver le bon équilibre. Certains candidats ont fait des présentations beaucoup trop longues tandis que d'autres se sont contentés d'un propos bien trop bref.

Document n° 1 : Article : *Dia Nacional do Azulejo comemorado pela primeira vez em Portugal*

Cet article de 2017 tiré de la presse brésilienne aborde la création au Portugal d'une journée nationale dédiée à l'*azulejo* afin de protéger le patrimoine historique et l'héritage culturel que représente cet art. Il s'agit d'une résolution prise par l'Assemblée de la République suite à un projet de la Police Judiciaire nommé SOS *Azulejo* dont deux affiches sont proposées en document n°2.

Tous les candidats ont conservé ce document qui présente l'intérêt d'être facilement accessible pour les élèves. Aucun, pourtant, ne l'exploite dès la première séance pour introduire la thématique et le lexique, préférant s'appuyer sur le document 2, plus « accrocheur » dans la mesure où il s'agit d'un document iconographique sur lequel figure la Joconde, connue de tous les élèves.

Le choix des documents et l'ordre dans lequel ils sont présentés à la classe est déterminant pour la réussite du projet pédagogique. En l'occurrence, s'il est vrai que le document iconographique est plus « accrocheur » qu'un article de journal, il présente l'inconvénient de n'indiquer ni le lexique ni le contexte dont les élèves auront besoin pour s'exprimer. Ainsi, dans une démarche de collaboration et de différenciation des contenus, il aurait été envisageable en

première séance de donner les deux documents à deux groupes différents de manière à les inviter ensuite à restituer les contenus et à rédiger une trace écrite qui répondrait à une question telle que « Como é possível proteger os Azulejos ? » et ainsi mettre en évidence la relation entre les deux documents. En outre, il peut être intéressant, comme l'a suggéré un candidat, de demander aux élèves de formuler des hypothèses sur l'axe dans lequel la séquence s'inscrit.

Document n° 2 : 2 documents iconographiques *SOS Azulejo*

Ce document iconographique qui alerte sur l'importance de conserver les *azulejos* entretient un lien fort avec le document n°1 puisqu'il s'agit d'une campagne de sensibilisation portée par le projet *SOS Azulejo* évoqué dans l'article précédent. La présence de la Joconde, figure mondialement connue et iconique de la peinture est une opportunité merveilleuse pour capter l'attention des élèves et déclencher aussitôt la parole.

C'est la raison pour laquelle le jury a été surpris par la proposition d'un candidat qui n'a conservé que la deuxième image et qui a supprimé dans un premier temps la légende afin de « déclencher » la parole des élèves. Le jury rappelle que pour « déclencher la parole », il convient de choisir un support véritablement déclencheur sans lequel les élèves sont bien en peine de s'exprimer à l'oral. Comment émettre des hypothèses à partir de cette représentation d'un ange sur des « carreaux de faïence » sans la présence des deux légendes « *Contra o furto e a incúria, proteja o património azulejar português* » et « *SOS Azulejo ganha grande prémio EUROPA NOSTRA nunca antes ganho por Portugal* » ? Dans ce contexte, un élève qui ne connaîtrait ni les *azulejos* et les risques de dégradations, ni la volonté des pouvoirs publics de les protéger, ne peut en aucun cas émettre des hypothèses qui le conduiraient à construire une amorce de sens.

À la suite de l'étude de ce document, un candidat propose en travail à la maison que les élèves s'enregistrent pour expliquer si le choix de la Joconde a été pertinent pour promouvoir la protection de l'*azulejo*. Bien que cette proposition ait été considérée parfaitement pertinente et stimulante, le jury regrette qu'elle n'ait pas été davantage développée. Il aurait apprécié d'entendre la consigne exacte du travail qui est donné aux élèves ainsi que les objectifs visés par l'activité. La consigne aurait pu être : « *Acha que a Gioconda é uma escolha pertinente do projeto SOS para a defesa e a preservação do azulejo ? Responda oralmente num podcast de 2 minutos* ». Le jury regrette par ailleurs que la plupart des candidats n'indique pas comment le travail à la maison est réinvesti dans la progression envisagée ni même évalué.

Document n° 3: O Fado do Azulejo de Carlos do Carmo, paroles de Ary dos Santos

Ce document est un fado très connu chanté ici par Carlos do Carmo, un fadiste célèbre récemment décédé. Le poème a été écrit par Ary dos Santos, un des nombreux compositeurs ayant écrit des textes pour Amália Rodrigues. Comme son titre l'indique, il fait l'éloge des *azulejos* très présents dans la capitale portugaise. Dans ce poème, l'*azulejo* entretient un rapport particulier, presque amoureux, avec la ville. Malgré la beauté, l'intérêt littéraire et l'authenticité de ce document, il a été écarté par deux candidats qui l'ont considéré trop éloigné de la problématique retenue.

L'un d'eux a suggéré de ne pas l'exploiter en classe, mais de le conserver afin de l'utiliser en fond sonore lors de l'exposition prévue en tâche finale. L'idée de l'intégrer à l'exposition est intéressante, mais il aurait alors été pertinent de l'insérer dans le déroulement de la séquence. Par exemple, un travail de recherche de chansons en lien avec la thématique aurait pu être donné à faire à la maison de manière à compiler les musiques de fond pour l'exposition. Celle-ci aurait forcément surgi parmi les résultats obtenus. Toujours dans l'optique de constituer une « *playlist* » pour l'exposition, une autre possibilité aurait été de proposer à la classe une série de chansons (dont celle-ci) soumises au vote.

Les deux autres candidats ont exploité le fado, mais leur mise en œuvre aurait mérité d'être davantage aboutie. Un candidat a proposé que pendant l'écoute de la chanson, les élèves puissent voir défiler différents *azulejos* pour établir des liens entre les termes entendus et les images visualisées. Cette activité, qui peut être opérante dans certains contextes, n'est pas pertinente en ce qui concerne cette chanson dont le caractère très poétique rend difficile le lien entre certaines parties du texte comme « *bocados da minha vida/ todos vidrados de mágoa* » ou encore « *Ai moldura pequenina/ que és a banda desenhada/ nas paredes do amor* » à une image.

Ce même candidat, qui pour exploiter un autre document a eu recours à un nuage de mots, n'a pas pensé à le faire ici alors que le support s'y prêtait parfaitement bien. Dans une démarche différenciée, il serait même envisageable de constituer un groupe d'élèves de niveau A2-B1 et un autre de niveau B1-B2 afin de recueillir deux nuages de mots : le premier, dans le cadre d'une compréhension littérale, serait composé de tous les mots entendus et reconnus dans la chanson, tandis que le deuxième, relevant d'une compréhension plus profonde, aurait vocation à recueillir les impressions et ressentis de manière à engager déjà le travail d'analyse.

En général, le travail de compréhension de l'écrit comme de l'oral mérite vraiment d'être revisité car il se limite trop souvent à une liste de questions ou à des QCM. Nous rappelons que l'entraînement et l'évaluation sont deux

activités différentes et que leur mise en œuvre ne peut en aucun cas être toujours la même. Il est important de varier les approches didactiques.

Document n° 4 : Article : *Vhils apresenta pela primeira vez peças em azulejo em exposição em Espanha*

Ce document est un article de presse daté de 2022 et portant sur un artiste portugais dont la première exposition sur sol nommée « *Fractal* » sera inaugurée à Séville. Vhils, dont le véritable nom est Alexandre Farto, est en effet un street artiste portugais mondialement connu pour ses œuvres singulières que l'on retrouve sur les murs de plusieurs villes du monde. Au moyen de techniques souvent surprenantes (marteau-piqueur, burin, explosif, acide), il grave la matière et crée ainsi par un jeu de clair-obscur des visages gigantesques représentant souvent les habitants du quartier.

Un seul candidat l'a rejeté au prétexte qu'il était trop complexe pour le niveau visé alors qu'il proposait une séquence pour une classe de terminale avec un niveau différencié (B2 pour les LVA et B1 pour les LVB). Par ailleurs, la problématique de ce candidat portant sur la sauvegarde du patrimoine portugais, cet article qui remet les *azulejos* au goût du jour en les revisitant d'une manière très actuelle, aurait été tout à fait précieux. S'il est vrai que certaines parties de l'article exigeaient un niveau de compréhension assez élevé, il y en avait d'autres concernant la biographie de l'artiste, son parcours et son style, par exemple, qui auraient pu être conservées. **Le jury rappelle aux futurs candidats qu'ils peuvent écarter « tout ou partie » des documents. Ainsi, il ne faut pas hésiter à adapter les documents en écartant ce qui n'est pas nécessaire sans se priver de ce qui peut présenter un intérêt pour les élèves.**

D'autres proposent régulièrement des textes lacunaires à compléter en guise de trace écrite. Le jury rappelle que cette pratique n'est pas de nature à encourager la véritable production écrite puisqu'il s'agit pour les élèves d'écrire un seul mot à la fois et cela est assez regrettable, surtout en cycle terminal. Il serait préférable de donner un texte à construire avec peut-être, dans le cadre d'une démarche différenciée, quelques amorces de phrases comme « *Em primeiro lugar / Além disso/ No entanto/ Para concluir*) pour ceux qui en auraient besoin.

Document n° 5 : Enregistrement audio (5') sur les *azulejos* : Émission du 28/10/2020 : *Viagens na nação valente*

Il s'agit d'un extrait audio d'une émission de la radio portugaise RTP Play animée par Helder Reis et intitulée « *Viagens na nação valente* ». Il s'agit d'un programme radiophonique qui propose un voyage à travers les lieux, objets et traditions de l'histoire du Portugal. L'émission de ce jour porte sur les *azulejos*, évoque leur

évolution et leurs origines en donnant plusieurs exemples de lieux où il est possible d'en voir. Ce document authentique a été écarté par deux candidats : le premier l'a écarté car il était trop riche et le second n'a donné aucune explication. Une fois encore, **nous rappelons aux candidats l'importance d'indiquer les raisons qui motivent leurs choix et qui permettent au jury de mieux apprécier la pertinence de leur réflexion. Par ailleurs, il est regrettable d'écartier un document en raison de sa richesse car c'est précisément ce que nous attendons d'un document authentique. Il appartient à l'enseignant de sélectionner les éléments qu'il souhaitera exploiter avec sa classe.**

La mise en œuvre proposée par les deux candidats qui ont conservé ce document mérite quelques commentaires. Le jury rappelle que le travail autour de la compréhension orale est à distinguer de l'évaluation de la compréhension orale. Ainsi, la modalité en vigueur pour un certain nombre d'examens (Bac, BTS...) qui consiste à proposer au candidat trois écoutes avant de rendre compte du document, n'est pas nécessairement la seule à adopter en classe. Nous rappelons que le travail autour de la compréhension doit permettre aux élèves de développer des stratégies de compréhension et que ce sont avant tout les situations d'enseignement et les consignes de repérages qu'il convient de bien concevoir pour guider les élèves dans cet exercice. Dès l'instant où la consigne et un temps imparti sont donnés, rien ne doit empêcher les élèves d'écouter autant de fois qu'ils le souhaitent le document pour revenir à souhait sur la partie qui leur pose problème (et nous pourrions constater que tous les élèves ne rencontrent pas les mêmes difficultés de compréhension). Le travail en îlots et l'utilisation de tablettes ou de téléphones portables permettent à chacun de travailler à son rythme et d'être réellement acteur de ses apprentissages.

Document n° 6 : vidéo de 6'58: Museu Nacional do Azulejo

Le reportage vidéo est une interview de la directrice du musée de l'*azulejo* (Maria Antónia Pino de Matos) qui se trouve à Lisbonne dans un ancien couvent appelé Madre de Deus. Outre l'histoire du musée et du monastère, le reportage évoque les deux parcours possibles de visite et donne à voir les somptueuses salles et les magnifiques *azulejos* qui y sont présentés. Deux candidats ont exploité ce document en procédant à une compréhension de l'oral qui est mise en œuvre suivant le même scénario que celui décrit pour le document précédent, comme s'il n'existait que cette modalité des trois écoutes et du compte rendu. Aucun candidat n'a pensé à utiliser l'un des deux documents comme support de scénario d'évaluation ou de projet final. Le jury propose ici une piste possible d'utilisation de ce support dans le cadre d'une production orale en continu. La vidéo (sans le son) pourrait être donnée aux élèves de manière à leur servir de support auquel associer leur bande-son qui, en écho à la problématique initiale, pourrait être une synthèse personnelle de l'ensemble des connaissances et compétences acquises au long de la séquence. Ce travail pourrait

être réalisé en groupe et les élèves pourraient conserver le format de l'interview en conservant la totalité de la vidéo ou transformer l'interview en simple reportage en ne conservant que les images sans la présence de la directrice du musée. Ce genre de scénario qui est intellectuellement stimulant offre la possibilité de tâches différenciées en fonction du niveau des élèves. Il est même envisageable d'impliquer les élèves dans le processus d'évaluation en organisant une restitution collective et un vote de l'ensemble de la classe afin d'élire le reportage le plus complet ou le plus original.

Le jury rappelle que l'évaluation est une composante indispensable au projet pédagogique. Lorsqu'elle est formative, elle vise la formation des élèves. Elle est une étape intermédiaire favorisant l'acquisition progressive des compétences visées. L'évaluation sommative, quant à elle, est l'étape finale du parcours et vient mesurer la « somme » des acquis des élèves. Elle doit pour cela leur permettre de mobiliser toutes les compétences et connaissances acquises tout au long de la séquence et ne pas être uniquement en lien avec le dernier document étudié. Il ne faut pas hésiter à construire ses propres grilles critériées et/ou à utiliser les grilles d'aide à l'évaluation publiées au BO n°31 du 26 août 2021 proposées par l'Inspection générale dans le cadre de l'évaluation au baccalauréat en contrôle continu.

Document n° 7 : Article *ONIS : um videojogo envolto na cultura portuguesa*

Cet article en ligne qui date de 2021 présente un jeu vidéo, ONIS, développé par Primis Game, un studio indépendant. Dans ce jeu de stratégie, l'action se déroule dans un environnement où la culture portugaise est très présente, notamment les *azulejos*. Toutefois, ce document n'a été retenu par aucun candidat. Malgré l'intérêt que les jeunes peuvent porter au jeu vidéo, les candidats ont jugé que cette approche était trop éloignée de la problématique retenue dans le cadre de leur séquence pédagogique.

L'entretien

Le jury rappelle que l'entretien est une partie de l'épreuve qui permet d'engager un échange et de juger des compétences communicationnelles du candidat. L'intonation mesurée et appropriée ainsi que le registre de langue adapté concourent à une bonne prestation.

Cet entretien est aussi et avant tout l'occasion pour les candidats de se livrer à une réflexion et de prendre du recul par rapport aux propos qu'ils ont tenus pour l'enrichir, le nuancer ou l'approfondir.

Sujet

Necessário é logo que olheis por vós e que não façais pouco caso da doutrina que vos deu o grande Doutor da Igreja Santo Ambrósio, quando, falando convosco, disse [...] : "Guarda-se o peixe que persegue o mais fraco para o comer, não se ache na boca do mais forte", que o engula a ele. Nós o vemos aqui cada dia. Vai o xaréu*⁴ correndo atrás do bagre, como o cão após a lebre, e não vê o cego que lhe vem nas costas o tubarão com quatro ordens de dentes, que o há de engolir de um bocado. É o que com maior elegância vos disse também Santo Agostinho: *Praedo minoris fit praeda majoris*⁵. Mas não bastam, peixes, estes exemplos para que acabe de se persuadir a vossa gula, que a mesma crueldade que usais com os pequenos, tem já aparelhado o castigo na voracidade dos grandes?

Já que assim o experimentais com tanto dano vosso, importa que daqui por diante sejais mais repúblicos e zelosos do bem comum, e que este prevaleça contra o apetite particular de cada um, para que não suceda que, assim como hoje vemos a muitos de vós tão diminuídos, vos venhais a consumir de todo. Não vos bastam tantos inimigos de fora e tantos perseguidores tão astutos e pertinazes, quantos são os pescadores, que nem de dia nem de noite deixam de vos pôr em cerco e fazer guerra por tantos modos?! Não vedes que contra vós se emalham e entralham as redes, contra vós se tecem as nassas, contra vós se torcem as linhas, contra vós se dobram e farpam os anzóis, contra vós as fiskas e os arpões? Não vedes que contra vós até as canas são lanças e as cortiças armas ofensivas? Não vos basta, pois, que tenhais tantos e tão armados inimigos de fora, senão que também vós de vossas portas a dentro o haveis de ser mais cruéis, perseguindo-vos com uma guerra mais que civil e comendo-vos uns aos outros? Cesse, cesse já irmãos peixes, e tenha fim algum dia esta tão perniciosa discórdia; e pois vos chamei e sois irmãos, lembrai-vos das obrigações deste nome. Não estáveis vós muito quietos, muito pacíficos e muito amigos todos, grandes e pequenos, quando vos pregava Santo António? Pois continuai assim, e sereis felizes.

Dir-me-eis (como também dizem os homens) que não tendes outro modo de vos sustentar. E de que se sustentam entre vós muitos que não comem os outros? O mar é muito largo, muito fértil, muito abundante, e só com o que bota às praias pode sustentar grande parte dos que vivem dentro nele. Comerem-se uns animais aos outros é voracidade e sevícia, e não estatuto da natureza. Os da terra e do ar, que hoje se comem, no princípio do mundo não se comiam, sendo assim conveniente e necessário para que as espécies de todos se multiplicassem.

António Vieira, *Sermão de Santo António aos Peixes / Sermon de saint Antoine aux poissons*,

*Peixe frequente em toda a costa brasileira, especialmente no Nordeste.

**Quem rouba o menor torna-se a presa do maior.

2^e éd. bilingue, Paris, Chandeigne, 2000, p. 66, 68, 70.

Classiquement, l'explication de texte est linéaire, sauf si le texte comporte des éléments redondants, se prêtant mieux ainsi à une lecture thématique. A priori, un texte à visée argumentative, comme celui d'António Vieira, se prête à une explication linéaire.

L'épreuve d'explication de texte en langue portugaise portait sur un extrait du « Sermão de Santo António aos Peixes », prononcé par António Vieira en 1654, à São Luís do Maranhão. Le sujet invitait d'abord à mobiliser succinctement des connaissances fondamentales sur le contexte du pouvoir colonial portugais au Brésil du XVII^e siècle et aussi sur le parcours biographique de Vieira pour situer historiquement le sermon et élucider la prise de position du prédicateur contre l'esclavage des peuples indigènes, dans le cadre du conflit qui opposait la compagnie de Jésus et les colons. Pour ouvrir la voie à l'analyse de l'extrait, il était essentiel de le replacer dans l'économie générale de l'ouvrage, au chapitre IV, consacré à la critique des vices des poissons en général, tout en identifiant la typologie du discours de l'éloquence sacrée. Le genre du sermon post-tridentin cultivé par Vieira, comme l'ont rappelé certains candidats, s'inscrit dans une esthétique baroque qui cherche à persuader (*movere*) son public par le biais d'une rhétorique de la spectacularité théâtrale, ancrée davantage sur des effets sensoriels et émotionnels (*pathos*) que sur les mécanismes de la rationalité (*logos*).

L'analyse de l'extrait devait démontrer comment il participe de l'allégorie ichtyologique qui traverse le sermon dans sa globalité et par laquelle les poissons sont représentés à la place des hommes, puisque ceux-ci refusent d'écouter le prédicateur. En explorant le champ sémantique de la gourmandise et de la dévoration (« comer », « boca », « dentes », « engolir », « appetite », « gula », « voracidade ») appliquée au royaume animal, le texte critique en effet l'avidité des colons et dénonce les pratiques prédatrices des colonisateurs portugais. Le recours à l'*exemplum* des poissons (« xaréu », « bagre », « tubarão ») remplit une fonction morale d'édification des hommes, qui puise ses racines dans une tradition littéraire de représentation de l'animalité de l'humain (Plaute, Pline l'Ancien, les bestiaires médiévaux, Hobbes) : « cesse, cesse já, irmãos peixes, e tenha fim algum dia esta tão perniciosa discórdia ; e pois vos chamei e sois irmãos, lembrai-vos das obrigações deste nome ».

Le traitement de la vocation du sermon à persuader ne pourrait pas se passer de l'identification des dispositifs de citation et de référence dans le passage : fonctionnant comme argument d'autorité, la citation érudite des sources bibliques (le monde pré-diluvien) et patristiques en portugais (Saint Ambroise) et en latin (Saint Augustin) consolide l'argumentaire et sert à instruire (*docere*), fonction prescrite par l'éloquence cicéronienne. L'extrait joue également de l'autorité suggérée par l'association homonymique entre le franciscain saint Antoine et le jésuite António Vieira (« quando vos pregava Santo António ? »), transfigurant ainsi le prédicateur par une forme d'auto-thématisation qui reprend l'exemplarité modélisante (*l'ethos* aristotélien) de la figure évoquée pour renforcer son ascendant sur le public. La quête d'émerveillement propre à l'ingéniosité baroque mise en discours se manifeste également dans le geste performatif qui opère la transmutation de l'auditoire en poisson et du prédicateur en saint.

L'explication de texte devant privilégier le rapport entre la forme et le fond, il était indispensable de repérer les ressorts de persuasion et d'incitation à l'action mobilisés dans le texte: le mode impératif (« lembrai-vos », « continuai »), le subjonctif présent (« cesse », « tenha ») et les expressions à valeur injonctive (« necessário é logo que olheis », « importa que daqui por diante sejas »), associés à des apostrophes, des pronoms et des questions rhétoriques interpellant directement les auditeurs (« peixes », « irmãos peixes », « falando convosco », « vos disse », « vossa gula », « muitos de vós », « Não vos bastam [...] ? »). Outre les comparaisons (« como o cão após a lebre »), une forte sensorialité visuelle est au service de la prédication, sollicitant en permanence le sens de la vue (« olheis », « vemos », « não vê o cego », « não vedes ») et engendrant des images mentales à portée immersive, qui amènent l'interlocuteur à se projeter visuellement dans le cadre décrit par le prédicateur, par le biais d'un processus qui articule l'impératif rhétorique du *ante oculos ponere* et le principe spirituel ignacien de composition de lieu. Le passage suivant en est particulièrement représentatif, comme l'ont remarqué plusieurs candidats, qui n'ont pas manqué de souligner l'effet torrentiel produit par l'énumération, la gradation et le parallélisme anaphorique : « contra voz se emalham e entralham redes, contra vos se tecem as nassas, contra vós se torcem as linhas, contra vós se dobram e farpam os anzóis, contra vós as figas e os arpões ».

Le jury regrette que le repérage de certaines figures de style (antithèse, hyperbole, adjectivation, hyperbate) ait parfois été fait sous forme de catalogue, sans que leur rapport au texte ou à la problématique formulée soit mis en évidence. Parmi les points à améliorer, le jury tient à souligner l'importance d'explicitier les références liées au contexte historique (l'empire portugais, l'union ibérique, la restauration de l'indépendance du Portugal, la contre-réforme catholique) et de définir de façon concise les concepts mobilisés (conceptisme baroque, sébastianisme, Quint-Empire). Le jury attire l'attention sur le fait qu'un découpage pertinent de l'extrait aurait permis à certains candidats de traiter la dimension architecturale du texte de Vieira. Dans l'introduction, l'annonce d'une problématique et du plan du texte aurait également favorisé la progression logique de l'explication. La conclusion doit être soignée pour devenir le point d'orgue d'une présentation qui se veut toujours claire et cohérente.

Les candidats les mieux notés ont proposé un plan clairement formulé au départ et suivi dans le déroulement de la présentation, en dégagant le fil conducteur de l'extrait proposé, ses axes thématiques, ses différents mouvements et les aspects formels majeurs de sa composition rhétorique du texte. La fluidité de l'expression orale et la correction linguistique, éléments déterminants dans le cadre de l'évaluation de l'épreuve d'explication de texte, ont été globalement constatées chez tous les candidats. Le jury a particulièrement apprécié les explications alliant la maîtrise de la terminologie de l'analyse littéraire, l'éclairage pertinent des références culturelles et le recours judicieux à des éléments de bibliographie critique. Toutefois, l'intérêt de ce texte n'est pas seulement littéraire, rhétorique ; il est aussi politique, ce qui n'a pas été bien appréhendé par certains candidats admissibles : António Vieira était un homme de foi, un homme de lettres et un homme politique qui toujours avait en tête les intérêts de l'empire lusitanien, ce qui apparaît à l'horizon du texte proposé ici.

Enfin, nous ferons remarquer que l'entretien final avec les membres du jury, destiné à apporter des précisions ou à développer certains points de l'exposé, a donné à un candidat n'ayant pas utilisé plus de quinze minutes l'opportunité de valoriser sa présentation du texte.

Le thème oral improvisé intervient à la suite de l'explication de texte et avant l'entretien avec les membres du jury qui ne porte que sur le texte à expliquer et aucunement sur le texte à traduire. Celui-ci peut comporter des faits de langue à expliquer mais, cette année encore, le jury a jugé bon de ne pas en proposer.

Cette sous-épreuve de traduction demande de la part du candidat une gestion de sa concentration dans la mesure où, comme nous venons de le dire, les deux exercices s'enchaînent tout en requérant des aptitudes de raisonnement et de technicité différentes.

Lorsque le candidat a terminé l'explication du texte, il se voit remettre le document d'une douzaine de lignes à traduire. Il dispose de 10 minutes qu'il répartit comme bon lui semble, consacrées tout d'abord à une lecture silencieuse accompagnée d'une prise de notes puis à la proposition de traduction qu'il dicte au jury à un rythme qui permette à celui-ci de l'écrire dans son intégralité. Rappelons qu'il est inutile de dicter la ponctuation. Il va s'en dire que la première phase est primordiale dans la mesure où elle requiert une compréhension qui se veut de plus en plus fine tout en permettant un repérage à la fois des difficultés lexicales, grammaticales (notamment des temps) et des subtilités de certains segments qu'il pourra transcrire au brouillon. Toutefois, il est conseillé de ne pas s'attarder sur cette première étape afin de ne pas être à court de temps pour soumettre la proposition de traduction au jury. La difficulté réside donc dans la gestion du temps imparti ainsi que dans la réactivité du candidat, son agilité à mobiliser des outils linguistiques, à contourner les écueils, notamment lexicaux en ayant recours à des synonymes ou à des périphrases, par exemple. En effet, ce choix peut permettre d'éviter des barbarismes. Le jury tient également à rappeler que, tout comme pour les épreuves de traduction à l'écrit, les omissions sont lourdement sanctionnées, d'où l'intérêt de proposer des synonymes.

Le candidat est libre de demander aux membres du jury de lui relire un passage qu'il a dicté précédemment afin d'y apporter éventuellement une modification, la dernière proposition étant celle retenue par le jury.

Il convient de rappeler que, tout comme l'épreuve d'explication de texte, cet exercice vise à vérifier les capacités du candidat à s'exprimer en portugais et de ce fait, outre les connaissances lexicales et grammaticales, une attention toute particulière doit également être apportée à l'élocution ainsi qu'à la prononciation (notamment l'accentuation tonique), le jury tenant compte de ces éléments dans l'évaluation. Par ailleurs, comme l'an passé, la note attribuée à cet exercice a été intégrée à l'épreuve d'explication de texte et sa part dans la note finale n'est pas à négliger.

Sujet :

Une semaine après l'investiture de Luiz Inácio Lula da Silva à la présidence du Brésil, des milliers de partisans de son prédécesseur, Jair Bolsonaro, ont envahi et saccagé les édifices de la place des Trois-Pouvoirs à Brasilia, le Congrès, le Tribunal suprême fédéral et le Palais du Planalto, siège de la présidence. Quelques heures après, la police a finalement délogé les émeutiers ; Lula a promis des sanctions exemplaires.

En septembre 2021, [...] Bolsonaro « *avait tenté une démonstration de force : une 'méga-mobilisation' sur l'esplanade des ministères à Brasília* », écrivait Sílvio Caccia Bava le mois suivant. L'opération avait échoué et le président semblait avoir renoncé à cette stratégie insurrectionnelle. Mais, « *il n'est pas impossible que [Bolsonaro] se trouve dépassé par les bases qu'il a chauffées à blanc* », ajoutait alors le directeur de l'édition brésilienne du *Monde diplomatique*. L'hypothèse alors formulée d'un « bolsonarisme sans Bolsonaro » semble s'être vérifiée.

Le Monde diplomatique, 9 janvier 2023

Proposition de traduction :

Uma semana após a tomada de posse de Luiz Inácio Lula da Silva como Presidente da República do Brasil, milhares de partidários/seguidores do seu predecessor/antecessor, Jair Bolsonaro, invadiram e saquearam/danificaram os edifícios da Praça dos Três Poderes em Brasília, o Congresso Nacional, o Supremo Tribunal Federal e o Palácio do Planalto, sede da presidência. Passadas umas

horas, a polícia expulsou finalmente os arruaceiros/amotinados/desordeiros; Lula prometteu sanctions exemplaires.

Em Setembro de 2021, Bolsonaro « tinha tentado uma demonstração de força: uma ‘megamobilização’ na esplanada dos ministérios em Brasília », écrivait Sílvia Caccia Bava no mês seguinte. A operação tinha falhado/fracassado e o presidente parecia ter desistido dessa/abandonado essa estratégia insurreccional. Mas « não é impossível que Bolsonaro se encontre ultrapassado pelas bases que ele esquentou/exaltou », acrescentava então o directeur da edição brasileira do *Monde Diplomatique*. A hipótese então encarada/formulée de um « bolsanarismo sem Bolsonaro » parece ter-se confirmado/verificado.

Le sujet proposé pour cette session, extrait de *Le Monde Diplomatique*, ne présentait pas de difficultés grammaticales. Les candidats ont davantage été gênés par quelques mots de vocabulaire, mais le jury se réjouit de la capacité dont ils ont fait preuve pour contourner ces quelques écueils et faire des propositions tout à fait satisfaisantes. Nous avons toutefois relevé quelques erreurs que nous détaillons ci-dessous :

– des barbarismes :

- « l’investiture » traduit par « *investitura* » ;
- « bolsonorismo » au lieu de « bolsonarismo » ;
- « *sanções* » au lieu de « *sanções* » ;

– des faux-sens (quelques-uns dans le même champ lexical) :

- « *estragaram* » pour « ont saccagé » ;
- « *retirou* » mis pour « a délogé » ;
- « a délogé » a été traduit par « *afastou* » ;
- « il n’est pas impossible que [Bolsonaro] se trouve dépassé par les bases qu’il a chauffées à blanc » a été traduit par « ... *ultrapassado pelas bases que ele apoiou* » ou « ... *ultrapassado pelo povo que ele motivou* » ; et a même donné lieu à un non-sens « *é possível que seja passado para trás* »

- « ajoutait le directeur ... » a été traduit par « *adicionou o diretor* » ;
 - « *Tribunal Supremo eleitoral* » a été proposé pour « *Supremo Tribunal Federal* » ;
 - « *setembro 2021* » au lieu de « *setembro DE 2021* » ;
- des fautes de temps telles que :
- le plus-que-parfait dans « avait échoué » traduit par un passé composé « *fracassou* » ;
 - l'imparfait dans « écrivait » a donné lieu à un passé composé « *escreveu* » ;
 - « *afirmou* » a été proposé pour « ajoutait » ;
- des lourdeurs :
- « semble s'être vérifiée » traduit par « *parece que foi confirmada* »

Tout comme pour l'épreuve de traduction proposée à l'écrit, il est recommandé aux agrégatifs de s'entraîner à cet exercice en respectant les modalités de l'épreuve : temps limité, dictée à voix haute. En outre, les documents proposés pour l'épreuve étant extraits d'article de presse traitant de thématiques contemporaines, une lecture régulière de l'actualité dans les deux langues s'avère indispensable.