



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : Agrégation interne

Section : Langues vivantes étrangères

Option : Portugais

Session 2024

Rapport de jury présenté par : Isabel Maria DA SILVA FRANCO DESMET
Maître de conférences habilitée à diriger des recherches à l'Université
Paris 8, Vincennes-Saint-Denis,
Présidente du jury



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

SOMMAIRE

GENERALITES	p. 3
Observations générales	p. 3
Données statistiques	p. 5
Descriptif des épreuves	p. 7
Programme de la session 2024	p. 9
Indications bibliographiques	p. 9
RAPPORTS SUR LES EPREUVES ÉCRITES	p. 14
Rapport sur la composition en portugais	p. 14
Rapport sur l'épreuve de traduction	p. 28
Epreuve de thème	p. 28
Epreuve de version	p. 35
RAPPORTS SUR LES EPREUVES ORALES	p. 41
Rapport sur la préparation d'un cours	p. 41
Rapport sur l'explication de texte	p. 54
Rapport sur le thème oral improvisé	p. 56



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 modifié du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation.

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 20 candidats inscrits ; lors de la dernière session, en 2023, il y avait deux postes pour 30 candidats inscrits. Cette année-là, douze candidats s'étaient 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% en 2022 (43 inscrits en 2022). Cette année, 12 candidats étaient présents à l'épreuve de composition et de traduction, ce qui représente un taux de défection de 40%. Le taux de défection a ainsi baissé, mais le nombre d'inscrits aussi.

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 encore élevé d'abandons et cette baisse progressive du nombre des inscrits.

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. Cependant, 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 rédhibitoires. Il faut lire toutes les œuvres au programme malgré des conditions de préparation très difficiles.

Tout comme en 2023, 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.

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.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

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.

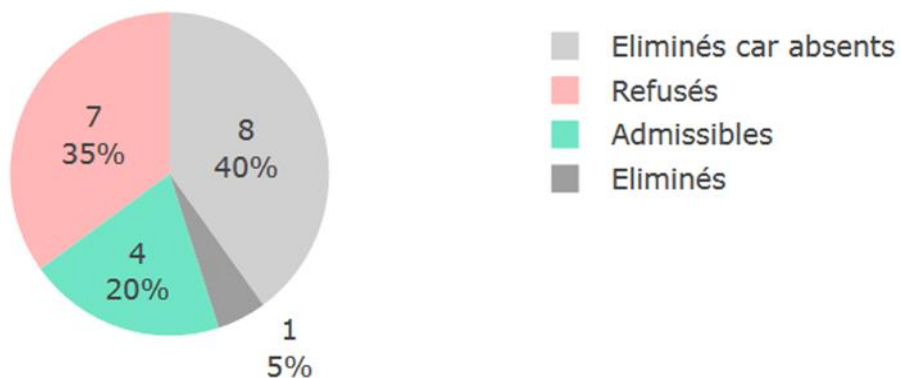


Données statistiques

Paramétrage Liste admissible

Seuil Liste admissible (Soit 9.05/20.00)
Classement Non

Nb postes déclarés	2
Inscrits	20
Non éliminés	11 (55% des inscrits)
Présents	12 (60% des inscrits)
Éliminés car absents	8
Éliminés	1
Refusés	7
Admissibles	4 (36.36% des non éliminés)

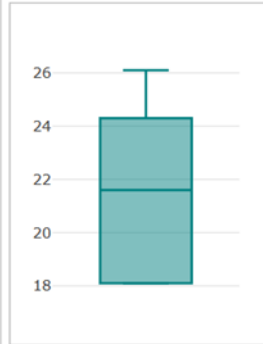




MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

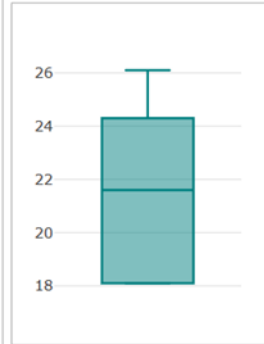
Liberté
Égalité
Fraternité

Total général	
Moyenne Admissibles :	21.85 /40.00
	Soit 10.93 /20.00
Ecart type :	3.20
Q1 :	18.10
Médiane :	21.60
Q3 :	23.70
Minimum :	18.10
Maximum :	26.10



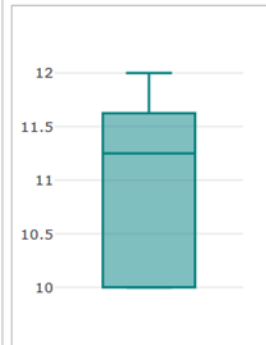
Moyenne Refusés :	14.01 /40.00
	Soit 7.01 /20.00
Moyenne Non éliminés :	16.86 /40.00
	Soit 8.43 /20.00

Epreuves Admissibilité (Coef. : 2.0)	
Moyenne Admissibles :	21.85 /40.00
	Soit 10.93 /20.00
Ecart type :	3.20
Q1 :	18.10
Médiane :	21.60
Q3 :	23.70
Minimum :	18.10
Maximum :	26.10



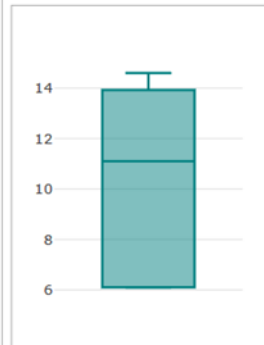
Moyenne Refusés :	14.01 /40.00
	Soit 7.01 /20.00
Moyenne Non éliminés :	16.86 /40.00
	Soit 8.43 /20.00

Epreuve CLE	
Moyenne Admissibles :	11.13 /20.00
Ecart type :	0.74
Q1 :	10.00
Médiane :	11.25
Q3 :	11.50
Minimum :	10.00
Maximum :	12.00



Moyenne Refusés :	7.43 /20.00
Moyenne Non éliminés :	8.77 /20.00

Epreuve TRA	
Moyenne Admissibles :	10.72 /20.00
Ecart type :	3.54
Q1 :	6.10
Médiane :	11.10
Q3 :	13.70
Minimum :	6.10
Maximum :	14.60



Moyenne Refusés :	6.59 /20.00
Moyenne Non éliminés :	8.09 /20.00



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

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



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

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 au 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.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Programme de la session 2024

Littérature :

1. ALCOFORADO, Mariana, *Cartas Portuguesas*, Amadora, Editora Canto Redondo, 2020.
2. LISPECTOR, Clarice, *Laços de Família*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2018.

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

- **Mariana Alcoforado, *Cartas Portuguesas***

- CORTEZ, Clarice Zamonaro et SILVESTRINI, Regina Lúcia Gonçalves Pereira, *Da Paixão ao Abandono – As Cartas Portuguesas de Mariana Alcoforado e as Litografias de Henri Matisse*, Curitiba, Appris, 2022.

CYR, Myriam, *O Amor Proibido de uma Freira Portuguesa*, trad. par Maria de Lurdes Feio, Lisbonne, Ésquilo, 2006.

- DUBOIS, E. T., « A mulher e a paixão. Das 'Lettres Portugaises' (1669) às 'Novas Cartas Portuguesas' (1972) », *Colóquio/Letras*, n° 102, mars 1988, p. 35-43.

- FONSECA, António Bélard da, *Mariana Alcoforado : a Freira de Beja e as Lettres Portugaises*, Lisbonne, Imprensa Portugal-Brasil, 1966.

- GUILLERAGUES, Gabriel de, *Lettres d'amour de la religieuse portugaise*, préf. de Philippe Sollers, Bordeaux, ELYTIS, 2009.

- KREMPSE, Ciomara Breder, « Remexendo cartas novas e velhas, encontrando o inesperado – Uma análise comparativa dos textos de Mariana, Ovídio e as Três Marias », *Classica*, vol. 20, n° 1, 2007, p. 64-77 ; disponible sur <https://revista.classica.org.br/classica/issue/view/8>.

- MARTINS, Rocha, « Soror Mariana », in *Os Grandes Amores de Portugal*, vol. 2, Lisbonne, Ed. Auteur, s. d.



- PELOUS, Jean-Michel, *Amour précieux, amour galant : 1654-1675 – Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaine*, Paris, Klincksieck, 1980.
- REAL, Miguel, « A correspondência na cultura portuguesa », *Colóquio/Letras*, n° 202, sept. 2019, p. 15-26.
- RODRIGUES, António Gonçalves, *Mariana Alcoforado – História e Crítica de uma Fraude Literária*, Coimbra, Coimbra Editora, 1935.
- ROHOU, Jean, *Lettres d'amour du XVII^e siècle – Marie-Catherine Desjardins, Lettres et billets galants, Edme Boursault, Lettres de Babet, Guilleragues, Lettres portugaises*, Paris, Seuil, 1994.
- SCUDÉRI, Madeleine de, *De l'air galant et autres conversations (1653-1684) – Pour une étude de l'archive galante*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- SILVA, Fabio Mario da. *A autoria feminina na literatura portuguesa – Reflexões sobre as teorias do Cânone*, Lisbonne, Colibri, 2014.
- SILVA, Marcelo Medeiros da « O exercício da dor de amar em *Cartas Portuguesas* de Mariana Alcoforado », in MEDEIROS, Aldinida (dir.), *Travessias pela literatura portuguesa: estudos críticos de Saramago a Vieira*, Campina Grande, EDUEPB, 2013, p. 175-205 ; disponible sur <https://books.scielo.org/id/8n8gb/pdf/medeiros-9788578792794-09.pdf>.
- SOUZA, Cláudia Franco, « Luto, amor e melancolia nas *Cartas Portuguesas*, de Mariana Alcoforado », *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, n° 17, juin 2008, p. 21-31 ; disponible sur <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/issue/view/883>.
- TEIXEIRA, Eliane de Alcântara, « As cartas de amor de Alcoforado e a retórica da persuasão », *Uníftalo em Pesquisa*, vol. 8, n° 4, oct. 2018, p.58-82 .
- VERSINI, Laurent, *Le roman épistolaire*, Paris, P.U.F. « littératures modernes ; n° 20 », 1979.

Contexte historique :

- BASTO, Artur de Magalhães, « La vie et les mœurs de la société portugaise au XVII^e siècle », *Bulletin des études portugaises*, fév. 1940, p. 20-42.
- BOUTON, Jean de la Croix, « Le Maréchal de Chamilly et le contexte historique des *Lettres Portugaises* », *Annales de Bourgogne*, t. 34, avril-juin 1962, p. 89-120.
- LABOURDETTE, Jean-François, *La nation française à Lisbonne de 1669 à 1790 – Entre colbertisme et libéralisme*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1988.

- Clarice Lispector, *Laços de Família*

- ARÊAS, Vilma, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005.



- BARBOSA, Maria José Somerlate, *Clarice Lispector : des/afiando as teias da paixão*, Porto Alegre, EDIPUCRS « Memória das Letras ; n° 8 », 2001.
- BESSE, Maria Graciete et SETTI, Nadia (dir.), *Clarice Lispector : une pensée en écriture pour notre temps*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- GOTLIB, Nádía Batella, *Clarice – Uma Vida que se Conta*, São Paulo, Ática, 1995.
- HELENA, Lucia, *Nem Musa nem Medusa : itinerários da escrita em Clarice Lispector*, Niterói, EDUFF, 1997.
- KADOTA, Neiva Pitta, *A tessitura dissimulada – O social em Clarice Lispector*, São Paulo, Estação Liberdade, 1997.
- LINS, Osman, « O tempo em 'Feliz aniversário' », *Colóquio/Letras*, n° 19, mai 1974, p. 16-22 ; disponible sur <https://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=19&p=16&o=p>.
- NOLASCO, Edgar César, *Clarice Lispector – Nas Entrelinhas da Escrita*, São Paulo, Annablume, 2001.
- NUNES, Benedito, *O Drama da Linguagem – Uma Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Ática, 1989.
- OSTUZZI, Silvia Maria Teresa, *Derrière la pensée – Instants de ravissement dans l'écriture de Clarice Lispector*, Thèse, Université de Paris VIII, Saint-Denis, 2015.
- ROSENBAUM, Yudith, *Metamorfoses do Mal – Uma Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Ed. Universidade de São Paulo, 1999.
- SÁ, Olga de, *A Escrita de Clarice Lispector*, Petrópolis, Vozes, 1979.
- SÁ, Olga de, *Clarice Lispector – A Travessia do Oposto*, São Paulo, Annablume, 1993.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos, *Lendo Clarice Lispector*, São Paulo, Atual, 1986.
- SOUSA, Carlos Mendes de, *Clarice Lispector – Figuras da Escrita*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos « Poliedro ; n° 3 », Universidade do Minho, 2000.

Voir aussi le numéro de la *Revista Letras* sur Clarice Lispector disponible sur <https://revistas.ufpr.br/letras/issue/view/2880> et le dossier – un article par nouvelle – paru dans la revue *HispanismeS* et disponible sur <https://www.hispanistes.fr/index.php/31-hispanismes/1733-hispanismes-n-15>.

- **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 :



MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

- 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.



RAPPORTS SUR LES ÉPREUVES ÉCRITES

Rapport sur la composition en portugais

Sujet

A partir da sua leitura do romance de Ondjaki, *Bom dia camaradas*, comente o seguinte excerto de um artigo de Sandra Teixeira :

C'est par la naïveté créatrice de l'enfance, cette enfance « retrouvée à volonté » qui est selon Baudelaire la marque du génie, que s'opère dans *Bonjour Camarades* la mise en forme esthétique de la réalité poétique et historique. À travers le parcours initiatique du jeune narrateur, poétisation et dépoétisation mettent au jour les failles d'une société en reconstruction, héritière d'un passé idéalisé par certains, porteuse d'un présent idéalisé par d'autres, et en attente d'un avenir qui se veut malgré tout optimiste. Comme l'affirment Pierrette et Gérard Chalendar, le principal objectif d'Ondjaki n'est pas de décrire ou d'accuser de manière voilée telle ou telle situation politique, mais de s'inscrire « dans le cadre d'un travail mémoriel visant à raviver l'émotion éprouvée par l'écrivain alors qu'enfant ou adolescent, il vivait tel ou tel événement », sans échapper pour cela à une mémoire nationale, collective, personnelle et culturelle. La perception émotive et cénesthésique du monde, dont la voix de l'enfant nous rend contemporains, nous fait ainsi assister au processus de la réinvention, de la repoétisation du quotidien qui donne à l'intrigue une portée universelle.

(Sandra Teixeira, « 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* 9 [En ligne], 2013).

Remarques méthodologiques

La préparation à l'épreuve de composition doit être particulièrement rigoureuse et efficace. On attend des candidats une connaissance approfondie de l'œuvre et une lecture personnelle et pertinente de celle-ci. Une bonne copie veillera à ne pas trahir ou déformer l'esprit du texte critique qui doit être bien interprété et nourrir la réflexion du candidat. Il discutera donc du sujet posé de façon claire et judicieuse, ce qui n'interdit pas, éventuellement, de, nuancer le propos exprimé par l'exégète.

Évidemment, la méthodologie de la dissertation doit être acquise et respectée. La rédaction de l'introduction est un moment capital, sur lequel il faut vraiment s'attarder. En effet, il s'agit d'un exercice délicat car il faut circonscrire le sujet, le problématiser à partir d'éléments essentiels de l'énoncé et bâtir un plan pertinent. Le texte critique vise à guider et à structurer l'analyse de l'œuvre. Il ne doit pas faire l'objet d'une simple allusion dans l'introduction ou dans la partie finale de la copie ou, pire encore, apparaître uniquement en filigrane dans la dissertation. Il ne doit pas non plus donner lieu à une sorte d'explication trop longue qui finit par diluer le propos et faire perdre complètement de vue l'œuvre.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Une introduction réussie doit donc partir du texte critique proposé. On en dégagera rapidement et clairement la question essentielle qui sera problématisée et on relèvera les éléments-clés pour les expliciter. Le jury tient à rappeler que la problématique n'est pas une question à rallonge dévoilant, par anticipation, les pistes de réflexion qui seront proposées au cours du développement. Elle découle de la problématisation, c'est-à-dire des questions et des enjeux soulevés par le sujet. Le jury attend des problématiques montrant que le candidat a perçu les singularités de l'œuvre, ses enjeux et sa portée.

L'introduction se termine traditionnellement par l'annonce d'un plan suffisamment étoffé. Le plan, articulé autour d'une problématique pertinente clairement définie par le candidat, devra être suivi tout au long de la dissertation. Dans certaines copies, où le travail est parfois assez décousu, on ne trouve ni problématisation du sujet ni annonce de plan. De même, il est évident qu'il faut se garder de mentionner la conclusion dans l'annonce du plan.

Pour ce qui est du développement, la progression doit être régulière, claire (on n'oubliera pas de sauter une ligne pour bien détacher les différentes étapes du raisonnement) et marquée par des transitions entre les parties et les sous-parties de façon à ce que le lecteur puisse se repérer dans une copie parfois foisonnante. En effet, il faut toujours veiller aux enchaînements logiques, aux articulations, à la structuration de la pensée critique, à la clarté et à la correction de l'expression écrite. Des conclusions intermédiaires ou des questionnements intermédiaires pourront aussi contribuer à la structuration de la réflexion. On évitera cependant de présenter la dissertation de manière scolaire en écrivant les titres de ses différentes parties. Les correcteurs apprécient le fait que les candidats convoquent des exemples et des citations pertinents, révélateurs d'une connaissance intime de l'œuvre ; ils doivent toujours venir à l'appui d'un argument. On se gardera de verser dans la paraphrase, laquelle fait office de remplissage, mais ne rehausse pas le commentaire. De même, on écartera les digressions inutiles ou les platitudes.

Quant à la conclusion, elle doit reprendre, de manière synthétique et sans redites, les idées essentielles développées tout au long de la démonstration, 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 en lien avec la question traitée. Il faut toutefois éviter les ouvertures passe-partout ou peu pertinentes. Un devoir inachevé ou bâclé sur la fin est, pour le candidat comme pour le correcteur, toujours une déception. Nous invitons les candidats pris par le temps à réunir leurs idées de manière concise, pour, malgré tout, livrer une conclusion satisfaisante.

La rigueur terminologique ainsi que la précision lexicale doivent être constamment recherchées par les candidats à l'agrégation. Comme suggéré par le jury les années précédentes, il conviendrait que, lors de la préparation, les candidats élaborent un répertoire de notions littéraires induites par le programme, ou encore d'expressions utiles pour l'argumentation, comme les connecteurs logiques.

On attend aussi des candidats qu'ils disposent d'une culture solide pour pouvoir prendre en compte les éléments de contexte sans lesquels la compréhension du sens, des références, des enjeux et des effets de l'œuvre reste étroite, voire infime. On rappellera qu'une préparation sérieuse exige que les œuvres soient replacées dans leur contexte historique pour bien saisir les débats et les questions dont elles se font l'écho. Il ne s'agit pas pour autant de plaquer ses connaissances de façon artificielle ; elles doivent au contraire être mobilisées à bon escient au cours de l'analyse de l'œuvre et du traitement du sujet.

L'horizon de la citation : les points attendus dans l'analyse

Intéressons-nous aux éléments du texte critique qui ont retenu, à juste titre, l'attention de la plupart des candidats.

Tout d'abord, le propos de Sandra Teixeira nous invite à réfléchir au cadre énonciatif de *Bom dia Camaradas*, de l'écrivain angolais Ondjaki. Dans cette œuvre publiée en 2000, l'auteur met en fiction sa vie personnelle en revisitant les souvenirs de son enfance, intimement liée à ceux de son propre pays, en train de faire ses premiers pas en tant que nation indépendante. Suivant la suggestion du texte critique, il fallait dès lors identifier et approfondir le caractère autofictionnel et initiatique de l'œuvre. Aussi, le jury a apprécié que certains candidats aient engagé la réflexion autour de la question du genre ("autobiografia ficcionalizada" et "romance de formação"), comme moyen d'approcher plus précisément certains enjeux profonds de l'œuvre.

En effet, le choix de cette modalité narrative constitue une stratégie discursive de grand potentiel subversif. Plus concrètement, le travail mnésique de l'auteur sur cet espace-temps révolu permet non seulement de le revisiter de façon nostalgique mais aussi de le redécouvrir de manière réfléchie, en « mett[ant] au jour les failles d'une société en reconstruction ». Plus concrètement en doublant habilement le regard innocent, naïf, de l'enfant qu'il a été de la conscience critique de l'adulte qu'il est devenu, Ondjaki, sans renoncer à une certaine « poétisation » du réel, nous livre en définitive une vision assez critique du passé récent de l'Angola.

À ce propos, notons que Ondjaki a très symptomatiquement fait le choix d'un incipit dialogué où il oppose deux visions de la nation : l'une, comme le souligne la citation, « héritière d'un passé idéalisé », représentée par le vieux Camarada António, favorable en quelque sorte aux colons portugais ; l'autre, représentée par la nouvelle génération, qui, éprise d'indépendance, s'accommode de la situation actuelle du pays, voire a tendance à l'idéaliser. Ce dialogue entre deux visions de la nation, qui semble s'être instauré avant même le début du roman, implique aussi d'emblée le lecteur. Il l'alerte sur la nécessité d'exercer son esprit critique pour penser la complexité de la réalité angolaise sans céder ni à la tentation de réhabilitation de la période coloniale ni à une adhésion dogmatique à l'idéologie marxiste-léniniste du régime du MPLA.

Concernant ce dernier, le roman pointe justement la contradiction entre sa promesse de lendemains qui chantent et la dure réalité angolaise. Plus généralement, on dénonce surtout le fait que l'utopie révolutionnaire du MPLA se soit transformée en une nouvelle forme de totalitarisme, reproduisant alors, aussi paradoxal que cela puisse paraître, de multiples aspects du modèle colonial salazariste, notamment ceux du parti unique, de "l'État total", du contrôle de toute la vie sociale. Un candidat a ainsi remarqué, très justement, que "(As FAPLAS) vieram afinal substituir a PIDE num país ocupado agora pelos soviéticos".

Comme indiqué, le narrateur-auteur, sous couvert de son propre point de vue d'enfant (a priori candide, c'est-à-dire apolitique mais en réalité très ironique car non filtré), en vient finalement à dénoncer de manière très habile l'autoritarisme du nouveau Pouvoir postindépendance, sourd aux besoins et aspirations du peuple. Plusieurs candidats ont pu ainsi relever de manière très appropriée dans le discours de l'enfant des aspects révélateurs d'un quotidien de grande précarité. Nous pensons concrètement au rationnement de denrées, aux très fréquentes coupures d'eau et d'électricité ou encore à l'absence de toilettes à l'école. D'autres épisodes mettent au jour la restriction des libertés individuelles, illustrée par la censure insensée de la rédaction que l'enfant devrait lire à la radio nationale

pour la fête du 1er mai, ou bien par l'interdiction de prendre des photos dans des endroits « sensibles » tels que l'aéroport. Comme l'enfant le fait savoir à sa tante Dada, arrivée du Portugal pour rendre visite à la famille, la violence policière, la torture et les exécutions sommaires sont aussi monnaie courante à Luanda. Enfin, la critique du culte du chef transparait, par exemple, dans l'obligation de s'arrêter et de se mettre au garde-à-vous lorsque la voiture présidentielle s'approche, ou encore dans la référence ironique au mausolée construit pour abriter la dépouille du père de l'indépendance, monument comparé à une fusée. De même, on voit à quel point la puissance mobilisatrice déployée à l'occasion des commémorations du 1er mai contribue, notamment à travers la ferveur des slogans idéologiques (« um só povo uma só Nação », « o MPLA é o povo e o povo é o MPLA ») entonnés en chœur par la population, dans une sorte de croyance collective soustraite à la critique (Ricoeur), à renforcer la légitimité et l'autorité du Pouvoir en place.

Au passage, le narrateur s'indigne aussi de la soumission totale de l'Angola à l'Union Soviétique, dont l'aide militaire, comme on le sait, était devenue cruciale pour le MPLA, désormais engagé dans un combat contre son adversaire idéologique interne, l'UNITA, soutenu, de son côté, par les Etats-Unis et l'Afrique du Sud. En l'occurrence, dans le roman, les militaires russes interdisent l'accès des habitants à Praia do Bispo, rendant ainsi impossible la baignade dans cette plage, une prohibition qui est vécue comme une ingérence inadmissible. En effet, contrairement aux Cubains, perçus comme des coopérants désintéressés et sincères dans leur engagement ou alors comme de braves soldats, les Russes, plus distants aussi en termes culturels des Angolais, sont accusés de pratiquer une forme de néo-colonialisme.

Entretemps, la guerre civile est présente dans tous les esprits, à commencer par celui des plus jeunes. Comme dit l'auteur-narrateur : « Guerra também aparecia sempre nas redações (...). Guerra vinha nos desenhos (...), vinha nas conversas (...), vinha nas pinturas na parede (os desenhos no hospital militar), vinha nas estigas (...), vinha nos anúncios da tv (...), e até vinha nos sonhos ». Le spectre menaçant des attaques terroristes est également omniprésent comme le prouve la peur irrationnelle des enfants vis-à-vis du « *camião do caixão vazio* », devenu une sorte de légende urbaine.

Le roman se termine avec l'annonce du départ des Cubains et de la tenue prochaine d'élections libres. Ces informations permettent de situer le final de l'intrigue aux alentours de 1991, date de la signature des accords de Bicesse. Pour rappel, ces accords mettront un terme provisoire à la guerre civile et aboutiront à l'instauration du multipartisme en Angola. Même si nous savons que l'Unita, battue aux élections législatives, reprendra les armes (le conflit ne cessera définitivement qu'en 2002, avec l'assassinat de Jonas Savimbi, leader de ce parti), un nouveau cycle de l'histoire du pays, comme l'indique aussi symboliquement la mort du vieux camarada António, vient de s'ouvrir, laissant entrevoir une perspective d'« avenir qui se veut malgré tout optimiste ».

Cela nous amène encore une fois à réfléchir à la façon dont les individus se situent vis-à-vis de l'histoire pour relier leurs attentes tournées vers le futur, leurs représentations héritées du passé et leurs initiatives dans le présent (Ricoeur). Face au discours officiel sur la nation, cette « mémoire manipulée », dont Ricoeur nous dit qu'elle empêche un véritable travail sur le passé car elle est façonnée et déformée par les idéologies, par les commémorations, par les remémorations forcées, Ondjaki privilégie, quant à lui, la transmission d'une mémoire collective qu'il croise avec sa mémoire personnelle (Halbwachs). Autrement dit, son récit, constitué de souvenirs d'expériences vécues, se fonde sur le lien vivant entre les générations au sein de la famille, du cadre dans lequel elle s'intègre et du milieu scolaire.

À travers l'évocation de son quotidien d'enfant, le narrateur-auteur rend le passé présent, initiant par la même occasion le lecteur à cet univers culturel. D'un autre côté, la façon dont Ondjaki réinvente

et poétise son enfance fait que son récit n'est plus seulement lié à une expérience individuelle ou même celle d'une « communauté » déterminée, mais acquiert aussi, comme le souligne Sandra Teixeira, une portée universelle.

Un des éléments qui contribuent à la fois à cet ancrage culturel et à cette « repoétisation » du réel consiste en l'intégration de l'oralité, typiquement africaine, dans le roman. En effet, une des caractéristiques de *Bom dia camaradas* est l'adoption d'un style oral, où le registre familier, voire argotique, s'enrichit de néologismes, d'emprunts aux langues natives, d'interconnexion avec l'espagnol (lorsqu'il est question de rapporter le discours des professeurs cubains), de synesthésies à forte charge affective, le tout traduit dans une syntaxe non normative et teinté d'un humour critique. Bien plus qu'une simple technique visant à mimer le langage d'un narrateur qui replonge dans son enfance, le choix de ce style oral représente aussi une volonté délibérée de l'auteur de rendre oralisante et angolaise l'écriture littéraire et de la rapprocher ainsi de la tradition du conte oral africain. À vrai dire, il s'agit là d'une marque fréquente de la fiction angolaise contemporaine, tributaire du griotisme, une technique qui consiste à construire le texte littéraire selon le modèle de la littérature orale. Cette orature (Padilha), qui repose sur une « perception émotive et cénesthésique du monde » favorise donc la transmission d'histoires, conseils, expériences et affection véhiculés par les plus âgés ; ce faisant, elle délivre aussi un message éthique à portée universelle – l'importance de préserver le dialogue intergénérationnel et interculturel, créateur de liens essentiels pour la construction des enfants, enfants qui incarnent l'espoir de renouveau.

Remarques générales sur les copies

Le jury a relevé un effort dans la composition des introductions qui, dans l'ensemble, suivaient les étapes recommandées : une introduction générale ; une présentation synthétique d'une problématique, puis l'annonce du plan exposé de manière claire. Le jury a toutefois constaté que certains candidats se sont trouvés dans l'incapacité de construire une problématique montrant la complexité des questions soulevées par la citation ainsi que l'implicite du sujet. Pour construire une dissertation convaincante, il est donc indispensable, on le répète, d'effectuer un examen précis des termes de la citation, de sa construction rhétorique et de ses enjeux. Les questions longues, tout comme les séries de questions enchaînées, correspondent souvent à des problématiques absconses qui annoncent un développement hésitant ou confus car elles traduisent une difficulté à synthétiser et à hiérarchiser les idées. Les bonnes problématiques peuvent souvent se formuler de façon simple. Un candidat a ainsi proposé une problématique simple, mais efficace : "Na esteira das pistas de reflexão propostas por Sandra Teixeira, este comentário pretende investigar de que maneira a voz infantil do narrador de *Bom dia camaradas* consegue expor os paradoxos de uma sociedade que busca uma reconstrução".

Le plan est la feuille de route choisie par les candidats pour mener à bien leur démonstration et aboutir ainsi à une réponse à la problématique initiale. Les meilleures copies sont celles qui dans leur développement n'ont jamais perdu de vue ni la citation ni le plan annoncé, mettant en place une argumentation progressivement approfondie, illustrée par des exemples du roman et appuyée par des connaissances théoriques. Dans les moins bonnes copies, les développements des différentes parties tendent à manquer d'arguments et de hauteur de vue, se contentant d'une simple juxtaposition de remarques plus ou moins décousues ou de la seule paraphrase de la diégèse agrémentée d'un relevé de quelques figures de style.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Dans le développement, il faut aussi constamment veiller à la cohérence du propos. Ainsi lorsque les candidats se proposent de mettre en lumière dans leur première partie la dimension ironique de l'œuvre, il est plus que maladroit de l'oublier ensuite, pour finalement privilégier la seule vision poétique et naïve du narrateur-auteur sur la réalité angolaise de son enfance.

Cette difficulté pour certains candidats à expliquer l'imbrication subtile de ces deux aspects de l'œuvre engendre des renversements de lecture problématiques, car ils peuvent donner une impression de contresens. Par exemple, nous avons lu : "A poetização de Ondjaki revela o distanciamento da realidade", ou "O protagonista da narrativa de Ondjaki cria uma visão idealizada daquele momento histórico, sem a necessidade de modificar os fatos reais. O centro da narrativa é o próprio narrador que como vimos anteriormente, cresce e evolui através do contato com o mundo e personagens que o rodeiam". Dans certains cas, heureusement peu nombreux, le contresens est évident. Nous avons lu, par exemple, cette affirmation qui nous a laissés perplexes : "O sistema comunista das rações para a comida e os bens é mostrado como um elemento de um futuro de esperanças". Parfois, les candidats se laissent aussi aller à une lecture naïve au premier degré sans percevoir l'intention critique du narrateur-auteur. Ainsi, on a lu : "Pertencer à organização do pioneiro angolano (OPA) é fazer parte de um grupo patriota, que representa um país forte e orgulhoso. É o presente ideal que vai proporcionar um futuro ideal". Le candidat devrait, au contraire, prendre toute la mesure de la distance ironique du narrateur-auteur par rapport à son propre récit et montrer aussi, à titre personnel, un recul critique sur cette forme d'endoctrinement idéologique de la jeunesse angolaise. De même, il est maladroit de conclure que "Assim como António se sentia nostálgico ao lembrar do "tempo dos tuga", Ndalú já se vê nostálgico pelos tempos do monopartidarismo". L'adulte du présent de l'écriture est sûrement nostalgique de son enfance mais, bien entendu, ne regrette en aucun cas le système politique sous lequel il a grandi, le roman se terminant d'ailleurs sur une note d'espoir quant à un renouveau du pays. Dans la même veine, il est inapproprié de dire que "os momentos passados com a tia Dadá são instrutivos para ambos. Ele (Ndalú) transmite um saber viver, uma maturidade ímpar". En réalité, et pour ce qui concerne la conduite de l'enfant, il ne s'agit pas tant de savoir-vivre et de maturité, mais bien d'une adaptation à des contraintes diverses imposées par le Régime du MPLA et auxquelles toute la population doit se plier. Comme l'explique un autre candidat, l'enfant fournit à sa tante qui vit au Portugal des clés pour l'aider à cerner la spécificité de la réalité angolaise des années 1980. En même temps, poursuit-il de manière très juste, "o contacto com António e a tia Dada faz evoluir o olhar de Ndalú sobre o ambiente que o cerca de maneira irónica. Combinam-se assim o olhar do autor com a memória do narrador. Essa descrição de uma sociedade cheia de contradições aparece ao longo de um percurso que Ndalú segue e que se torna formativo".

Un autre critère décisif pour évaluer les compositions consiste en la précision et la pertinence des outils théoriques utilisés. Le jury a valorisé les commentaires mobilisant des notions littéraires et historiques susceptibles d'éclairer les enjeux de la citation posée. Contrairement à ce qu'a prétendu un candidat, pour qui nous ne devons pas "nos atrasar no debate desnecessário se trata-se de uma autobiografia ou não" (sic), on ne peut guère se dispenser de porter une attention aux genres littéraires auxquels le roman emprunte et ignorer le caractère fécond du cadre qu'ils proposent.

Cette réflexion sur les genres que nous avons retrouvé dans les meilleures copies a ainsi, en toute cohérence, donné lieu, dans l'étape du développement, à un questionnement sur le mode d'énonciation du texte, sur son rapport au réel (sa visée ou sa fonction) et sur ses principaux registres, par les émotions qu'il manifeste et vise à susciter chez les lecteurs. Un candidat a ainsi observé avec beaucoup de justesse que "o narrador falsamente ingénuo (pois trata-se de Ondjaki rememorando, poetizando ou

fictionnalisando suas memórias) funde a realidade poética e a histórica”, ou que “a distância temporal que existe entre o momento da escrita e o momento da infância permite essa reflexão” (cette révision critique de l'utopie révolutionnaire claironnée par le MPLA). Le candidat prend, comme il se doit, le soin de donner un exemple qui illustre bien cette prise de conscience rétroactive: “O discurso socialista de Ángel, o professor que vê no menino e em seus camaradas o futuro da revolução angolana, não encontra eco na realidade. Aqui, novamente, a voz infantil revela a artificialidade do quadro de realismo socialista pintado pelo professor. Ángel elogia a disciplina sem falha de seus alunos o que a voz infantil, num fluxo de pensamento interior, ingenuamente problematiza e nega: todos “cabulavam” as aulas com frequência”.

Le jury déplore cependant que certaines notions élémentaires de l'analyse narratologique soient confondues, par exemple, narrateur autodiégétique et narrateur homodiégétique, ainsi que sens connoté et sens dénoté, ou bien, cas plus délicat, discours et diégèse. Le jury a été aussi très surpris que, en raison de son discours poétique, le sujet d'énonciation, c'est-à-dire le narrateur-auteur, ait été tenu, dans une copie, pour un Je poétique. Nous tenons à rappeler qu'un commentaire de qualité demeure conditionné à une utilisation correcte de la terminologie disciplinaire et à une bonne connaissance d'un minimum d'outils critiques et théoriques.

Une impropriété terminologique détectée dans deux autres copies concerne cette fois-ci la référence à la langue du roman. Celle-ci est donc, selon un candidat, irriguée par “um florilégio de regionalismos do português angolano”. Pour un autre, l'Angola est aussi “um país, uma sociedade, com rituais e costumes próprios, que fala português, mas também “criolo” e guardou em seu quotidiano um léxico preciso e precioso que o distingue da língua portuguesa”. Ce manque de rigueur scientifique dans la façon de présenter la réalité linguistique angolaise révèle un manque de connaissances réel qu'on ne peut que pénaliser. En attendant, le plus important était, malgré tout, de cerner l'objectif d'Ondjaki qui est ici, comme l'ont remarqué de nombreux candidats, suivant la piste entrouverte par Sandra Teixeira, de créer un idiome poétique capable d'évoquer pour le lecteur l'altérité non seulement linguistique mais aussi culturelle de l'Angola.

Les souvenirs du narrateur-auteur sont en effet liés au contexte qui leur a donné vie. Autrement dit, le récit de son histoire individuelle dépasse la dimension personnelle ; il est lié au destin de la nation angolaise et s'inscrit dans une époque précise. À la croisée du personnel et du collectif, son récit contribue donc à construire une représentation du passé, à nourrir la connaissance de la période postindépendance en Angola, et à modeler la mémoire collective.

Pour expliquer comment la mémoire personnelle du narrateur-auteur se replace et interfère dans la mémoire collective qui l'enveloppe, il fallait donc que les candidats non seulement mettent en perspective l'œuvre dans son contexte historique, politique et socio-culturel, mais aussi qu'ils réfléchissent, en termes épistémologiques, à la dialectique de la fiction et de l'histoire. Dans les copies plus faibles ces deux aspects ont été soit éludés soit abordés de manière absconse. En voici deux exemples: “Ao longo do romance vemos que uma nova guerra pode a qualquer momento começar entre aqueles que apoiavam de uma certa forma a continuidade da situação antes da independência e aqueles que apoiavam o MPLA”; “(Ondjaki) deixa os historiadores reunir os elementos que vão construir a história do país. Mas construir uma história não é construir uma identidade. Ela contribuí mas precisa-se criar um sentimento nacional”. Le manque surprenant de connaissances historiques de base (sur la guerre civile en arrière-plan du roman) ainsi que l'absence de lectures théoriques et de réflexion critique (sur le rôle de la mémoire dans la constitution de l'identité personnelle et collective et sur la relation entre récit

littéraire et récit historiographique) ont privé ces candidats de perspectives cruciales et de la subtilité attendue dans leurs analyses.

Enfin, l'altérité culturelle que le roman d'Ondjaki donne à voir n'est pas toutefois fermée, figée dans une différence irréductible (contrairement à ce que prétend un candidat pour qui il y a "elementos autênticos e próprios, específicos a essa sociedade, e que são inacessíveis ao olhar europeu"). En effet, comme le souligne Sandra Teixeira, le caractère poétique du discours de l'enfant, sa « perception émotive et cénesthésique du monde », confèrent aussi au récit une portée universelle. Malheureusement, celle-ci n'a pas toujours été bien comprise, sans doute aussi parce que certains candidats n'ont pas été suffisamment sensibles à la tonalité particulière du texte. Voici un commentaire qui prouve cette regrettable étroitesse de vue: "As descrições são às vezes pobres, sem muitos detalhes ou adjetivos, pois são feitas por uma criança. Essas falhas são também vistas na personalidade de alguns personagens que evoluirão concomitantemente ao país". A l'inverse, un autre candidat a manifesté une réelle sensibilité esthétique en expliquant, à l'aide d'exemples bien choisis, comment la remémoration des souvenirs d'enfance imprégnés de sensations synesthésiques (olfactives et acoustiques) et d'affectivité pouvait toucher tous les lecteurs. Citons-le, à titre illustratif: "A voz doce da tia Dada, o barulho ou o som dos pássaros, "o barulho dum lesma a deslizar sobre a baba" no jardim, "o som da manteiga a derreter sobre o pão torrado" são lindos exemplos da linguagem escolhida por Ondjaki. Contudo, o que mais atrai a atenção é a propensão a "cheirar o mundo", a apreendê-lo assim: o camarada António cheira a cozinha, os colegas cheiram a catinga mas e é ainda mais surpreendente e cativante "a noite também cheira", o fim da estória do caixão vazio "não cheira a nada" e o fim do ano letivo "cheira a despedida. E, afinal, temos a personificação do abacateiro do quintal do narrador que "estremece", "espreguiça-se" e "chocalha as folhas". Todo o quotidiano do narrador fica assim mais poético e aparece então uma beleza estética da linguagem, uma arte linguística que torna universal a compreensão do texto".

En somme, la dissertation est un exercice difficile et exigeant, à l'image du concours, mais le jury a pu constater que des candidats bien préparés et rigoureux ont su se l'approprier de manière tout à fait satisfaisante. Dans certaines copies, le manque parfois surprenant de connaissances historiques élémentaires, l'absence de lectures attendues, la confusion et l'ignorance de notions clés, notamment narratologiques, linguistiques et stylistiques, ont cependant frappé le jury. Il tient donc à rappeler que la lecture de la bibliographie critique pendant la période de préparation demeure indispensable tant pour s'approprier le lexique spécifique au sujet à traiter que pour conserver la pratique d'une expression riche et variée. Aussi, sur le plan linguistique, même si le jury est globalement satisfait de la qualité du portugais écrit d'un bon nombre de candidats, il a encore relevé beaucoup trop de fautes de langue, impropriétés de langage, voire de barbarismes, de maladresses de style, sans parler de la ponctuation qui, dans certaines copies, est absente ou anarchique. Nous conseillons donc aux candidats de lire attentivement les rapports de concours, pour corriger systématiquement ce type d'erreurs et progresser. Nous invitons également les candidats à se relire et à éviter de recourir à une langue familière orale. La qualité de l'expression écrite, la clarté du propos et la correction orthographique sont des exigences à ne pas négliger.

Le jury forme le souhait que les remarques qui précèdent, ainsi que toutes les consignes méthodologiques figurant dans le rapport très complet du jury de la session 2023 et ici reprises en partie, aident les candidats à se préparer au mieux pour la prochaine session.

Typologie des fautes dans la composition

Conclusion décevante, ouverture peu pertinente

- "Será que o valor universal do trabalho memorial teria sido idêntico se o narrador tivesse crescido numa classe social mais baixa do que a de Ndalú?". Le problème proposé à la discussion par cette ouverture finale est déroutant. Nous ne saisissons pas ce que le candidat veut insinuer.

- "Podemos, além disso, nos interessar, ao considerarmos a narrativa da nossa perspectiva contemporânea, em como a interpretação do romance é transformada quando levamos em conta o contexto da criação e publicação do romance (2000), do contexto do jovem Ndalú criado por Ondjaki e das transformações históricas ocorridas em Angola desse tempo até agora. Como a ideia de esperança e nossa interpretação é afetada pela história". Le candidat semble s'interroger sur les effets du décalage entre le temps de la diégèse, le temps du discours et le temps de la réception de l'œuvre. Encore une fois, nous aurions aimé que le candidat nous donne un début d'élément de réponse, afin de tester la pertinence de son ouverture.

Terminologie non maîtrisée ou non explicitée ou méthodologie littéraire non respectée

- "Ele vive enquanto eu lírico numa realidade mansa". Il y a ici l'application, évidemment à tort, d'un concept de la poésie lyrique à la narratologie.

- "Esse sentimento otimista parece seguir o narrador homodiegético ao longo de toda a primeira parte do romance". Le candidat confond narrateur homodiegétique et autodiegétique.

- "a poetização também está presente fora da diege (sic) do narrador". Visiblement, le candidat ne maîtrise pas le concept de diégèse.

- "parece demonstrar que não apenas interpretou a frase em seu sentido conotativo, pois realmente chovia, mas também em seu sentido figurado, chuva como símbolo de renovação e de vida". Nous constatons une confusion entre sens connotatif et dénotatif.

Questionnement creux ou confus

- "O que vai nos interessar é de ver como ele vai contribuir a criar a identidade angolana. Pelo meio da literatura, da escrita, ela vai ser um porta-voz internacional de Angola. Através da fala de uma criança (usando um olhar ingênuo) descreve um período da sua história, da história de Angola com poesia, tentando construir uma memória coletiva e verdades históricas". Ce questionnement n'en est pas un à proprement parler, puisqu'il appelle à un constat et n'induit pas de "tension" entre les soi-disant "vérités historiques que l'auteur essaie de construire" et autre chose. Cet égarement face aux enjeux profonds à l'œuvre dans le roman trahit d'emblée un manque de profondeur et d'épaisseur dans la réflexion critique.

- "Para isso, veremos como, através das peripécias e eventos vividos pelo personagem narrador, o romance de Ondjaki configura os retratos da herança do passado colonial e da imperatividade da realidade face às exigências de uma revolução socialista". Cette problématique demandait à être mieux formulée afin que l'on saisisse davantage l'objectif du candidat - faire la lumière sur les tensions et les ambiguïtés qui traversent la société angolaise des années 1980.

- "À luz do excerto proposto e da leitura de *Bom dia camaradas*, podemos-nos perguntar que sociedade nós dá a conhecer o narrador da obra". Cette problématique est creuse et trop générale au vu du sujet proposé.

Transitions absentes ou inappropriées

- "A última temporalidade é o futuro. Comprendemos que Ndalú anda na escola primária durante este romance iniciático. Ele está em contato com várias pessoas que querem fazer do futuro um momento ideal, ou melhor, o percebem como ideal". On ne peut se contenter de juxtaposer des phrases déclaratives contenant des observations disjointes. Il faut organiser les idées dans un raisonnement dont l'articulation est manifeste.

Banalités, expressions hyperboliques manquant de subtilité analytique

- "Para alargar a perspectiva, esta memória de todos pode ter um valor universal. As histórias podem ser diferentes mas os olhares inocentes e incrédulas das crianças sobre o mundo à volta delas são comuns em todas as nações". La question de l'universalité de l'œuvre demande à être traitée avec une certaine hauteur de vue, en mobilisant notamment des arguments d'ordre stylistique.

- "O narrador que é aqui um jovem, é uma personagem cheia de esperança que vai conhecer um futuro que não conhecemos". Ce genre de commentaire plat est à bannir.

- "Os anos 60, Angola vai ver uma literatura angolana se desenvolver. Uma vontade de se exprimir e criar uma identidade própria à sua nação para se distinguir de Portugal que não fazia parte do continente africano. Vamos ver escritores angolanos (...) criar textos falando das suas particularidades: Ondjaki como José Agualusa nasceram nesse movimento e vão contribuir com as suas obras a criar uma nova literatura lusófona e mais particularmente angolana. Eles vão descrever o país, os seus habitantes e vão descrever os seus costumes, divulgando assim novos conhecimentos". Cette excursion censée montrer quelques connaissances à propos de l'histoire littéraire angolaise contemporaine n'avance finalement aucun élément digne de registre et se révèle même, à certains égards, consternante de trivialité.

- "as lutas foram importantes e perigosas no interior do país". Ce genre de banalité témoigne du manque de connaissances sur le contexte historique angolais.

- "Um pássaro que nasceu numa gaiola pode considerar-se livre dentro dela?". Le jury attend des candidats qu'ils aient une réflexion perspicace et originale et donc qu'ils ne débitent pas ce genre de clichés.

- "A iniciação de Ndalú passa obrigatoriamente por outras pessoas, pois precisamos sempre de um outro para nos iniciar (...)". Le candidat peine à expliquer le caractère initiatique du roman. Il s'exprime sous la forme de la tautologie.

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

- "Sendo justamente uma obra universal qualquer leitor é capaz de sentir as emoções do narrador e dos personagens". Les termes du raisonnement doivent être inversés: c'est parce que tous les lecteurs sont capables de ressentir les émotions du narrateur et des personnages que l'œuvre devient universelle.

- "Embora a literatura não seja um registro histórico da vida de um país, ela pode evidentemente servir como um exemplo artístico e ficcional da história". Cette affirmation aurait pu et dû aboutir à une réflexion plus conséquente sur l'apport de la littérature au récit historiographique.

- "esse registro poético-histórico dá uma dimensão universal à história do narrador". Le candidat ne démontre pas, par des arguments et des exemples convaincants, la justesse de son affirmation.

Commentaires discutables, affirmations fausses, contresens

- "Na sua infância encontrada à vontade o narrador e génio nem se dá conta do contexto histórico e sobretudo das causas e consequências na vida dos cidadãos angolanos". En plus de mal traduire certains éléments-clés de la citation de Sandra Teixeira, le candidat laisse entendre, à tort, que le récit du narrateur-auteur est dénué de toute intention critique vis-à-vis de son époque. De même, pour l'affirmation suivante:

- "O sistema comunista das rações para a comida e os bens é mostrado como um elemento de um futuro de esperanças".

- "Dar fala à uma criança permite de não criticar. A criança não julga, ela em confiança no adulto e tanta se construir no mundo onde vive, um mundo que os adultos construíram para eles. Há uma valorização da história pré-colonial. Parece que o período colonial não permitiu a criação dessa identidade e que a história atual é aquela que conta, com as suas falhas que por vezes aparecem sempre muito inocente pela boca das crianças, mas nós leitores que somos adultos e que temos alguns conhecimentos percebemos muito bem o que o autor quer nos dizer entre as palavras que aparecem no texto". Ce candidat commence aussi par considérer que l'enfant manque de recul par rapport à la réalité environnante, qu'il a tendance à l'idéaliser. Le propos devient ensuite très confus (on l'on lit histoire précoloniale on devrait lire postcoloniale), polémique (en atténuant, semble-t-il, la violence culturelle que représente la domination coloniale) et fort intrigant, car le candidat, sûr d'avoir finalement compris la véritable intention de l'auteur, ne nous la livre pas.

- "(Ondjaki) deixa os historiadores reunir os elementos que vão construir a história do país. Mas construir uma história não é construir uma identidade. Ela contribuí mas precisa-se criar um sentimento nacional". Ce propos est extrêmement confus et erroné. L'histoire participe évidemment, par la fabrication d'un récit national, à la création d'un imaginaire collectif, d'une conscience nationale. De même, la littérature joue un rôle important dans la construction, déconstruction et évolution de l'imaginaire collectif national. En effet, la littérature propose souvent une lecture critique de l'histoire officielle, afin d'interroger les mythes collectifs, faire connaître d'autres vérités, combler des vides, introduire d'autres dimensions (émotionnelles notamment) que le discours historiographique n'enregistre pas.

- "Pertencer à organização do pioneiro angolano (OPA) é fazer parte de um grupo patriota, que representa um país forte e orgulhoso. É o presente ideal que vai proporcionar um futuro ideal". On est surpris de voir que le candidat n'exerce pas son esprit critique pour analyser avec du recul les mécanismes d'endoctrinement idéologique mis en œuvre par le régime du MPLA.

- "Assim como António se sentia nostálgico ao lembrar do "tempo dos tuga", Ndalu já se vê nostálgico pelos tempos do monopartidarismo". Cette formulation est malheureuse car elle pourrait faire passer le narrateur-auteur pour quelqu'un de réactionnaire, ce qu'il n'est pas bien évidemment.

Commentaires abscons, propos vides de sens

"O fictício da poesia e como o afirma a crítica literária Sandra Teixeira "la perception émotive et cénesthésique du monde", ou seja a interpretação das emoções e dos espaços temporal e de lugar permitem a criação estética da reinvenção das realidades". Cet exemple de charabia montre que le candidat n'a pas compris le sens de la question soulevée par l'auteure, sans doute aussi parce qu'il n'était pas en mesure de mobiliser les outils rhétoriques et figures stylistiques lui permettant d'y répondre.

Développements hors sujet, digressions, soliloques

"Mesmo no cinema (a guerra) é descrita, como no filme de animação *Nayola* que foi inspirada de uma obra de José Eduardo Agualusa e Mia Couto. Vemos três mulheres, de três gerações diferentes: Avó, mãe e filha. Uma conheceu a guerra colonial, a segunda conheceu a guerra civil com as armas, a última vive em Angola sob o regime atual e tenta lutar contra o regime com a música e as palavras que são censuradas". On rappellera ici que le lien avec d'autres œuvres doit être pertinent et argumenté. Il ne s'agit pas de faire une digression mais d'utiliser un exemple précis en montrant comment il permet d'éclairer et de questionner le texte à commenter.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Remarques sur la langue

Césure - place du trait d'union

Comemora/-ções ; trabalha/-dor – toujours en fin de ligne, jamais en début

Ponctuation défailante

Accentuation

A sua escrita é dinâmica; as indagações de Ondalu; nos levam a crêr; o que é a liberdade quando não temos parametros para compara-la?; utópia; diálogo; período; início; proibida; como ja dissemos; etapa; conversações com os país; espirito critico, etc.

Orthographe

Cria assim (...) uma certa complicitade; Angola que acaba de ser um país independante; liberdade idealizada; camarada presidente; Sandra Teixeira caraterisa (...); podemos vereficar; defenido; expontaneidade; estétismo; aquel olhar; a pesar de; de immediato; O carrou aproximou-se da rotunda, etc.

Barbarismes

Revivando a memória afetiva do povo angolano

Gallicismes

Primeiramente; uma primeira realidade sensorial que segue o percurso iniciático do protagonista; à leitura da obra (...) o leitor percebe – à la place de ao ler a obra (...); o passado (...) é percebido através da personagem; descobrimos os jogos das crianças na rua ou na escola, os medos infantis ou os desejos às vezes inexplicáveis como o recuso de chegar à escola de carro com o condutor; o carro é parado numa grande demonstração de força dos militares; reinvenção da realidade oferta ao leitor; ele leva-nos à infância (...) que chama a saudade; ficamos admirativos pelos professores cubanos; histórias transmitidas dentro do ambiente familiar; as trocas são também feitas (...) com os camaradas professores cubanos; sem nos atrasar no debate desnecessário; uma sociedade (...) que (...) guardou em seu quotidiano um léxico preciso; ponto de vista do ganhador; tudo é feito para apagar os rasgos do antigo colonizador português; recito (do francês "récit") pour narrativa; o misterioso ar que guarda o camarada António; neste mundo nem tudo cobra um sentido negativo"quase obsessional; dois mundos que participam ao nascimento dum pensamento crítico; o porvenir, etc.

Hispanismes

A mãe quase não reacinou; realidade compartida; faz-nos reflexionar sore a importância da inocência; perguntas existenciales; frente ao António; para él; puntos de vista; cidade rica em cores; teléfono; uma realidade para nada bonita; a tia não sabe como reaccionar, etc.

Néologismes, mots-valises

O leitor recebe suas intervenções como algo desproposital; dão-lhe um texto já redactado; no ano próximo, etc.

Impropriétés de langage

A outra realidade é mais histórica por ser memórias à la place de por se tratar de memórias; a quantia de presentes; as lembranças também percorrem o imaginário plantado pelas crianças; os traços da guerra aparecem nos desenhos feitos pelos meninos, etc.

Notion de phrase mal assimilée

Apesar esta passagem se inscrever na memória pessoal; O cozinheiro é símbolo da conexão com o passado, da nostalgia (Nos tempos dos brancos não era assim, dizia António), e com sua morte, apesar das saudades e pesar, foca no bom sentimento de memória da presença do amigo em vez de focar na tristeza resultada

da sua more; pois, assim como António que “Depois sorria”, “tipo mistério”, o narrador, através da sinestesia, sentindo a chuva, (o que Teixeira evoca como “la perception émotive et cénesthésique du monde”) diz “Então pensei: Epá, e se chovesse em toda Angola? Então sorri: Sorri só; Temos a sensação que o pensamento crítico do narrador quando ele descobre outras possibilidades, etc.

Phrase interrogative mal construite

Como a ingenuidade do protagonista (...) consegue criar uma reinvenção da realidade que torna-se ferramenta memorial?

Fautes d'accord

Os professores cubanos encarnam o nacionalismo que comunista que também formam o menino; o processo de poetização está intimamente ligada à ...; recursos de linguagem que nos faz viver cada cena do quotidiano; é importante debruçarmo-nos nas memórias afetivas construídas na infância da personagem e que nutre todo o romance; as cenas corriqueiras (...) é o arcabouço da obra; o casal de professores conquistam a todos, etc.

Formation du masculin et du féminin

Dois visões, etc.

Emploi erroné des prépositions

A narrativa à primeira pessoa; a personagem do cozinheiro na família de Ndalú; apesar deste último pour apesar de este último; a ternura (...) de Ndalú para o cozinheiro; a decepção da realidade histórica; ela espanta-se do autoritarismo pour ela espanta-se com o autoritarismo; o dia da chegada da tia de Ndalú que vinha de Portugal, ela entra violentamente na realidade nacional; participação dos professores à fuga; os cubanos que vieram em Angola depois da guerra colonial, ajudar a reconstrução de Angola; algumas situações e personagens vão confrontar o menino sobre a sua liberdade; a realidade própria que o personagem inventa e na qual ele nos transporta; carregado de esperança pelo futuro; tudo a seu redor, etc

Rections verbales

Nasceu depois a guerra colonial que Angola conheceu com Portugal; isso acontece pelo lirismo que predomina a narrativa; que faz que cada um de nós...; permite aos olhos de aproveitar a realidade toda ; artigo titulado, etc.

Conjugaison et temps verbaux

O MPLA recebendo apoio da Rússia e de Cuba haviam alguns professores oriundos de Cuba na escola; a guerra é bastante presente no imaginário angolano; o menino se constrõe e inicia-se a vida política do país; as recordações que nos transmite; António (...) não pude expressar tudo o que quiser; os anolanos puseram nomes de revolucionários, etc.

Emploi des adverbés

Constructions fautives

Nos olhos do menino vemos a doçura dos laços mas olhando mais **profundo** compreendemos a decepção da realidade histórica para a tia e o cozinheiro; os dois têm um debate sobre a vida antes e o presente; as personagens do MPLA, cujo pai faz parte, vêem um futuro que só pode melhorar; as suas condições de vida permitiram de compreender uma época; têm lugares onde os angolanos não podem usufruir; percebemos aqui que mesmo se uma história ficcional (...) contada a partir do ponto de vista do mais fraco pode ser ainda um freio para a arte; Bom dia camaradas é assim não só as memórias do narrador Ndalú, mas também de todo um país , que consegue fazê-lo por meio da estética poética do texto (...), o toque de humor em cada comentário simplório do menino nas conversas com o camarada António, o empregado da casa,



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

mostra a surpresa com um tom de humor a incompreensão quando António com um ar nostálgico diz que na época dos portugueses era melhor; os angolanos pusseram nomes de revolucionários a vários monumentos ou edifícios, etc.

Formulation maladroite, confuse, imprécise, alambiquée

Répétitions et maladresses de style

A poetização do narrador acontece também quando ele retoma a frase dita pela professora que ele diz imitar um poeta ao dizer a frase sobre a chuva que cai (...); tal procedimento faz com que a recepção da escrita pelo leitor faça com que ele entre em comunhão com o menino o que o possibilita viver a história com a criança; mostraremos como os espaços mostram as rupturas existentes na sociedade; o menino fica chocado com esta possibilidade que lhe parece impossível, etc.



Rapport sur l'épreuve de traduction Epreuve de thème

Sujet

Dès qu'elle fut admise dans la communauté, Joanita dut faire de nombreuses retraites seule au creux d'un arbre, tout près d'une source qui jaillissait de sous un gros rocher couvert de mousse et qui se transformait en ruisseau impétueux. Les eaux du ruisseau tourbillonnaient pour former plus loin une cascade, les eaux s'assagissaient en remplissant un petit bassin protégé par de larges feuillages, le lieu de bain des *Belles*. Puis, ses eaux allaient, murmurantes, rafraîchir des prairies et abreuver des animaux sauvages et domestiques.

C'est au pied de cet arbre et près de cette source que, ce jour-là, une des autres Belles vint chercher Joanita. Le destin l'avait désignée pour aller secourir Carlota, sa sœur aînée qui avait joué vis-à-vis d'elle un rôle de seconde mère dans son enfance. Carlota était prête à accoucher. Elle était malade et avait vu en rêve qu'elle allait mourir ; une voix lui avait dit que Joanita serait la protectrice de l'enfant à naître. À son réveil, elle avait fait chercher le chef de la tribu qui, après consultation du sorcier, avait confirmé le message céleste.

Joanita arriva pour recueillir le dernier souffle de Carlota et le premier son de Margarida. Ce son ressemblait à un gazouillis d'oiseau et le chef décréta que cette enfant nouveau-née avait le *Don*, comme Joanita sa marraine. Elle pourrait plus tard apaiser et élever les cœurs grâce à sa voix.

Au cours des cérémonies qui suivirent, Joanita fut consacrée prêtresse de sa tribu d'origine, ce qui était relativement rare. Elle put ainsi revenir régulièrement et suivre le développement de Margarida, tout en prodiguant son énergie à toutes les personnes qui la consultaient à chacune de ses visites.

Margarida fut confiée à une nourrice et grandit parmi les autres enfants de la tribu. Sa vie s'écoulait paisible, enrichie par sa relation avec Joanita. Celle-ci, à chacun de ses passages, dansait avec l'enfant dans ses bras, et toutes deux échangeaient de longs discours sonores incompréhensibles pour les autres mais qui émerveillaient leurs oreilles.

Joanita appartenait aussi au Conseil de la tribu, et le *Grand Chef* appréciait tout particulièrement ses avis. Les temps étaient troublés par la venue d'hommes blancs qui au nom d'un *Dieu unique* envahissaient les terres des Indiens, les en chassaient, et parfois les exterminaient.

Depuis plusieurs lunes, le chef était en pourparlers avec deux d'entre eux. Ils devenaient de plus en plus menaçants et exigeaient que [...] les *Belles de la forêt* leur soient livrées pour être brûlées comme sorcières.

Proposition de traduction du jury

Mal foi aceite na irmandade, Joanita teve que fazer vários retiros sozinha no oco de uma árvore, bem junto de uma fonte que jorrava vindo de baixo de um penhasco coberto de musgo e que se transformava num riacho impetuoso. As águas do riacho rodopiavam para formar mais além uma cachoeira, as águas acalmavam-se e enchiam uma pequena represa protegida por folhagens largas, o sítio dos banhos das *Belas*. A seguir, as suas águas corriam sussurrantes para refrescar prados e saciar a sede dos animais selvagens e domésticos.

Foi no sopé daquela árvore, junto àquela fonte, naquele dia, que uma das outras *Belas* veio buscar Joanita. O destino designara-a para socorrer Carlota, a sua irmã mais velha que fora para ela como uma segunda mãe. Carlota estava prestes a dar à luz. Estava doente e vira em sonho que ia morrer; uma voz dissera-lhe que Joanita seria a protetora da menina por nascer. Ao acordar, ela mandara ir buscar o cacique, que após ter consultado o bruxo, confirmara a mensagem celeste.

Joanita chegou para recolher o último suspiro de Carlota e o primeiro choro de Margarida. Esse som parecia um chilrear de pássaro e o cacique decretou que essa criança recém-nascida possuía o *Dom*, assim como Joanita, a madrinha. Ela iria poder mais tarde acalmar e elevar os corações graças à sua voz.

No decorrer das cerimónias que se seguiram, Joanita foi consagrada sacerdotisa da sua tribo de origem, o que era bastante raro. Ela pôde assim voltar regularmente e seguir o desenvolvimento de Margarida, ao mesmo tempo que prodigava a sua energia a todas as pessoas que a consultavam a cada uma das suas visitas.

Margarida foi entregue a uma ama-de-leite e cresceu no meio das outras crianças da tribo. A sua vida corria em paz, enriquecida pela sua relação com Joanita. Em cada uma das suas visitas, esta dançava com a criança ao colo e ambas partilhavam longos palavreados sonoros incompreensíveis para os outros mas que maravilhavam os seus ouvidos.

Joanita pertencia também ao Conselho da tribo, e o *Grande Chefe* apreciava particularmente os pareceres dela. Os tempos andavam conturbados pela vinda de homens brancos que em nome de um *Deus único* invadiam as terras dos índios, expulsando-os, e às vezes exterminando-os.

Desde várias luas, o chefe andava em negociações com dois deles. Estes tornavam-se cada vez mais ameaçadores e exigiam que [...] as *Belas da floresta* lhes fossem entregues para serem queimadas como bruxas.

Présentation de l'extrait et commentaires préliminaires

Le thème proposé cette année est un extrait des *Contes d'Estamaranha* de Mireille Dupraz. L'écrivaine s'est inspirée de la tradition brésilienne à la suite de sa rencontre avec des populations autochtones vivant reculées dans les forêts et s'adonnant à des pratiques chamaniques. La sensibilité



aux vibrations de la terre et des forêts ainsi que la fraternité entre les peuples sont les thèmes saillants de l'ouvrage.

Écrit à la troisième personne dans un style relativement soutenu, l'extrait se focalise sur Joanita, son parcours spirituel, sa place dans la tribu et les circonstances qui l'amènent à s'occuper de Margarida, l'enfant de sa sœur Carlota.

La traduction de ce texte présentait plusieurs difficultés d'ordre linguistique mais aussi culturel. Les termes comme "prêtresse", "chef de la tribu", "sorcier", et "Don" représentaient un premier écueil. Ils ont bien sûr des équivalents en portugais mais il convenait de choisir des mots respectant le contexte culturel spécifique de la tribu indigène. Les termes en italique et commençant par une majuscule "Les Belles", "Grand Chef", "Don", "Dieu Unique" et "les Belles de la forêt" renvoyant à cet univers spécifique ont été traduits parfois avec peine par certains candidats tandis que d'autres ont opté pour les laisser en français, ce que le jury a accepté dans la mesure où ces termes entre guillemets étaient de l'ordre de la personnification et du nom propre. Il convenait toutefois dans ce cas de garder une cohérence et de laisser tous les termes en français. Par ailleurs, les descriptions détaillées de la nature, comme "un rocher couvert de mousse", "un ruisseau impétueux", ou "un petit bassin protégé par de larges feuillages", demandaient une traduction précise pour préserver l'atmosphère et l'importance symbolique de ces éléments. Le caractère poétique du texte avec des phrases comme "le premier son de Margarida ressemblait à un gazouillis d'oiseau" exigeait de traduire cette poésie en conservant l'émotion et l'image. Il convenait de traduire des éléments spécifiques à une culture tribale en s'assurant qu'ils ne perdaient pas de leur signification.

En ce qui concerne les aspects liés à la grammaire et à la conjugaison, la syntaxe française pouvant différer de celle du portugais, notamment dans les phrases longues et complexes, il fallait veiller à maintenir le style narratif fluide. Au sujet des temps verbaux, le jury fait le même constat que les années précédentes quant à la difficulté de traduire correctement l'imparfait et le passé simple, ce qui bien souvent a été à l'origine d'erreurs dans les concordances de temps.

Remarques méthodologiques

En guise d'introduction, nous souhaitons féliciter les candidats qui se sont livrés à un exercice difficile qui nécessite la mobilisation de connaissances linguistiques, syntaxiques et culturelles dans les deux langues en un temps limité. Nous espérons que ce rapport leur permettra de trouver des éléments utiles à une meilleure compréhension des attendus de l'épreuve. Nous invitons les futurs candidats qui se préparent au concours à lire ce rapport ainsi que ceux des années précédentes. Cette lecture attentive leur permettra d'éviter certains écueils et de mieux appréhender les principaux enjeux et difficultés de cette épreuve. Pour s'y préparer, il est indispensable de consolider ses connaissances lexicales et de revoir de façon approfondie les différents points de grammaire. Pour ce faire, le jury conseille encore de procéder à un entraînement régulier de l'exercice à partir de textes déjà traduits de manière à pouvoir observer les techniques de traduction et acquérir des automatismes.

Le jury a maintenu cette année encore un relevé des fautes les plus fréquentes présentées par typologies d'erreurs et assorties de quelques conseils méthodologiques.

Relevé des erreurs par typologies

Omission / non traduit / non-sens :

Parmi les typologies d'erreurs, l'omission reste l'erreur la plus lourdement sanctionnée car elle correspond à un refus de traduction, qu'il soit dû à une stratégie d'évitement ou à une étourderie. 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. Ainsi, si un candidat ignore 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.

Cette année les cas d'omission ont été très peu nombreux et le jury suppose qu'ils étaient davantage dus à des inattentions ou à un manque de rigueur de la part des candidats qu'à une réelle stratégie d'évitement. Lorsque "le dernier souffle de Carlota" est traduit par "*o dernier sopro de Carlota*", le jury n'a pas sanctionné gravement dans la mesure où le terme non traduit (dernier) ne présentait aucune difficulté. En revanche, rendre "une voix lui avait dit" par "*uma voz revelara*" sans indiquer le pronom COI "*lhe*" révèle un manque de précision important qui a été pénalisé. De même, le segment "cette enfant nouveau-né", rendu uniquement par "*esta criança*" sans faire mention de l'adjectif "*recém-nascida*" constitue une faute plus grave qui traduit une stratégie d'évitement du candidat pour contourner une difficulté lexicale.

A l'inverse de l'omission, l'ajout inutile constitue également une faute sanctionnée par le jury. Traduire "le Grand Chef appréciait tout particulièrement ses avis" par "*O Grande Chefe apreciava particularmente as suas opiniões mais do que qualquer outra*" constitue une liberté prise par le candidat qui n'est pas fidèle au texte d'origine. Proposer "*Joanita chegou a tempo para recolher*" pour traduire "Joanita arriva pour recueillir" comporte un ajout (*a tempo*) qui n'a pas à figurer dans une traduction devant se limiter à rendre compte du texte original.

Barbarismes lexicaux et grammaticaux :

Cette année le jury a relevé de nombreux barbarismes lexicaux tels que : "*a cascada/o prestre/turbilhar/ secorrer/ parlamentar/ enquecida/ a banhada*" qui révèlent un manque de maîtrise de la langue portugaise. Par ailleurs, nombreux ont été les hispanismes ("*nos bracios/ estava a punto de/ o soplo/ apaciguar/ podria/ desarrollo/ cubierto/ volver/ rescatar/ frecuentemente*") ainsi que les gallicismes ("*dois dentre eles/ dar a beber/ mais e mais/ fizera buscar*"). Le jury regrette également les barbarismes grammaticaux tels que "*ele a tinha designada*" ou "*uma voz a tinha dito*". La première phrase du texte témoigne d'une autre occurrence de barbarisme au travers de la traduction de "Dès qu'elle fut admise" par "*Apenas fosse admitida*". La conjonction "dès que" indique une action qui se passe juste avant une autre action : ici, la première action serait l'admission de Joanita dans la communauté, et la deuxième, les nombreuses retraites qu'elle dut faire immédiatement après. Le candidat s'est peut-être laissé influencer par la formulation "à peine", synonyme de « dès que », qu'il a traduit par "*apenas*". Mais, en portugais, « *apenas* » ne peut en aucun cas rendre l'idée de deux actions consécutives. Par ailleurs, cette conjonction ne pouvant être suivie du subjonctif, la proposition du candidat constitue un barbarisme

grammatical. Il convenait bien entendu ici d'utiliser "logo que" ("*Logo que foi admitida*"), "assim que" ou éventuellement "mal" ("*Mal foi admitida*").

Grammaire / Conjugaison :

Cette année encore, le jury regrette que de nombreux candidats aient commis des fautes de conjugaison telles que "ela pude" ou "ela vim". Des confusions entre *pretérito perfeito* et *pretérito imperfeito* conduisent certains candidats à traduire de façon erronée "ils envahissaient" par "eles invadiram".

Pour traduire le segment "s'assagissaient en remplissant", certains candidats se sont écartés du texte d'origine en choisissant de traduire le participe présent par un imparfait ("*acalmavam-se e enchiam*"). S'écarter du texte d'origine n'est possible que si la proposition permet de mieux rendre compte de l'action. Ici le participe présent en français (en remplissant) aurait pu être traduit par l'emploi de *Ir + gérondif* ("*iam enchendo*") qui rend bien compte de la progressivité de l'action mais pas par un simple imparfait ("*enchiam*"). Cet imparfait n'est pas faux mais son emploi n'étant pas justifié, il n'a pas été sanctionné comme une faute de grammaire mais comme un écart inutile.

Par ailleurs, il a été constaté que les verbes au passé simple ont été très souvent traduits par des *pretérito mais-que-perfeito simples* au lieu du *pretérito perfeito* attendu. Ainsi les segments "fut admise/ fut confiée" ne pouvaient pas être rendus par "*foi admitida/ foi deixada*", tout comme "elle arriva" ne pouvait pas être traduit par "ela *chegara*".

Il convient de rappeler qu'en portugais la concordance des temps est obligatoire même dans des textes qui ne sont pas d'un registre soutenu. Ainsi, dans l'expression "C'est au pied de cet arbre que... une des Belles vint chercher Joanita", il convenait de traduire "C'est" par "Foi" puisque la concordance s'opérait avec le *pretérito perfeito* "Veio". De même dans la phrase "Ils exigeaient que [...] les Belles de la forêt leur soient livrées", le subjonctif présent en français dans la subordonnée devait être traduit par le *pretérito imperfeito do conjuntivo* "Exigiam que [...] as Belas da floresta lhes *fossem* entregues".

De nombreuses copies laissent apparaître une méconnaissance de l'emploi des déictiques qui se traduit par une confusion entre "este", "esse" et "aquele" sans compter la faute grave commise par un candidat qui n'a pas accordé ce dernier avec le nom qu'il détermine ("*aquel criança*" et "*aquel dia*"). En effet, les déictiques étaient nombreux dans cet extrait très descriptif : "cet arbre/ cette source/ cette enfant/ ce son/ ce jour-là". Il convenait de marquer la distance dans l'espace et dans le temps en optant pour les formes "*aquele / aquela*" ou éventuellement "*esse / essa*" qui indiquent un éloignement mais en aucun cas pour la forme "este" qui ne s'emploie que dans un contexte de proximité dans l'énonciation.

Concernant la traduction des pronoms personnels compléments, de nombreuses fautes ont été relevées. Tout d'abord, nous avons constaté une confusion dans l'emploi des pronoms COD et COI comme par exemple "*uma voz a tinha dito*" au lieu de "*uma voz lhe tinha dito*" ou encore "*o destino lhe tinha designado*" au lieu de "*o destino a tinha designado*". Ensuite, nous avons relevé des erreurs concernant les modifications orthographiques du pronom personnel complément d'objet direct opérées en cas d'enclise : "*caçavam-los*" au lieu de "*caçavam-nos*". Par ailleurs, nous tenons à préciser que le verbe "chasser" dans ce contexte ne pouvait pas être traduit par "caçar" mais par "expulsar".

La place du pronom dans la phrase est une autre erreur récurrente dans les copies. Le jury s'étonne que des candidats à un tel concours puissent oublier que les pronoms personnels compléments doivent impérativement être placés en proposition de proclise dans les propositions subordonnées

relatives et rappelle qu'il n'est pas possible d'écrire "*as pessoas que consultavam-na*" ou "*um riacho...que transformava-se*".

Le jury a également relevé dans deux copies des confusions dans l'emploi de "*ser*" et "*estar*" pour traduire le verbe être : "*ela era doente*" et "*Carlota era prestes a dar à luz*". Ces fautes graves le sont d'autant plus dans des copies de candidats qui sont censés enseigner ces points grammaticaux dans leurs pratiques professionnelles.

Contresens/ Faux sens hors champ / Faux sens dans le même champ :

La présence de contresens dans les copies, plus nombreux cette année, révèle un manque de maîtrise de la langue de la part des candidats. La proposition "*Joanita seria a protetora da criança ao nascer*" pour traduire "Joanita serait la protectrice de l'enfant à naître" constituait un grave contresens dans la mesure où l'utilisation de "*ao nascer*" implique que c'est Joanita qui "en naissant" deviendrait sa propre protectrice alors que dans le texte d'origine, on lui prédit le rôle de protectrice de l'enfant qui va naître. De plus, "Le chef était en pourparlers" ne pouvait en aucun cas être traduit par "*O chefe estava irritado*" tout comme "*o chefe ordenou que a criança tivesse o dom*" ne pouvait être accepté pour rendre "Le chef décréta que cette enfant nouveau-née avait le Don". Un dernier exemple autour de la traduction de "les eaux s'assagissaient" rendu par "*as águas agitavam-se*" démontre peut-être pour certains candidats une lecture trop rapide qui a mené à une confusion entre "s'agiter" et "s'assagir". Toutefois, les deux verbes étant contradictoires, cette faute a été sanctionnée comme un contresens.

Les erreurs qui consistent à proposer un terme éloigné du sens original se répartissent en deux catégories : les faux sens hors champ et les faux sens même champ. Ainsi, les candidats qui ont traduit le terme "*mousse*" par "*espuma*" n'ont pas bien identifié le contexte qui leur permettait de comprendre qu'il s'agissait de la mousse (lichen) en forêt et le jury déplore un tel manque de discernement. Dans le même esprit, nous avons relevé "*vasculhar*" pour "faire de nombreuses retraites", "*as águas rodeavam*" pour "les eaux tourbillonnaient" ou encore "*ficar com o último sopro*" pour "recueillir le dernier souffle".

Les faux sens dans le même champ sont relativement nombreux mais moins sanctionnés que les erreurs précédentes. A titre d'exemple, le jury a relevé des termes comme "les temps troublés" rendus par "*tempos incertos ou complicados*" ou "les prairies" traduit pas "*bosques*". Nombreux ont été les candidats gênés par des termes spécifiques comme "gazouillis d'oiseau" qui entrent dans un champ lexical spécifique que les candidats n'utilisent pas au quotidien et qui nécessitent un entraînement régulier à l'exercice de traduction. Le jury a relevé pour ce terme précis une quantité de propositions approximatives telles que "*zumbido/ cacarejar/ balbuciar/ ruído/ pequeno som*" qui n'avaient pas la validité de "*chilreio*" ou "*chilrear*". L'expression "élever les coeurs" a également suscité une série de propositions telles que "*levantar/ tratar/ encorajar/ alimentar/ educar os corações*" quand la traduction "*elevar os corações*" était tout à fait acceptable.

Orthographe / ponctuation :

Il convient de rappeler ici l'importance d'apporter un soin particulier à la présentation de sa copie en étant rigoureux dans l'écriture pour éviter les graphies illisibles. Certains candidats manifestent une méconnaissance ou une certaine désinvolture quant au respect des normes orthographiques. Les



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

accents et les cédilles ne sont pas des options et les oublier entraîne forcément une perte de points préjudiciable au score final.

Le jury a été surpris par des fautes d'orthographe inadmissibles sur des mots usuels tels que *"tribu/ enxer/ feitiçeiro/ sussurantes/ gracias/ dansar/ apazigavam"* et par des fautes d'accent très nombreuses cette année : *"tribú/ àguas/ baba/ óco/ bacía/ ultimo/ proximo/ recém/ ruido/ cerimonia/ varias/ indíos/ incompreensiveis/ opiniões"*.

Nous exhortons les futurs candidats à une relecture attentive de la traduction proposée afin de ne pas laisser passer de telles erreurs.

Conclusion

La traduction de ce texte demandait aux candidats de veiller à proposer une version linguistiquement correcte mais aussi culturellement fidèle, poétiquement intacte et stylistiquement harmonieuse. En effet la traduction attendue dans le cadre d'un concours n'étant pas une traduction littéraire qui autorise les écarts et les ajouts, il n'était pas possible de réécrire le texte ni d'en modifier sa syntaxe.

Le jury tient à préciser aux futurs préparateurs qu'il est indispensable de rester fidèle au texte source tout en respectant les contraintes de la langue cible. Il rappelle l'importance d'une préparation solide et active à cette épreuve exigeante. Il est primordial d'avoir un contact régulier avec la langue pour favoriser l'acquisition de savoirs lexicaux, syntaxiques et culturels en pratiquant la lecture d'ouvrages variés ainsi qu'en consultant fréquemment grammaires et dictionnaires.

Nous encourageons les futurs candidats à poursuivre leurs efforts qui exigent beaucoup d'investissement et de rigueur en espérant qu'ils y trouveront aussi épanouissement et satisfaction.



Épreuve de version

Sujet

Ele sabia e ensinava. A sobrinha, mais alta do que os sobrinhos, observava os desenhos de longe, levantada, olhando por cima das cabeças dos irmãos. Via Walter avaliar a folha de papel, agité-la, rodá-la, tomar o lápis, esboçar rápido, com gesto largos, e depois afinar detalhes, mergulhar na actividade de encher os espaços delimitados por superfícies coloridas, com o lápis para trás e para diante, o movimento contido entre os dedos. **Às vezes** eram desenhos rápidos que ilustravam apenas as espécies e os lugares onde os pássaros viviam, **mas outras vezes** os desenhos dele animavam-se de intenções, e da expressão dos animais desprendiam-se sentimentos como se tivessem alma. Os sobrinhos debruçados sobre a mesa, durante horas, **a verem** sair do papel um pássaro, outro pássaro, outro e ainda outro, bandos deles a escaparem-se da mão produtiva de Walter. Quietos, mudos, enquanto chovia.

Mas de súbito os desenhos terminavam, e os sobrinhos de Walter olhavam para Walter, mudos. Francisco Dias aticava o lume, mudo. Custódio Dias olhava os pássaros desenhados e o fogo. E ela também entrava na sala, também ela muda, também ela na posição expectante, pressupostamente ausente, como se não se passasse nada. Mas era falso. A sobrinha de Walter sabia. Maria Ema **entrava na posição de defesa** e ataque, na posição de corrida. Em posição de chegada. Móvel, toda ela móvel, **e como a sua cabeça**, coroadada pelo caracol pendido, **rodasse** em todas as direcções, a sua respiração, aquém da chuva, provocava um sopro envolvente na casa, misturava-se com o ruído do chá e potenciava-o, e o ruído do chá transformava-se numa cascata fervente. A sua mão tremia, o chá saía do seu curso, as asas das loiças tocavam nos copos do vinho. Criavam-se manchas vermelhas no meio da mesa. Ela dizia – «Ah! » Os dois irmãos precipitavam-se, acudiam os dois ao mesmo tempo. Ela ria para os dois, com a mesma boca pintada. Percebia-se que Maria Ema tinha pintado a boca só para Walter. Era uma mulher no auge da juventude, tocada pela visitaçao do amor, incendiada pela fogueira do desejo, colocada *in extremis* na proximidade do abraço. O amor, a entidade da máscara rosada, pousava-lhe a mão no ombro, empurrava-a na direcção do corpo humano onde fizera a sua morada. Vejo-a inclinada para a mesa, com a vasilha branca nas mãos, ruborizada, as pernas trementes, o cabelo tombado, erguer-se, correr com a vasilha na direcção da janela e exclamar que vinham aí grossas nuvens arrastando a trovoadas.

Lídia Jorge, *O Vale da Paixão*, 3^ª éd., Lisbonne, Dom Quixote, 2001, p. 115-116.

Proposition de traduction

En guise de proposition de traduction, il nous a semblé pertinent de présenter la traduction de Geneviève Leibrich, publiée en 1999 par les éditions Métailié (sous le titre *La couverture du soldat*), qui



permet notamment de voir comment une traductrice chevronnée, grande connaisseuse de l'œuvre de Lídia Jorge, a surmonté les différentes difficultés soulevées par l'extrait à traduire.

Il savait et enseignait. La nièce, plus grande que les neveux, regardait les dessins de loin, debout, par-dessus la tête de ses frères. Elle voyait Walter jauger la feuille de papier, l'agiter, la tourner, prendre un crayon, faire une esquisse rapide d'un geste ample et figner ensuite les détails, remplir les espaces de couleurs, le crayon allant d'arrière en avant, dans un mouvement sûr de lui. Tantôt c'était des dessins rapides, juste pour illustrer les espèces et leur habitat, tantôt les dessins s'animaient d'intentions, et des sentiments apparaissaient dans l'expression des bêtes comme si elles avaient une âme. Penchés des heures entières au-dessus de la table, les neveux regardaient naître du papier un oiseau, puis un autre, un autre et encore un autre, des nuées d'oiseaux s'échappaient de la main féconde de Walter. Tranquilles, muets, pendant qu'il pleuvait.

Mais soudain les dessins s'arrêtaient et les neveux regardaient Walter en silence. Francisco Dias attisait le feu en silence. Custódio Dias regardait les dessins d'oiseaux et le feu. Elle aussi entrait dans la salle, elle aussi en silence, elle aussi dans une attitude d'attente, absente, comme s'il ne se passait rien. Mais c'était faux. La nièce de Walter le savait. Maria Ema entrait, prête à se défendre et à attaquer, prête à fuir. Prête à arriver. Mobile, toute entière mobile, et comme sa tête à la chevelure ondulée tournait en tous sens, sa respiration s'ajoutait à la pluie pour engendrer un souffle enveloppant qui se mêlait au bruit du thé et le transformait en cascade bouillonnante. Sa main tremblait, le thé déviait de son cours, les anses des tasses heurtaient les verres de vin. Des taches rouges s'épalaient sur la table. Elle disait « Ah ! » Les deux frères se précipitaient, accouraient en même temps. Elle leur souriait à tous deux avec la même bouche fardée. On comprenait que Maria Ema s'était maquillé la bouche seulement pour Walter. C'était une femme à l'apogée de sa jeunesse, une femme visitée par l'amour, incendiée par le brasier du désir, mise enfin au bord de l'étreinte. L'amour au masque rose lui posait la main sur l'épaule et la poussait vers le corps de l'homme dont il avait fait sa demeure. Je la vois penchée au-dessus de la table, la théière blanche à la main, rougissante, les jambes tremblantes, les cheveux éployés, se redresser, courir avec le récipient vers la fenêtre et s'exclamer que ces gros nuages annonçaient un orage.

Lídia Jorge, *La couverture du soldat* (trad. Geneviève Leibrich), Paris, Editions Métailié, 1999, p. 74.

Présentation du texte à traduire

Le texte proposé cette année en version était un extrait de *O Vale da Paixão* (1998), septième roman de l'écrivaine Lídia Jorge. Grande figure de la littérature portugaise contemporaine, Lídia Jorge ancre sa narration dans son Algarve natal et la déploie au gré de cinq décennies de l'histoire portugaise de la deuxième moitié du XX^e siècle, qui affleure lors d'allusions à la Seconde Guerre mondiale, à la dictature du Estado Novo, à la Révolution des Œillets ou encore aux mouvements migratoires qu'a connus le pays.

La narratrice homodiégétique, jamais nommée, nous conte l'histoire complexe de sa famille et sa propre quête identitaire, elle qui est la fille naturelle de celui qui est officiellement son oncle Walter Dias, personnage nomade et libre, et dont la mère Maria Ema a dû épouser, déjà enceinte de Walter, le frère boiteux de celui-ci, Custódio Dias, sur imposition du patriarche de la famille, le grand-père

Francisco Dias. Ainsi se comprend mieux le trouble qui, dans l'extrait qui était donné à traduire, se saisit de Maria Ema en présence de Walter.

Relevé typologique des erreurs les plus fréquentes

Dans ce relevé, nous conservons pour l'essentiel la typologie déjà utilisée dans les rapports des sessions précédentes, tout en l'adaptant bien évidemment aux difficultés qui étaient propres au texte proposé cette année ainsi qu'aux erreurs les plus fréquemment rencontrées.

Omissions et non-sens

Le jury rappelle que l'omission est tout naturellement 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 pénalisées 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 a l'obligation 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 signification. Ainsi en est-il dans la traduction de « *colocada in extremis na proximidade do abraço* » par « *mise in extremis à la proximité de l'*embrassade* » ou « *mise in extremis à l'occasion d'une accolade* ». Le lecteur francophone sera en effet bien en peine de visualiser une scène quelconque à partir de cet ensemble de mots qui s'apparente à un galimatias. Même s'ils sont sans doute un peu moins caricaturaux, les exemples suivants n'en constituent pas moins également des non-sens : « *ses dessins remplissaient d'intention* » pour rendre « *os desenhos dele animavam-se de intenções* », « *reposait sa main à l'épaule* » pour « *pousava-lhe a mão no ombro* » ou « *avec le crayon vers l'arrière et vers le devant* » pour « *com o lápis para trás e para diante* ».

Mais le non-sens peut être également consécutif de la traduction erronée non d'un groupe de mots mais d'un mot isolé : ainsi « *bouche peinte* » pour traduire « *boca pintada* » a été considéré comme un non-sens, car l'expression choisie en français renverrait à la peinture et non au maquillage et ne permet pas de comprendre clairement la description originale. De la même façon, la traduction de « *caracol pendido* » par « *escargot penché* » ou « *escargot pendu* », dans le segment « *a sua cabeça, coroadada pelo caracol pendido* » qui renvoyait à la coiffure de Maria Ema, aboutissait à un résultat absurde.

Enfin, le non-sens peut résulter d'une mauvaise maîtrise de la syntaxe du français. Mentionnons par exemple « *bandos deles* » (= de pássaros) traduit par « *bandes d'eux* » ou « *un groupe d'eux* ».

Dans tous les cas, le point commun à ces exemples réside bien dans ce qui définit le non-sens : le lecteur ne comprend pas (ou à grand-peine, par déduction ou bien parce qu'il connaît la langue-source) 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 en langue d'arrivée et soit compréhensible pour un lecteur qui ne connaîtrait pas le texte d'origine.

Barbarismes

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

Par barbarisme, on entend l'invention involontaire d'un mot qui n'existe pas ou l'emploi d'un mot dans une acception inconnue en langue d'arrivée. Un certain nombre des barbarismes rencontrés par le jury furent des lusismes, calques fautifs du portugais vers le français (par exemple : *ensinava* > **ensinait*, *expectante* > **expectatrice*, *pressupostamente* > **présuposement*, *auge* > **esplendeur*, *cascata fervente* > **fervante*...). Certains barbarismes tiennent à une lettre en moins ou en trop, qui n'en impacte pas moins la prononciation du mot : **oiseux*, **s'en fouir*, **soucouver*, **peaurfiner*, **surpeficies*, **envoultant*... D'autres barbarismes, enfin, sont des approximations de formes existantes, qu'il s'agisse de mots (**ébouillissante* au lieu de *bouillante*, **envolée d'oiseaux* au lieu de *volée d'oiseaux*, **exclamer* au lieu de *s'exclamer*) ou de locutions (**au même temps* au lieu de *en même temps*).

Faux-sens

Le faux-sens est une traduction conduisant à un écart de sens par rapport au texte original, écart qui ne va pas jusqu'au contresens mais peut en altérer tout autant la signification. Le faux-sens est l'un des types d'erreurs les plus fréquents, si ce n'est le plus fréquent. Il est quasiment inévitable, voire ontologique à la traduction, qui est par la force des choses écart par rapport à un texte original. Néanmoins, l'écart provoqué par certains faux-sens peut conduire parfois à trahir lourdement le sens initial, voire affecter la cohérence globale de la traduction.

On a coutume de distinguer les faux-sens hors champ, lorsque le mot proposé n'appartient pas au même champ lexical que la ou les solutions qui s'imposaient, et faux-sens même champ, lorsque la traduction reste dans le même champ lexical. Bien évidemment, le faux-sens sera sanctionné à proportion de son écart par rapport au sens du texte original et un faux-sens même champ est moins pénalisé qu'un hors champ.

Enfin, certains faux-sens ne sont pas liés à la difficulté de trouver une équivalence satisfaisante du mot du texte-source en langue-cible, mais plus prosaïquement à une représentation mentale erronée de la scène. Considérons par exemple le segment suivant du texte de Lídia Jorge : « *A sobrinha, mais alta do que os sobrinhos, observava os desenhos de longe* ». Une copie a proposé « *La nièce, plus grande que ses neveux* », postulant une omission en portugais de l'adjectif possessif « *seus* » (ou son équivalent « *dela* »), dont on sait qu'il est en effet facultatif, contrairement au français. Or, il fallait en réalité traduire par « plus grande que les neveux » et comprendre que ces neveux étaient les frères de la nièce (ce que confirmait peu après « *olhando por cima das cabeças dos irmãos* »). Ce n'est donc pas une difficulté d'ordre linguistique qui a conduit à cette erreur, mais plutôt d'ordre logique, consécutive aux ambiguïtés qui peuvent parfois dériver de la possibilité qu'à la langue portugaise de sous-entendre les possessifs lorsqu'elle ne les juge pas indispensables à la compréhension.

Proposons maintenant un échantillon limité mais représentatif de faux-sens glanés au cours de la correction :



- « *Via Walter avaliar a folha de papel* » : si *jauger* ou *examiner* ont été acceptés, le jury a en revanche sanctionné comme faux-sens même champ *évaluer* (verbe qui suppose une certaine quantification) ainsi que *juger* et *analyser* (verbes qui s'accordent mal à l'objet qu'est une feuille) ;
- « *esboçar rápido* » : *gribouiller* était un faux-sens hors champ, car si le verbe peut éventuellement évoquer le geste rapide de l'ébauche, il possède également une connotation négative, renvoyant à un résultat confus et laid ;
- « *Os sobrinhos debruçados sobre a mesa* » : *avachis* ne pouvait être retenu pour traduire *debruçados* et fut considéré comme un faux-sens même champ, car le mot induit une négligence et/ou une atonie dans la posture physique qui n'apparaît pas dans le texte-source ;
- « *Quietos, mudos, enquanto chovia* » : *mutique* a un sens beaucoup plus fort que *muet* et trop fort pour la traduction de notre texte, car il suppose soit l'affirmation d'une volonté forte de garder le silence, soit un trouble de nature psychiatrique ;
- « *bandos deles* » [= *de pássaros*] : le jury a naturellement accepté *nuées d'oiseaux* et *volées d'oiseaux*, mais sanctionné comme faux-sens même champ *ribambelle*, mot qui n'était pas adapté à un groupe d'oiseaux (mais l'aurait été s'il s'était agi de personnes) ;
- « *enquanto chovia* » : une copie a proposé « *tandis que la pluie battait son plein* », ce qui a été considéré comme un faux-sens même champ, car il s'agissait d'un petit écart par rapport au sens du texte original, qui évoque sans plus de précision la pluie et ne justifiait pas l'ajout en français du superlatif « *battait son plein* » (qui désignerait le moment le plus fort d'une pluie) ;
- « *Francisco Dias atçava o lume* » : « *s'occupait du feu* » n'était pas satisfaisant, car trop générique et escamotant le sens spécifique de *atçava* (attisait), et « *allumant le feu* » ne l'était pas davantage, car le feu est déjà allumé au moment où Francisco Dias l'attise ;
- « *a sua cabeça, coroadada pelo caracol pendido* » : « *sa tête, couronnée de boucles éparées* » a été considéré comme un faux-sens hors champ, car, si elle renvoie bien à la coiffure de Maria Ema, cette traduction ne conserve ni l'idée contenue dans *caracol* ni celle de *pendido* ;
- « *o ruído do chá* » : « *le bruitage du thé* » a été sanctionné comme faux-sens hors champ, car bruitage a un sens très spécifique (de reconstitution artificielle d'un son) et ne pouvait aucunement être utilisé ici ;
- « *Ela ria para os dois* » : « *Elle riait avec les deux* » a été considéré comme un faux-sens car cette traduction supposait un partage (les trois personnages rient ensemble), tandis que dans le texte original seul Maria Ema rit ;
- « *o chá saía do seu curso* » : « *le thé changeait son parcours* » et « *le thé sortait de son chemin* » étaient des propositions inadaptées, car on ne parlera ni du *parcours* ni du *chemin* d'un liquide que l'on verse ;
- « *na proximidade do abraço* » : le mot *embrassade* n'était ici pas un choix pertinent car il renvoie à un contexte d'affection amicale ou familiale et ne pourrait traduire le désir latent de cette scène et, *câlin* ne fonctionnant pas plus, il fallait opter pour *étreinte* ;
- « *ruborizada* » désigne un visage qui a beaucoup rougi, et n'est ni *tétanisée* ni *fébrile*, qui ne contiennent pas l'idée de rougissement et vont par ailleurs au-delà de la description purement physique.



Mal dit et très mal dit

Une traduction se doit d'être idiomatique et de donner l'impression d'un texte qui a été directement rédigé dans la langue d'arrivée. Si le traducteur n'a pas le droit de trahir le sens du texte original, il lui faut en revanche tenter d'effacer autant que possible la présence de la langue d'origine (du moins dans une traduction de concours, car ce principe fait l'objet de vifs débats parmi les traductologues, théoriciens de la traduction).

Il convient donc d'éviter dans la langue d'arrivée les formulations maladroites (mal dit) ou même malheureuses (très mal dit), bien souvent provoquées par des interférences de la langue d'origine, interférences d'autant plus insidieuses lorsque les deux langues en jeu sont aussi proches que ne le sont le portugais et le français.

Enfin, un mal dit ou très mal dit peut consister en une formulation certes idiomatique, mais peu adaptée au contexte d'énonciation (par exemple, au registre de langue souhaitable).

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

- « *olhando por cima das cabeças dos irmãos* » : *les têtes des frères* était une formulation malheureuse en français, qui ne permet que très difficilement l'omission du possessif ;
- « *folha de papel* » : *feuille en papier* était une traduction maladroite qui pouvait être sentie comme redondante, car, par défaut, la langue française tend à considérer qu'une feuille est en papier ;
- « *com gestos largos* » : *avec des gestes larges* était un choix maladroit car bien peu idiomatique, alors que le traducteur pouvait choisir entre, par exemple, *d'un geste ample, d'un geste large, avec de grands gestes, dans de grands gestes* ;
- « *mergulhar na actividade* » : *plonger dans l'activité* ne convenait pas, il fallait employer *se plonger* (cette erreur, souvent rencontrée, était à la limite du barbarisme) ;
- « *com o lápis para trás e para diante* » : *avec le crayon d'avant en arrière* était une traduction bien trop littérale, proche du charabia ;
- « *o movimento contido entre os dedos* » : *le mouvement maîtrisé entre ses doigts* était une formulation fort malheureuse, qui se rapprochait elle aussi du charabia ;
- « *provocava um sopro* » : *provoquait un souffle* était une formulation maladroite, car il n'est pas idiomatique d'associer les termes *souffle* et *provoquer*.

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.

Bien naturellement, les fautes de grammaire ou de conjugaison sont bien plus lourdement pénalisées, car elles trahissent une maîtrise défailante du système de la langue, que les fautes d'orthographe, qui elles renvoient au lexique et constituent donc des erreurs singulières.

Mentionnons les principales difficultés grammaticales rencontrées par les candidats :

- les erreurs dans l'emploi des prépositions : *se transformait *dans [en], poussait *envers [vers], penchée *envers [vers/sur], par-dessus *de (par-dessus *des têtes des frères est souvent revenu), le*



*poussait *à la direction [en direction], la poussait *envers le corps [vers/en direction du], l'amour, l'entité du masque rosé [au]... ;*

- les erreurs dans l'emploi des pronoms personnels : « *l'amour [...] *la [lui] posait la main sur l'épaule* », « *les neveux de Walter *lui [le] regardaient muets* » ;
- des confusions dans l'emploi de *de* et *des* : « **de fois* », « *il faisait *de dessins simples* », « *avec *des longs mouvements* » ;
- le respect de la syntaxe de la phrase en français : « *les neveux, des heures penchés sur la table* », « *mutiques les *neveux de Walter le regardaient* » ;
- les accords sujet / verbe fautifs : *elle les *regardaient* ;
- les terminaisons fautives de verbes conjugués : **mélangeaint* ;
- le choix de l'auxiliaire : « *Maria Ema avait maquillé les lèvres* », « *Maria Ema avait peint [sic] la bouche* » [s'était maquillé les lèvres / la bouche] ;
- les pronoms relatifs : « *des dessins rapides qu'*illustraient seulement les espèces* » [qui].

Enfin, les fautes d'orthographe ont été très nombreuses (mais, rappelons-le, c'est une des catégories d'erreurs les moins lourdement pénalisées). Si elles sont, par définition, très variées (**embraçade, *trenant, *détailles, *silencieux, *renforçait, desseins au lieu de dessins, *flajolantes, *analyser, *provoçait, *bacine...*), et s'expliquent pour une partie par l'influence du portugais, il nous apparaît néanmoins utile d'attirer l'attention des futurs agrégatifs sur les deux types d'erreurs les plus fréquents : celles qui portent sur les accents (**rédresser, tâches au lieu de taches, *delimités, *degageaient, *complètement, *melangeait, *thè, *tétanisée, *têmpete, *débout, *brulante, *precipitaient, *fênetre...*) et les consonnes doubles, oubliées (**muete, *ataque, *soufle, *indiferente, *tonerre, *afiner, *alumait, *flame, *atisait, *suposément, *bouillonante, *immobiles, *acolade...*) ou fautives (**courrir, *seullement, *ailles, *sourriaît, *dévoillaient, *millieu, *vennaient...*)... ou les deux (**envelopant*).



RAPPORTS SUR LES ÉPREUVES ORALES

Rapport sur la préparation d'un cours

Définition de l'épreuve

Conformément à l'arrêté modifié du 28 décembre 2009 fixant les sections et 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

La présentation d'un cours est une épreuve exigeante qui demande de mobiliser un large éventail de compétences figurant dans le référentiel des compétences professionnelles des enseignants. Les candidats doivent démontrer une excellente maîtrise de la langue française, des capacités d'analyse et de synthèse, ainsi qu'une connaissance approfondie du système éducatif français et des textes officiels qui le régissent.

La maîtrise des programmes de langues vivantes, des exigences des examens, des niveaux du Cadre européen commun de référence pour les langues (CECRL), ainsi que des savoirs didactiques tels que la démarche actionnelle et l'évaluation critériée et par compétences, constitue un avantage significatif. Ces connaissances permettent de renforcer la mise en œuvre pédagogique et de justifier les choix méthodologiques retenus.

Le jury apprécie particulièrement la qualité de l'expression en français, l'utilisation d'un registre de langage soutenu et l'aisance à l'oral. Il est crucial, lors de cette épreuve, de s'exprimer de manière fluide, de soigner sa diction, de poser clairement sa voix et de maintenir un rythme équilibré, avec des pauses appropriées. La plupart des candidats ont adopté une posture tout à fait adaptée aux circonstances d'un concours. Toutefois le jury déplore que certains d'entre eux aient manifesté une certaine désinvolture ou un manque d'enthousiasme. La manière de se comporter pendant l'épreuve, en qualité de candidat face à un jury, joue un rôle non négligeable dans l'appréciation de la prestation globale. La présentation de l'exposé, le rythme et l'élocution sont également déterminants dans la mesure où ils donnent une indication sur la capacité du professeur à s'adresser à sa classe de façon claire et adaptée.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

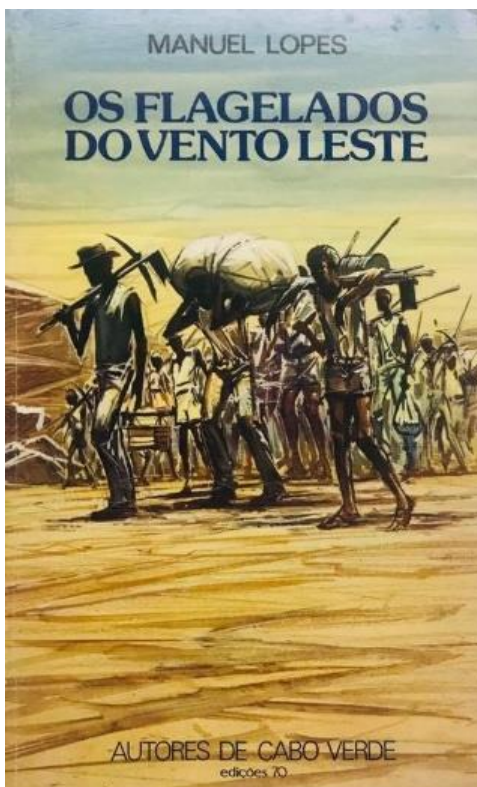
La gestion du temps, tant pendant la préparation que lors de la présentation, est un autre élément essentiel pour réussir cet exercice. Les futurs préparateurs sont encouragés à s'entraîner régulièrement pour acquérir de bons automatismes.

Il est important de trouver un équilibre entre la présentation des documents et l'exposé du projet pédagogique. Consacrer trop de temps à l'analyse des documents peut priver les candidats du temps nécessaire pour détailler la séquence pédagogique, qui est l'élément central de cette épreuve.

Composition du dossier

Le dossier était composé de 6 documents authentiques convergeant principalement autour de la thématique du Cap Vert, de ses conditions climatiques extrêmes et de leur impact sur les populations du pays. Outre le caractère littéraire de la plupart d'entre eux, les documents avaient en commun des thèmes universels tels que la capacité de résilience, les luttes individuelles et collectives contre l'adversité et la transformation des défis en opportunités.

Document n° 1 : Couverture du roman de Manuel Lopes, Os Flagelados do vento leste, 1959.





MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE

Liberté
Égalité
Fraternité

Document n° 2 : Poème : A Terra de Jorge Vera Cruz Barbosa in *Arquipélago*, 1935.

"A Terra", a Manuel Lopes

Terra fértil
das bananeiras, das laranjeiras,
dos acajus,
dos cafeeiros, das uvas, dos batatais,
do milho que dá cachupa, o cuscuz,
a batanca, o gufongo;
das canas
que dão o grogue e o mel...
[...]
Se não cai a chuva,
– o desalento
a tragédia da estiagem! –
As encostas áridas, as planícies secas
sulcadas,
imitam rictos de uma dor profunda
e fantasiam carnes ao Sol mumificadas...
– Ai o drama da chuva

– Ai o desalento
o tormento da estiagem!
– Ai a Voragem da fome
Levando Vidas!
(... a tristeza das sementeiras perdidas...)
– Ai o drama da chuva!
[...]

CRUZ BARBOSA Jorge Vera (1902-1971) in *Arquipélago*, 1935.

Document n° 3 : audio - chanson de Fausto, Os Flagelados do vento leste, álbum *A Preto e Branco*, 1989
(poème de Ovídio Martins, 1962).

<https://www.youtube.com/watch?v=tILA2CZb3Wo>

Document n° 3 bis : paroles de la chanson de Fausto.

Os Flagelados do vento leste

Nós somos os flagelados do Vento Leste!
A nosso favor
não houve campanhas de solidariedade
não se abriram os lares para nos abrigar



MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

e não houve braços estendidos fraternalmente
para nós
Somos os flagelados do Vento Leste!
O mar transmitiu-nos a sua perseverança
Aprendemos com o vento a bailar na desgraça
As cabras ensinaram-nos a comer pedras
para não perecermos
Somos os flagelados do Vento Leste!
Morremos e ressuscitamos todos os anos
para desespero dos que nos impedem
a caminhada
Teimosamente continuamos de pé
num desafio aos deuses e aos homens
E as estiagens já não nos metem medo
porque descobrimos a origem das coisas
(quando pudermos!...)
Somos os flagelados do Vento Leste!
Os homens esqueceram-se de nos chamar irmãos
E as vozes solidárias que temos sempre
escutado
São apenas
as vozes do mar
que nos salgou o sangue
as vozes do vento
que nos entranhou o ritmo do equilíbrio
e as vozes das nossas montanhas
estranha e silenciosamente musicais
Nós somos os flagelados do Vento Leste

Document n° 4 : Texte « Chuva », extrait du roman de Manuel Ferreira, Hora di Bai, 1962.

CHUVA

No dia seguinte chegaram notícias boas. Chovia em Santiago. Chovia em S. Nicolau. Cerca do meio-dia caíram também pingos grossos em Santo Antão. E, à tardinha, aí pelas cinco horas, durante minutos, a chuva caiu, caiu, em S. Vicente, grossa e fresquinha, tão grossa, tão fresquinha que a ilha inteira dir-se-ia ficar sob o halo da ressurreição. Perto da noitinha, vieram de novo chuvas violentas, fartas, trazendo ao arquipélago um vigor sadio, uma seiva que penetrava no solo, nas rochas, nos bichos, nos animais, no sangue das próprias gentes. Caía abundante, sacudida por rija trovoadas e como que desferida pelos relâmpagos. As ruas do Mindelo eram ribeiras e o povo inteiro saiu a receber no corpo a chuva abençoada. As mulheres arregaçavam os vestidos e corriam, alegremente, de um lado para o outro, cabriolavam, gritavam, saltitavam pelas poças, saracoteavam-se, encharcando-se de água numa euforia desbragada, como se aquela chuva fosse a anunciação de uma nova aurora.



MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE

Liberté
Égalité
Fraternité

Que rostos tão felizes!

Nha Venância, da janela da sua casa, assistia a este maravilhoso espectáculo, de lágrimas nos olhos.

As populações despertaram e criaram alentos novos.

Mas, ao outro dia, veio a desilusão. Manhã triste, abafada, nem uma aragem sequer. A terra continuava encrespada e a temperatura insuportável, como se um fogo inquieto e perverso manasse das entranhas da própria ilha.

FERREIRA Manuel, *Hora di Bai*, 1962.

Document n° 5 : vidéo « Café de Cabo Verde em risco por causa da seca », *Euronews*, 9/12/2019. (Durée : 1'35)

<https://www.youtube.com/watch?v=blkaYGjE5J0>

Document n° 6 : Extrait du film *O testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*, 1997, adapté du roman de Germano Almeida. (Durée : 6'14).

Présentation du projet pédagogique

Conformément aux instructions contenues dans la consigne, il appartenait aux candidats 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* ». Le choix des documents et l'ordre dans lequel ils sont présentés à la classe est déterminant pour la réussite du projet pédagogique.

Tous les candidats ont démarré leur présentation par l'analyse des documents constitutifs du corpus, certains d'entre eux parvenant mieux que d'autres à les mettre en tension. Il n'est pas attendu une analyse exhaustive des supports qui constituent le dossier mais il convient d'en extraire les éléments essentiels afin de montrer au jury des connaissances disciplinaires et une capacité à analyser et à synthétiser. En effet, plus cette analyse est fine, plus elle permet aux candidats de proposer une problématique pertinente, indispensable à l'élaboration et à la mise en œuvre du projet pédagogique. Cette année, la plupart des candidats ont survolé les documents et se sont contentés de propos beaucoup trop brefs qui n'ont pas excédé trois minutes pour l'un d'entre eux.

L'analyse des documents et de leur traitement

Document 1 :

La couverture du livre "Flagelados do Vento Leste" de Manuel Lopes est riche en symbolisme et laisse entrevoir le caractère dramatique et émouvant de l'œuvre. Elle présente une scène évocatrice des paysages arides du Cap-Vert, avec des personnages aux expressions graves, en lutte contre les éléments. La palette de couleurs utilisée tend vers des tons terreux et des nuances de bleu, rappelant à la fois la terre et la mer, éléments omniprésents dans la vie des Cap-Verdiens.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

La composition de l'image, centrée sur des figures humaines et des éléments naturels, souligne la thématique principale du livre : la lutte incessante et presque mythique des habitants contre la sécheresse et le vent implacable de l'est. Les personnages sur la couverture sont représentés avec des traits marqués, symbolisant la résilience et la détermination face à l'adversité.

Cette couverture se prête parfaitement à l'expression orale des élèves et le jury constate que tous les candidats l'ont utilisée ainsi. L'analyse de cette couverture invite les élèves à faire des hypothèses sur le contenu du livre. La rudesse du climat et les émotions des personnages peuvent les aider à situer l'œuvre dans un contexte géographique et culturel spécifique. La juxtaposition de la terre stérile et des visages humains les conduira à réfléchir sur les thèmes de survie, d'espoir et de solidarité communautaire. Ils pourront également aborder non seulement les défis environnementaux mais aussi les dimensions humaines et sociales de la vie au Cap-Vert.

Toutefois, bien qu'elle soit un bon document déclencheur de parole, cette couverture peut mettre les élèves en difficulté si elle est donnée trop tôt, en introduction de séquence par exemple. En effet, ne disposant ni du contexte, ni du vocabulaire spécifique, les élèves peuvent se retrouver dans l'incapacité de s'exprimer en continu. Afin de dépasser cet écueil, certains candidats proposent de fournir aux élèves une liste de lexique en guise d'aide à l'expression mais cette pratique reste relativement artificielle. Un autre candidat a proposé un travail en binôme tout à fait intéressant du point de vue de la communication mais sans solution pour le problème de lexique manquant : un élève (A) dispose de la couverture et la décrit à son camarade (B) qui doit ensuite choisir parmi trois couvertures, celle qui correspond à la description entendue. Il pourrait même être envisageable de donner trois images très ressemblantes afin que l'élève B soit dans l'obligation de poser des questions à son camarade pour finaliser son choix. Le jury regrette tout de même qu'aucun candidat n'ait pensé à utiliser ce document en milieu ou en fin de séquence comme support d'évaluation à une expression orale ou écrite permettant ainsi aux élèves de faire le lien avec les acquis précédents et de remobiliser leurs connaissances et leurs compétences plus naturellement.

Document 2 :

Le poème « *A Terra* » de Jorge Vera Cruz Barbosa est tiré de son premier recueil intitulé *Arquipélago*, publié en 1935. Doté d'à peine huit poèmes, ce recueil rompant avec les modèles métropolitains fera de lui le premier poète capverdien tourné vers la modernité.

Le poème peint un tableau saisissant de la terre capverdienne en commençant par évoquer une terre fertile, riche en diverses cultures telles que les bananiers, les orangers, les cajous, les caféiers, les vignes, les champs de pommes de terre et de maïs. Cette abondance symbolise un potentiel de vie et de prospérité, où chaque élément évoqué est source de nourriture ou de boisson, essentielle à la culture locale comme la *cachupa*, le *cuscuz*, le *grogue* et le miel. Cependant, ce tableau idyllique est brutalement interrompu par l'évocation de la sécheresse, marquée par la répétition du mot "*desalento*" et des termes forts comme "*tragédia*", "*tormento*", et "*Voragem da fome*". La transition est dramatique : sans pluie, la terre autrefois fertile se transforme en un paysage de désolation, avec des "*encostas áridas*" et des "*planícies secas*" qui ressemblent à des visages déformés par la douleur et des corps momifiés au soleil. Cette métaphore puissante souligne l'impact dévastateur de la sécheresse sur la terre et les habitants. La répétition du cri "*Ai o drama da chuva!*" accentue le désespoir et l'angoisse liés à l'absence de pluie,

faisant écho à la dépendance vitale des Cap-Verdiens à l'égard des précipitations pour leur survie. Les "*sementeiras perdidas*" symbolisent non seulement la perte de récoltes mais aussi l'espoir anéanti d'une saison prospère. Le passage capture ainsi la dualité de la terre capverdienne : une terre de potentiel et de vie, mais aussi de tragédie et de lutte contre les forces implacables de la nature.

Ce document se prête à un travail de compréhension écrite mais très peu de candidats ont explicité sa mise en œuvre. Le repérage du lexique en lien avec l'agriculture, l'environnement et les sentiments proposé par un seul candidat a semblé tout à fait pertinent. Le jury regrette seulement le choix retenu dans la progression des apprentissages et le manque de mise en tension avec les documents précédents et ultérieurs. Étudier ce texte riche en lexique spécifique dès la première séance et après avoir travaillé autour du document 1 pour lequel les élèves ne disposaient d'aucun lexique préalable, n'est pas de nature à favoriser les apprentissages. Ce poème aurait certainement eu un autre écho après l'étude du reportage relatif au café au Cap-Vert et à la problématique de la sécheresse (document 6) puisqu'il contraste totalement en faisant référence aux nombreuses et opulentes cultures possibles lorsqu'il y a de l'eau !

Document 3 :

Os Flagelados do Vento Leste est un poème écrit par Ovídio Martins en 1962. Fausto l'a mis en musique dans son album *A Preto e Branco* de 1979, donnant ainsi une nouvelle dimension à ce texte poignant qui traite des difficultés et de la résilience des habitants des îles du Cap-Vert vivant sous des conditions climatiques extrêmement dures. Le Cap-Vert, ancien territoire colonial portugais, est fréquemment touché par des sécheresses sévères et des vents forts, ce qui rend la vie agricole et quotidienne très difficile pour ses habitants. Le poème met en lumière l'abandon et l'indifférence auxquels ces populations sont confrontées et dépeint un tableau poignant de leur situation : malgré le manque de soutien et de solidarité, les habitants continuent de survivre et de résister. Ils tirent leur force et leur persévérance de la nature elle-même : la mer, le vent et les montagnes. Le refrain répété "*Nós somos os flagelados do Vento Leste*" (Nous sommes les flagellés du vent de l'est) souligne leur identité forgée par l'adversité. Le poème est aussi une critique implicite de la société et des autorités, qui oublient ces communautés isolées et marginalisées. Elle évoque la solitude et l'isolement ressentis par les habitants, mais aussi leur incroyable capacité d'adaptation et de résistance face à des conditions extrêmes. *A Preto e Branco* est un album où Fausto utilise la musique comme un moyen de réflexion sociale, en abordant des sujets tels que l'injustice, la pauvreté et la lutte pour la survie. *Os Flagelados do Vento Leste* est un exemple puissant de cette démarche, utilisant des paroles poétiques et des métaphores pour capturer la réalité des vies marquées par la dureté du climat et l'oubli.

Si la chanson permet de travailler la compréhension de l'oral, il est important de nuancer cette approche en raison du rythme rapide des chansons qui change la prosodie et peut avoir un impact sur la compréhension des élèves. Un candidat propose donc, de façon tout à fait pertinente, une première écoute sans les paroles pour recueillir les impressions des élèves. Mais il passe immédiatement à un travail de compréhension approfondie en distribuant le texte, sans dire ce qu'il fait des éléments obtenus à la suite de la première écoute. Il est très important de donner aux élèves une consigne dès la première écoute afin de les orienter dans les premiers repérages et de développer de réelles stratégies de compréhension. En l'occurrence, il est possible de leur demander de repérer un vers qui serait répété plusieurs fois ("*Nós somos os flagelados do Vento Leste*") ou encore de repérer qui est le narrateur (nós),

et ce qu'il évoque globalement. De simples mots tels que *solidariedade, desgraça, medo, perseverança* sont à la portée des élèves et leur permettront de construire une amorce de sens. La phase de restitution des impressions des élèves est très importante car elle constitue une étape incontournable dans l'accès au sens. Pour cela, il est nécessaire que l'enseignant recueille ces différents éléments en les notant au tableau sous la forme de mots-clés. Il pourra ensuite demander aux élèves de reformuler des phrases à partir des mots-clés ou de les classer en deux catégories (positif et négatif) s'il souhaite orienter le travail de compréhension en suivant cet axe. La démarche adoptée par un des candidats pour permettre aux élèves de travailler la compréhension du texte de façon approfondie a été appréciée par le jury dans la mesure où elle développe le travail collaboratif. La classe est divisée en plusieurs groupes et chacun d'entre eux travaille autour d'une strophe. Trois phrases rédigées en amont par l'enseignante leur sont distribuées. Les élèves doivent choisir celle qui correspond le mieux à leur paragraphe. Ainsi, lors de la mise en commun, les élèves rendent compte de leur strophe en s'appuyant sur la phrase en question et en justifiant leur choix. Le jury précise que ce travail de groupe gagnerait à être mené en binômes. Moins les élèves sont nombreux au sein des groupes, plus ils réfléchissent et interagissent. Une autre piste d'exploitation consisterait à donner aux élèves un tableau à renseigner en faisant correspondre les vers du poème (colonne de gauche) aux interprétations correspondantes (colonne de droite).

Completa o quadro indicando os versos do poema que correspondem à análise

Versos do poema	Análise/interpretação
	A canção estabelece uma identidade coletiva baseada no sofrimento e na luta contra os elementos naturais.
	Os versos destacam a ausência de apoio e solidariedade por parte do resto do mundo. Os cabo-verdianos são deixados por conta própria, sem ajuda externa.
	Estas metáforas mostram como os habitantes aprenderam lições da natureza.
	Esta imagem de morte e renascimento simboliza a ciclicidade das estações de seca e colheita, bem como a resiliência inabalável dos habitantes
	Isto reflete a indiferença dos outros seres humanos em face ao seu sofrimento, acentuando o sentimento de abandono e isolamento.
	Estas linhas revelam que a única solidariedade sentida pelos cabo-verdianos vem dos próprios elementos naturais, que, apesar da sua crueldade, fazem parte integrante da sua existência.



Correção:

Versos do poema	Análise/interpretação
Nós somos os flagelados do Vento Leste	A canção estabelece uma identidade coletiva baseada no sofrimento e na luta contra os elementos naturais.
A nosso favor / não houve campanhas de solidariedade	Os versos destacam a ausência de apoio e solidariedade por parte do resto do mundo. Os cabo-verdianos são deixados por conta própria, sem ajuda externa.
O mar transmitiu-nos a sua perseverança / Aprendemos com o vento a bailar na desgraça	Estas metáforas mostram como os habitantes aprenderam lições da natureza.
Somos os flagelados do Vento Leste! / Morremos e ressuscitamos todos os anos	Esta imagem de morte e renascimento simboliza a ciclicidade das estações de seca e colheita, bem como a resiliência inabalável dos habitantes
Os homens esqueceram-se de nos chamar irmãos	Isto reflete a indiferença dos outros seres humanos em face ao seu sofrimento, acentuando o sentimento de abandono e isolamento.
E as vozes solidárias que temos sempre escutado / São apenas / as vozes do mar / que nos salgou o sangue	Estas linhas revelam que a única solidariedade sentida pelos cabo-verdianos vem dos próprios elementos naturais, que, apesar da sua crueldade, fazem parte integrante da sua existência.

Document 4 : Le texte *Chuva*, extrait du roman *Hora di Bai* de Manuel Ferreira, publié en 1962, est une évocation poignante et vivante de l'impact des pluies tant attendues sur l'archipel du Cap-Vert. Le narrateur omniscient commence par annoncer une nouvelle réjouissante : il pleut enfin sur plusieurs îles de l'archipel capverdien, dont Santiago, São Nicolau, Santo Antão, et São Vicente. La description des pluies est chargée d'une intensité presque miraculeuse, évoquant une "*ressurreição*" pour l'île de São Vicente. Les pluies apportent une vigueur nouvelle à l'archipel, revitalisant la terre, les roches, les animaux et même le sang des habitants. L'abondance de la pluie, accompagnée de tonnerres et d'éclairs, transforme les rues de Mindelo en rivières, et les habitants sortent dans une euphorie collective pour accueillir cette "*chuva abençoada*". La scène dépeinte est celle d'une joie débordante et d'une célébration spontanée. Les femmes, en particulier, sont décrites dans un état de jubilation totale, relevant leurs robes et sautillant dans les flaques d'eau. Leur comportement, marqué par une "*euforia desbragada*", suggère une libération émotionnelle et une expression de bonheur rare et profond. Cette pluie est perçue comme un signe de renouveau, presque prophétique, annonçant une "*nova aurora*" pour les habitants de l'île. Cependant, dans le dernier paragraphe, la tonalité du texte change brusquement. Le lendemain matin, la désillusion s'installe rapidement avec une "*manhã triste, abafada*", sans la moindre brise. La terre reste "*encrespada*" et la chaleur devient insupportable, donnant l'impression qu'un feu "*inquieta e perverso*" émane des entrailles de l'île elle-même. Cette description contraste fortement avec l'enthousiasme et la vitalité de la veille, soulignant la fragilité et le caractère éphémère des moments de bonheur dans la vie des habitants du Cap-Vert.

A la lecture de ce texte, aucun candidat n'a pensé non plus à le relier au passage du film *O Testamento do Sr Napumoceno* quand la pluie se met à tomber. C'est en effet une scène presque identique qui est décrite, la même joie face à la pluie, qui permet de mettre ces deux documents en tension. C'est également un texte qui, par contraste, peut être étudié après le reportage (document 5) portant sur le café et le manque d'eau.

Document 5 : La vidéo de 1'26 tirée de Euronews en 2019 décrit la situation critique de la production de café sur l'archipel du Cap-Vert, confrontée à une sécheresse prolongée. Autrefois une richesse nationale, les plantations de café arabica, situées entre 350 et 1300 mètres d'altitude, voient leur production chuter drastiquement. Il y a un siècle, le pays produisait 500 tonnes de café, contre moins de 100 tonnes aujourd'hui, en raison du manque d'eau et des conditions climatiques difficiles. Deux habitants témoignent des efforts infructueux pour augmenter les plantations, attribuant les résultats décevants au manque d'eau. Pour atténuer les effets de la sécheresse sur l'agriculture, le gouvernement capverdien estime qu'il faudrait plus de 9 millions d'euros et cherche des partenariats internationaux. Pour revitaliser l'industrie du café, une alliance avec des entrepreneurs néerlandais a attiré d'importants investissements, notamment dans la fourniture de café à Starbucks. La stratégie se concentre sur la qualité du produit, étant donné la faible quantité disponible et les prévisions peu encourageantes en raison de la sécheresse persistante des trois dernières années, qui compromet de plus en plus l'activité agricole sur l'île.

Un candidat a préféré écarter ce document en raison de son caractère trop actuel et informatif qui contrastait avec les autres documents du dossier plus littéraires et plus anciens. Toutefois, les autres l'ont conservé précisément pour ces mêmes raisons. Il permettait, en effet, de travailler la compréhension de l'oral et d'introduire facilement la thématique centrale (sécheresse au Cap-Vert) même si aucun d'entre eux ne l'a choisi pour introduire la séquence.

Document 6 : *O Testamento do Sr. Napumoceno Da Silva Araújo* est un film cap-verdien réalisé en 1997 par Francisco Manso adapté du célèbre roman de Germano Almeida. L'histoire se concentre sur Napumoceno Da Silva Araújo, un très riche commerçant de Mindelo, qui, sur son lit de mort, rédige son testament en enregistrant une série de cassettes. À travers ces enregistrements, il raconte sa vie, ses rêves, ses ambitions, et révèle des secrets longtemps gardés. Le film explore les thèmes de la mémoire, de la nostalgie, et de l'impact du passé sur le présent, offrant une réflexion profonde sur la vie et les choix qui la façonnent. L'extrait choisi se focalise sur une scène où Napumoceno, passe une commande de parapluies pour son magasin. Par erreur, la personne responsable de la commande ajoute un zéro de trop, ce qui résulte en une quantité phénoménale de parapluies livrés. Ironiquement, à ce moment-là, il se met à pleuvoir abondamment sur l'île, alors que d'habitude, il ne pleut presque jamais. Ce déluge imprévu provoque une forte demande pour les parapluies, et Napumoceno réussit à vendre toute sa nouvelle et inattendue marchandise.

Certains candidats ont également décidé d'écarter ce document en raison de sa longueur. S'il est vrai que l'extrait est long (6'14), il est regrettable d'en priver les élèves car c'est en effet un document authentique riche capable de retenir leur attention. Nous rappelons que le temps hors la classe est un temps précieux qui peut être pensé par les enseignants dans le cadre de la classe inversée. Ce document en particulier avait toutes les caractéristiques pour être abordé dans ce cadre-là.



En général, le jury a apprécié l'aptitude des candidats à donner du travail personnel à réaliser à la maison. De la restitution de la trace écrite à la rédaction des questions pour réaliser des quizz à soumettre à leurs camarades, les propositions étaient variées et intéressantes.

Présentation de la séquence pédagogique

La classe destinataire

Les candidats ont proposé de décliner leur séquence à des niveaux de classe différents : deux d'entre eux ont imaginé la réaliser en classe de terminale LVB/ LVC ou LVA alors qu'un troisième l'a proposée à une classe de première LVC et un quatrième encore à une classe de seconde sans préciser le rang. Cette année, conformément aux recommandations de l'an dernier, tous les candidats ont inscrit leur séquence dans un seul axe d'étude. Ils n'ont cependant pas choisi le même : l'un d'entre eux a opté pour « Identités et échanges », deux autres pour « Fictions et réalités » au cycle terminal et un dernier pour « Sauver la planète » en classe de seconde. En raison des caractéristiques linguistiques et littéraires du dossier, le choix portant sur « Fictions et réalités » en classe de terminale LVB semblait le plus judicieux.

La problématique 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. Définir 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. Tous les candidats ont proposé une problématique et le jury tient à attirer l'attention des préparateurs 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 immédiatement accessible. Les problématiques ont toutes porté sur la sécheresse au Cap-Vert et se sont déclinées ainsi : « *Como é que os cabo-verdianos se adaptaram às secas ao longo dos tempos ?* », « *Em que medida se pode dizer que a história de Cabo Verde é marcada pelos desafios ambientais ?* », « *De que maneira a realidade da seca é tratada na ficção ?* » ou « *Como é que os artistas conseguiram sensibilizar as pessoas aos problemas da seca em Cabo Verde ?* ». Le jury regrette qu'aucun candidat n'ait pensé à dépasser cette question pour aller vers des sujets tels que le dépassement de soi, la résilience, la solidarité et l'identité collective.

Le projet de fin de séquence ou tâche finale 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 réponses et éclairent la réflexion. Cette année, les tâches finales proposées ont été relativement décevantes. Certaines ont pu manquer de cohérence comme celle qui consistait à faire écrire un texte informatif sur la sécheresse au Cap-Vert alors que tout le dossier avait une coloration littéraire. La dimension actionnelle a parfois fait défaut également. Enfin, il convient de proposer des tâches finales qui soient porteuses pour les élèves. A ce titre, la proposition d'organiser un débat pour ou contre la solidarité est



totallement impensable. De même, une exposition sur l'agriculture au Cap-Vert et ses problématiques ou encore une Semaine du Cap-Vert dans un établissement scolaire ont semblé plutôt artificielles.

Le jury recommande aux futurs préparateurs de porter une attention toute particulière à ce projet final qui doit être réaliste et enrichissant pour les élèves. En outre, il doit comporter une consigne clairement énoncée. Enfin, il est absolument essentiel de bien distinguer tâche finale et tâches intermédiaires. Un candidat proposait en effet à la fin de chacune de ses séances une tâche finale.

La progression et les activités langagières travaillées

Le jury attend des candidats qu'ils exposent le déroulé des séances en mettant en avant la progression des apprentissages et la mise en œuvre des activités langagières. La notion de progression dans les apprentissages est essentielle et, à ce titre, le choix des documents et l'ordre dans lequel ils sont proposés aux élèves a toute son importance. Le jury regrette le manque de réflexion dans l'enchaînement des documents portés à l'étude. Les propositions des candidats sont toutes différentes mais elles comportent toutes le même défaut, celui d'étudier les documents les uns après les autres dans une sorte de frénésie qui consiste à compiler les apports sans jamais réfléchir à leur progression. En ce qui concerne le choix fait par un candidat de commencer sa séquence par la chanson de Fausto, le jury aurait aimé savoir en quoi le document 3 est plus intéressant qu'un autre pour introduire la séquence. Par ailleurs, lorsque ce même candidat propose de poursuivre avec le document 4, il aurait été intéressant qu'il explique pourquoi il avait choisi l'extrait du roman de Manuel Ferreira (doc 4) immédiatement après. Le jury s'interroge sur la pertinence de ce choix. En effet, comment est-il possible d'étudier deux textes littéraires au cours d'une même séance de 55 minutes, qui plus est la première ? Outre cette impossibilité, leur mise en tension, qui n'a pas du tout été évoquée, ne semblait pas particulièrement pertinente.

Le travail sur la langue n'est pas suffisamment investi par l'ensemble des candidats qui se contentent d'annoncer des objectifs linguistiques, parfois trop ambitieux et d'autres fois pas assez, sans les mettre vraiment en œuvre par la suite. Certains candidats disent vouloir travailler l'hypothèse mais ne font référence à aucun outil linguistique le permettant. D'autres n'indiquent que des objectifs lexicaux et oublient tous les autres.

L'entretien avec le jury

À la suite de l'exposition de la séquence, le jury dispose de 20 minutes maximum pour échanger avec le candidat. Les questions ne sont en aucun cas des pièges mais bien l'occasion, pour le candidat, de revenir sur son propos qui a pu être incomplet ou manquer de clarté. Il est question, ici, pour le jury, d'évaluer la capacité du candidat à avoir une analyse réflexive, à prendre de la distance par rapport à ses propositions et à rebondir sur les pistes avancées par le jury. Si certains candidats ont réussi à se saisir de ces pistes, en démontrant un savoir-faire didactique, une ouverture d'esprit et une capacité à s'ajuster, d'autres n'y sont pas parvenus, se montrant déstabilisés à la moindre question du jury. Il est tout à fait possible de se tromper et lorsque le jury le fait remarquer à un candidat, il convient qu'il se saisisse de cette opportunité pour revenir sur son propos et qu'il réfléchisse, même à haute voix. Le jury apprécie cette capacité de certains candidats à se remettre en question et à rebondir sur ce qui vient d'être dit. Par ailleurs, l'incapacité à développer, le manque d'engagement et de conviction dans l'échange sont préjudiciables.

Rapport sur l'explication de texte en langue portugaise

Sujet

"Mas e eu? e eu?" perguntou assustado. Os dois tinham ido embora sozinhos. E ele ficara. "Com o seu sábado." E sua gripe. No apartamento arrumado, onde "tudo corria bem". Quem sabe se sua mulher estava fugindo com o filho da sala de luz bem regulada, dos móveis bem escolhidos, das cortinas e dos quadros? fora isso o que ele lhe dera. Apartamento de um engenheiro. E sabia que se a mulher aproveitava da situação de um marido moço e cheio de futuro — desprezava-a também, com aqueles olhos sonsos, fugindo com seu filho nervoso e magro. O homem inquietou-se. Porque não poderia continuar a lhe dar senão: mais sucesso. E porque sabia que ela o ajudaria a consegui-lo e odiaria o que conseguissem. Assim era aquela calma mulher de trinta e dois anos que nunca falava propriamente, como se tivesse vivido sempre. As relações entre ambos eram tão tranqüilas. Às vezes ele procurava humilhá-la, entrava no quarto enquanto ela mudava de roupa porque sabia que ela detestava ser vista nua. Por que precisava humilhá-la? No entanto ele bem sabia que ela só seria de um homem enquanto fosse orgulhosa. Mas tinha se habituado a torná-la feminina deste modo: humilhava-a com ternura, e já agora ela sorria — sem rancor? Talvez de tudo isso tivessem nascido suas relações pacíficas, e aquelas conversas em voz tranqüila que faziam a atmosfera do lar para a criança. Ou esta se irritava às vezes? Às vezes o menino se irritava, batia os pés, gritava sob pesadelos. De onde nascera esta criaturinha vibrante, senão do que sua mulher e ele haviam cortado da vida diária. Viviam tão tranqüilos que, se se aproximava um momento de alegria, eles se olhavam rapidamente, quase irônicos, e os olhos de ambos diziam: não vamos gastá-lo, não vamos ridiculamente usá-lo. Como se tivessem vivido desde sempre.

Mas ele a olhara da janela, vira-a andar depressa de mãos dadas com o filho, e dissera-se: ela está tomando o momento de alegria — sozinha. Sentira-se frustrado porque há muito não poderia viver senão com ela. E ela conseguia tomar seus momentos — sozinha. Por exemplo, que fizera sua mulher entre o trem e o apartamento? não que a suspeitasse mas inquietava-se.

A última luz da tarde estava pesada e abatia-se com gravidade sobre os objetos. As areias estalavam secas. O dia inteiro estivera sob essa ameaça de irradiação. Que nesse momento, sem rebentar, embora, se ensurdecia cada vez mais e zumbia no elevador ininterrupto do edifício. Quando Catarina voltasse eles jantariam afastando as mariposas. O menino gritaria no primeiro sono, Catarina interromperia um momento o jantar... e o elevador não pararia por um instante sequer?! Não, o elevador não pararia um instante. — "Depois do jantar iremos ao cinema", resolveu o homem. Porque depois do cinema seria enfim noite, e este dia se quebraria com as ondas nos rochedos do Arpoador.

Clarice Lispector, "Os laços de família", in *Os laços de família*

En préambule, signalons que cette épreuve reste déterminante par plusieurs aspects. Elle permet tout d'abord d'évaluer la fluidité et la correction de la langue portugaise du candidat à un concours du second degré, puis la plasticité, l'aisance de celui-ci à allier une bonne maîtrise de l'exercice de l'analyse littéraire, tout en veillant à exposer clairement son point de vue, sans oublier d'étayer son propos en partant toujours d'exemples tirés du texte. On privilégiera toujours une analyse qui présente une appréhension personnelle et qui allie l'étude détaillée et fouillée de la langue, des thématiques qui se



dégagent, des choix stylistiques de l'auteur et des stratégies mises en œuvre. L'épreuve d'explication de texte en langue portugaise portait sur un extrait d'un conte du recueil *Laços de família* de Clarice Lispector. Les contes de Clarice sont faits pour être lus, il en va donc d'une réception par le lecteur. Que perçoit-il et ressent-il de la crise du couple qui se délite, sans que le mari ne s'en rende compte ? Comment cette crise et l'aveuglement du mari sont-ils figurés ? Les candidats retenus ont su proposer une analyse des ressorts littéraires permettant une analyse fine de la situation évoquée ainsi que des personnages. On veillera, toutefois, à trouver un bon dosage entre une lecture s'appuyant sur le texte et une interprétation mettant en exergue les stratégies d'écritures, l'étude des effets et une interprétation cohérente.

Le sujet invitait d'abord à mobiliser succinctement des connaissances fondamentales sur l'auteur ainsi que sur le contexte dans lequel l'œuvre a été publiée. Pour ouvrir la voie à l'analyse de l'extrait, il était essentiel de le replacer dans l'économie générale de l'ouvrage. La nouvelle intitulée *Laços de família* de Clarice Lispector, extraite du recueil éponyme daté de 1960, met métaphoriquement en œuvre la question du lien. Le titre générique dit bien le fil rouge qui court tout au long du récit et dans l'ensemble les treize nouvelles : les fils familiaux, amicaux, sociaux qui se nouent, se dénouent et se renouent, liens qui libèrent aussi bien qu'ils étouffent.

Si dans l'extrait choisi, le point de vue adopté est celui du mari - fait assez rare dans ce recueil pour attirer l'attention des candidats - il fallait rappeler que ce qui fonde le noyau structurel du conte, provient des rapports d'une fille et de sa mère. Catarina, la trentaine, mère d'un enfant de presque quatre ans, malingre et souffreteux et Severina, la mère et belle-mère qui porte bien son nom. L'un des noyaux du texte : les liens marqués par un manque criant de tendresse, d'amour entre les deux femmes se répercute sur le couple et leur enfant. Catarina ne manifeste joie ou enthousiasme qu'au travers de ses yeux rieurs, raison pour laquelle elle est affublée d'un certain strabisme. On l'aura compris, le conte joue d'une certaine lecture biaisée du monde à travers une *dialética do olhar*. Le lecteur est porté par le flux de pensées de l'ingénieur Antônio qui se retrouve désespérément seul, sidéré et impotent, alors que son épouse Catarina, vient de vivre une métamorphose radicale. Le jeune père, qui généralement vit en contrôlant absolument tout, se voit dépassé et est incapable de mesurer l'enjeu de la nouvelle configuration que prend son ménage. Le récit ne privilégie pas l'action mais la façon dont elle est perçue et ressentie par celui-ci. Le récit avançant par des associations discrètes, des correspondances ou des paradoxes. Le travail d'interprétation des candidats était justement de repérer ces effets de télescopage. En outre, d'emblée il convenait de rappeler ce qui advient juste avant la scène à analyser.

Ainsi, juste avant l'extrait choisi, un incident banal, un coup de frein malencontreux d'un chauffeur de taxi, rapproche physiquement, bien malgré elles, Catarina de Severina, en route vers l'aéroport. Cet événement non désiré déclenche immédiatement une prise de conscience chez la fille, malmenée par une mère sévère et peu aimante. Catarina va vivre un effet de sidération, un élément perturbateur, déclencheur d'une métamorphose immédiate en elle. L'extrait précisément se centre sur le basculement opéré par la métamorphose¹ de la jeune maman. L'effet est instantané : la jeune épouse, effacée, timorée jusqu'alors, rentre chez elle comme libérée d'un poids, mue par une force d'agir, de vie, telle une sève restée jusqu'alors stagnante ou enfouie. Elle empoigne son fils et s'élance hors de ce qui apparaît au lecteur comme une geôle dorée et prend la décision de fuir l'appartement « d'ingénieur »

¹ *Métamorphose, effet de sidération et d'insight, épiphanie* comme le répète la critique la plus aguerrie.

qu'elle partage avec son mari, cet appartement témoin, propre au standing attendu à Barra da Tijuca, quartier de classe plus que moyenne, traditionnel et très privilégié. L'espace interne puis externe - la fenêtre de l'appartement servant de frontière au conte - opère comme caisse de résonance des affects, comme réceptacle à une crise, un bouleversement profond. L'extrait pointe et dissèque la paralysie d'Antônio et son aveuglement, une forme de dénégation des choses, à saisir les clés de ce qui se déroule sous ses yeux. D'ailleurs il n'est question que de sa personne : « *Mas eu, e eu ?* » réitéré dès l'ouverture de l'extrait (l.1). Il n'a pas encore saisi combien il reste étranger à la nouvelle alliance mère/fils.

L'extrait dense, à l'écriture énigmatique, non dénué de poésie, présentait des modalités, des axes, des enjeux que l'on pouvait mobiliser sans trop de difficultés et rapprocher de certaines structures récurrentes dans l'écriture *claricienne*. Les meilleurs candidats ont su proposer un plan clairement formulé au départ et suivi dans le déroulement de la présentation, en dégageant le fil conducteur de l'extrait proposé, ses axes thématiques, ses différents mouvements et les aspects formels majeurs de sa composition. 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 qui ont su mettre en évidence des axes pertinents, en en proposant une analyse fine, personnelle, étayée avec des exemples précis du texte. Ainsi, certains candidats ont su s'emparer de la richesse des temps verbaux pour illustrer le climax de la crise de ce couple. On prendra, à titre d'exemple, la chute du texte qui fait la part belle au déni du mari blessé, perturbé et qui fuit la réalité pesante en se plongeant, se raccrochant à des conditionnels, tels que « *jantariam fora* » (l.31), « *o elevador não pararia* » (l.33), qui illustrent son refus d'accepter le changement. En définitive, un bon niveau de langue, une bonne maîtrise de l'exercice, une capacité à transmettre clairement sa pensée ont fait la différence.

Rapport sur le thème oral improvisé

Cette épreuve survient à la suite de l'explication de texte en langue étrangère et avant l'entretien avec le jury qui ne porte que sur l'explication de texte.

La note attribuée à cet exercice est intégrée à la note de l'explication de texte.

Le texte que le candidat découvre au tout début de cette sous-épreuve est un article ou un extrait d'article de 170 mots environ paru dans un journal national ou régional dont la thématique est contemporaine. Cette année, le passage proposé était un extrait du *Courrier International* du 23 octobre 2023.

Le candidat dispose de 10 minutes qu'il gère comme bon lui semble : dans ce temps imparti, il doit prendre connaissance du texte et dicter sa proposition de traduction en prenant soin de le faire à un



rythme permettant au jury d'en transcrire l'intégralité. Nous rappelons qu'il n'est pas nécessaire de dicter la ponctuation.

Le candidat peut revenir sur des passages de sa proposition à tout moment jusqu'au terme des 10 minutes de l'épreuve mais il se doit de préciser au jury quelle est la version à retenir.

Le tout premier écueil à éviter est le relâchement de la concentration qui se constate bien souvent une fois l'explication de texte terminée. En effet, la spécificité du thème oral improvisé réside tout d'abord dans l'analyse des passages présentant des difficultés lexicales, syntaxiques ou grammaticales qui requièrent une attention particulière. Ce repérage doit être mené avec calme et il convient de ne pas s'attarder sur une difficulté lexicale mais plutôt d'avancer dans une lecture de l'intégralité du passage qui permettra de mieux comprendre le contexte, de s'appropriier la logique du passage pour revenir sur un lexique dont la traduction apparaîtra alors peut-être plus spontanément, quitte à recourir à un synonyme. Nous rappelons que la correction syntaxique demeure la priorité. L'autre particularité qui peut décontenancer les candidats se situe dans la gestion du temps : le candidat a la possibilité de prendre des notes sur un brouillon mais il doit avoir conscience qu'une rédaction intégrale s'avère impossible et ne lui laissera pas le temps de dicter l'intégralité de sa traduction. Nous lui conseillons donc de cibler les passages et écueils en insistant sur les accords, les temps et prépositions à respecter.

Par conséquent, l'agilité à mobiliser des outils linguistiques et la technicité de cette épreuve requièrent un entraînement régulier et nous ne saurions qu'inciter les candidats à se soumettre à des entraînements réguliers et rigoureux tout d'abord en lisant la presse dans les deux langues mais également en s'exerçant à partir des extraits proposés dans les rapports de jury. Cette pratique leur permettra d'acquérir des automatismes de traduction en évitant les écueils liés au passage d'une langue à une autre. Cette année encore, le jury déplore des fautes trop nombreuses d'accord, de temps et de genre, certaines dues à la précipitation.

Nous rappelons que la qualité de la prononciation de la traduction proposée entre dans l'évaluation de la langue orale.

Sujet proposé :

Au Portugal, l'huile d'olive est le nouvel or vert des trafiquants

Les braquages, les saisies et les ventes illégales en ligne se multiplient, rapporte l'hebdomadaire *Expresso*. Le business de l'huile d'olive, souvent frelaté et coupé avec d'autres huiles végétales ou des colorants alimentaires, inquiète les producteurs et les autorités.

Depuis deux semaines, la campagne du Baixo Alentejo, dans le sud du Portugal, est le théâtre de raids nocturnes. « *Des producteurs d'olives de la région subissent des attaques presque quotidiennes contre leurs oliveraies par des groupes organisés* », rapporte l'*Expresso*. « *Le prix élevé de l'huile d'olive – environ 8,30 euros le kilo, contre 5 euros l'année dernière – a certainement aiguisé l'appétit des voleurs* », avance l'hebdomadaire. [...]



Les chiffres communiqués par la gendarmerie portugaise, qui patrouille désormais sur place, confirment l'ampleur du phénomène : 62 voleurs ont été arrêtés l'an passé dans la région de l'Alentejo, et 26 tonnes d'olives volées ont été saisies. Chez le voisin espagnol, 74 tonnes ont disparu d'une oliveraie de la région de Séville au début du mois. Quinze jours plus tard, près de Cordoue, 56 000 litres d'huile d'olive, d'une valeur d'environ 500 000 euros, ont été dérobés.

Courrier International, 26/10/2023

Proposition de traduction :

Em Portugal, o azeite é o novo ouro verde dos traficantes

Os assaltos, as apreensões e as vendas ilegais em linha multiplicam-se, relata / segundo o semanário *Expresso*. O negócio do azeite, muitas vezes adulterado / falsificado / fraudado e misturado com outros óleos vegetais ou corantes alimentares, preocupa os produtores e as autoridades.

Há duas semanas para cá / desde há duas semanas que os campos do Baixo Alentejo, no sul de Portugal, têm sido o palco de ataques noturnos. "Produtores / olivicultores da região sofreram ataques / foram vítimas de ataques quase diários aos olivais por grupos / bandos organizados" relata o *Expresso*. O preço elevado do azeite - cerca de 8,30 euros o quilo, ante / contra 5 euros no ano passado – aguçou / agudizou os apetites dos ladrões", adianta / avança o semanário. [...]

Os números comunicados pela GNR, que desde então patrulha no local, confirmam as proporções / amplitude do fenómeno: 62 ladrões foram detidos / apreendidos no ano passado na região, e foram apreendidas 26 toneladas de azeitonas roubadas. No vizinho espanhol, 74 toneladas desapareceram de um olival da região de Sevilha no início do mês. Quinze dias mais tarde, perto de Córdoba, foram roubados 56 000 litros de azeite, com um valor a rondar os 500 000 euros.

Courrier International, 26/10/2023

Le passage proposé cette année ne présentait pas de difficultés grammaticales ou syntaxiques. Les écueils à éviter portaient davantage sur du lexique qui a donné lieu à quelques faux-sens voire à des barbarismes que nous répertorions ci-dessous :

- barbarismes :

- « l'huile d'olive » traduit par : o *aceite*
- « les colorants alimentaires » rendu par : os *colorantes alimentários*
- « l'hebdomadaire » : o *hebdomadário*
- « l'appétit » : o *apetito*
- « les chiffres » : as *chifras*
- « l'ampleur » : o *amplor*
- « ont été arrêtés » : foram *arrestados*
- « les oliveraies » : os *campos de olivas*



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

- « Cordoue » : *Córdoba*

- contre-sens :

- « ... est le théâtre de raids » a été traduit par : *é o teatro da intervenção da polícia*
- « le business de l'huile d'olive » : *a produção do óleo de azeite*
- « des producteurs subissent des attaques » : *produtores sobem ataques / produtores experimentam ataques*

- faux-sens même champ ou hors champ:

- « les braquages » rendu par *os roubos*
- « l'hebdomadaire » : *o jornal*
- « le business de l'huile d'olive » : *o mercado / a produção de azeite*
- « frelaté » : *misturado / não consumível*
- « les huiles végétales » : *os azeites*
- « la campagne » : *o interior*
- « des raids » : *invasões*
- « les oliveraies » : *as oliveiras / as plantações de azeite*
- « des producteurs d'olives » : *produtores de azeite*
- « a aiguisé l'appétit » : *atiçou / incentivou / cobiçou o apetite*
- « la gendarmerie portugaise » : *a polícia nacional portuguesa*
- « chez le voisin espagnol, ... » : *No caso de Espanha*
- « 26 tonnes ont été saisies » : *26 toneladas foram recuperadas*

- fautes de temps et d'accords :

- « le business de l'huile d'olive... inquiète » : *o negócio do azeite ... preocupam*
- « le prix élevé de l'huile d'olive... a aiguisé l'appétit » a été traduit par *o preço ...cobiçaram o apetite*
- « les chiffres communiqués par la gendarmerie ... confirment » : *os dados comunicados pela GNR ... confirmam*
- « la gendarmerie qui patrouille » : *a GNR que patrulham*
- « 56 000 litres d'huile d'olive ... ont été dérobées » : *56 000 litros ... foram roubadas*

Concernant les temps, un candidat a choisi de traduire le verbe qui est au présent dans la phrase : « Des producteurs d'olives de la région subissent des attaques presque quotidiennes... » par un *pretérito perfeito composto* (*Produtores têm sofrido ataques quase diários...*). Le choix était judicieux et a été bonifié par le jury. En effet, s'agissant d'une action qui s'étend dans le passé et se poursuit dans le présent, le temps composé de la langue portugaise rend compte de cet aspect. Le candidat aurait pu faire de même pour la phrase : « Depuis deux semaines, la campagne du Baixo Alentejo, dans le sud du Portugal, est le théâtre de raids nocturnes. » (*Desde há duas semanas que os campos do Baixo Alentejo têm sido o palco de ataques noturnos.*).

Nous rappelons que le candidat peut demander au jury de lui relire un extrait de sa traduction. Cette possibilité n'est pas à négliger et elle permet bien souvent de corriger certaines des erreurs mentionnées ci-dessus, notamment des erreurs d'accords ou de cohérence de temps commises sur des phrases plus longues dans lesquelles le sujet est éloigné du verbe.