



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Concours : AGRÉGATION EXTERNE

Section : Langues Vivantes Étrangères

Option : Espagnol

Session 2021

Rapport de jury présenté par :

Hélène THIEULIN-PARDO, présidente du jury



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

« Les rapports des jurys des concours de recrutement sont établis sous la responsabilité des présidents de jury »

AVEC LA COLLABORATION DE :

Yann PERRON, vice-président,

Benoît COQUIL pour l'épreuve de composition en espagnol,

Philippe RABATÉ pour l'épreuve de composition en français,

Axelle VATRICAN pour l'épreuve de thème,

Bénédicte MATHIOS pour l'épreuve de version,

Zoraida CARANDELL et Jimena OBREGÓN pour l'épreuve de leçon,

Davy DESMAS pour l'épreuve d'explication de texte,

Corinne MENCÉ-CASTER pour l'épreuve d'explication linguistique,

Fabrice CORRONS et Marc AUDI pour l'épreuve de catalan,

Jordi PIA COMELLA et Mathieu FERRAND pour l'épreuve de latin,

Sylvie MOREL et Luís SOBREIRA pour l'épreuve de portugais.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|------|
| Remarques générales | P 4 |
| Bilan de la session 2021 | P 5 |
| I Tableau des différentes épreuves | P 6 |
| II Épreuves d'admissibilité | |
| II.1 Composition en espagnol | P 7 |
| II.2 Traduction | P 19 |
| II.2.1 Thème | P 19 |
| II.2.2 Version | P 32 |
| II.3 Composition en français | P 49 |
| III Épreuves d'admission | |
| III.1 Leçon | P 63 |
| III.2 Explication de texte | P 69 |
| III.3 Explication linguistique en français | P 76 |
| III.4 Épreuve d'option | P 90 |
| III.4.1 Remarques générales | |
| III.4.2. Rappports spécifiques | |
| III.4.2.1 Épreuve de catalan | P 90 |
| III.4.2.2 Épreuve de latin | P 93 |
| III.4.2.3 Épreuve de portugais | P 97 |



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Remarques générales

La session 2021 du concours de l'agrégation externe d'espagnol s'est déroulée pour la deuxième fois dans un contexte particulier, en raison de la crise sanitaire liée à la pandémie-Covid 19. Malgré les difficultés, le concours s'est tenu aux dates prévues et n'a subi aucun bouleversement dans son organisation. Dans ces circonstances exceptionnelles, le jury remercie tout particulièrement ceux et celles qui ont contribué au bon déroulement des épreuves orales, et notamment Mme Richard, Proviseur du lycée Turgot, ainsi que l'ensemble de son équipe pour leur accueil et leur accompagnement matériel.

Le jury tient également à féliciter les candidats qui ont dû préparer ce concours en pleine crise sanitaire, alors que les universités ne pouvaient les accueillir depuis le mois de novembre 2020. Il se réjouit des résultats de la session 2021 (détaillés ci-après).

Pour la session 2021, le nombre de postes mis au concours était en très légère augmentation par rapport à la session précédente, avec 46 postes offerts au lieu de 45 en 2020.

Malgré cette légère augmentation, le nombre d'inscrits au concours a subi une forte baisse, contredisant la tendance des deux dernières années (707 en 2021, contre 825 en 2020 et 811 en 2019) ; un même constat peut être fait pour le nombre de candidats présents à toutes les épreuves écrites (301 en 2021, contre 338 candidats et 264 en 2019).

105 candidats ont été déclarés admissibles à l'issue des épreuves écrites et 103 d'entre eux se sont effectivement présentés à l'oral.

Le jury tient cette année encore à encourager les candidats à poursuivre le concours jusqu'au bout et à ne pas renoncer au seuil des épreuves orales.

Le jury a constaté avec satisfaction que bon nombre des candidats s'étaient bien préparés et se félicite d'avoir pu corriger d'excellentes copies et d'avoir entendu d'excellentes prestations.

Cette année encore, la moyenne obtenue par les candidats admis est légèrement supérieure à celle de l'année précédente (9,80/20, contre 9,50/20 en 2020 et 8,84/20 en 2019). La moyenne de candidats déclarés admissibles est également en hausse (9,80/20 en 2021, contre 8,48/20 en 2020 et 8,39/20 en 2019).

Ces résultats obtenus dans les épreuves d'admissibilité et d'admission montrent une prise en compte des exigences du concours et des recommandations proposées par le jury dans les rapports des sessions antérieures. L'ensemble du jury rappelle aux candidats qu'ils ne doivent négliger aucune partie du programme ni aucune épreuve ; la tâche du jury consiste en effet à classer les candidats et il n'est pas inhabituel d'attribuer de très hautes notes aux bonnes prestations, le jury utilisant une très large échelle de notation. Les candidats doivent donc se préparer à tous les exercices particuliers de ce concours – dissertations, traduction, explication linguistique, traduction de l'œuvre au programme d'option – avec le plus grand sérieux.

Il convient enfin de rappeler qu'aucune question ou œuvre n'a vocation plus qu'une autre à faire l'objet des deux compositions à l'écrit. Il n'existe en la matière aucune règle et toutes les combinaisons sont possibles (en 2021, les deux dissertations portaient sur des œuvres littéraires au programme, par exemple). De plus, les sujets proposés pour une session ne dépendent en aucun cas de ceux proposés à la session précédente.

Les futurs candidats trouveront dans les pages qui suivent un rapport détaillé sur chacune des épreuves du concours, ainsi que des recommandations dont on ne saurait trop recommander la lecture attentive. Ces pages sont en effet destinées à exposer les exigences et les attentes des membres du jury, soucieux de maintenir la qualité et le niveau d'excellence de l'agrégation.

Le jury adresse aux futurs candidats tous ses encouragements pour la préparation de la session 2022 !



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Bilan de la session 2021

Nombre de postes : **46**

Bilan de l'admissibilité

Nombre de candidats inscrits : 707

Nombre de candidats présents à toutes les épreuves écrites : 301

Barre d'admissibilité : 7 / 20

Nombre de candidats admissibles : 105

Moyenne des candidats admissibles : 9,43 / 20

Moyenne des candidats non éliminés : 5,90 / 20

Bilan de l'admission

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Nombre de candidats admissibles : 105

Moyenne des candidats non éliminés : 6,74 / 20

Moyenne des candidats admis : 9,80 / 20

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

Moyenne des candidats non éliminés : 7,91 / 20

Moyenne des candidats admis : 10,29 / 20

Barre de la liste principale : 7,83 / 20

Nombre de candidats admis : **46**



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

I. Tableau des différentes épreuves

Épreuves d'admissibilité

| | Durée | Coefficient |
|-------------------------------|-------|-------------|
| Composition en espagnol | 7h | 2 |
| Traduction – Thème et Version | 6h | 3 |
| Composition en français | 7h | 2 |

Épreuves d'admission

| | Durée de la préparation | Coeff. | Durée de l'épreuve (explication + entretien) | Ouvrages fournis |
|--|-------------------------|--------|---|--|
| Explication de texte littéraire en espagnol | 2 h | 3 | 45 mn (<i>explication : 30 mn maximum ; entretien 15 mn maximum</i>) | Extrait d'un texte au programme (photocopie de l'extrait). Dictionnaire unilingue indiqué par le jury. |
| Leçon en espagnol | 5 h | 3 | 45 mn (<i>explication : 30 mn maximum ; entretien 15 mn maximum</i>) | Civilisation : aucun ouvrage. Littérature : le/les ouvrages au programme. |
| Explication linguistique en français | 2 h | 2 | 45 mn (<i>explication : 30 mn maximum ; entretien 15 mn maximum</i>) | - Photocopie du texte à commenter. - Le <i>Breve diccionario etimológico de la lengua castellana</i> de Joan Corominas. - Un dictionnaire latin-français. - Le <i>Diccionario de la lengua Española</i> (RAE) |
| Option | 1 h 30 | 1 | 45 mn (<i>explication : 30 mn maximum ; entretien 15 mn maximum</i>) | - Photocopie du passage à étudier. - dictionnaire (catalan ou portugais monolingues, latin-français, en fonction de l'option choisie). |



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

II. Épreuves d'admissibilité

II.1 Composition en espagnol

Données statistiques concernant l'épreuve

| | Nombre de candidats présents | Moyenne des candidats présents | Nombre d'admissibles | Moyenne des candidats admissibles |
|--|------------------------------|--------------------------------|----------------------|-----------------------------------|
| Épreuve : Composition en espagnol | 315 | 3,95 / 20 | 105 | 8,14 / 20 |

Recommandations aux candidats

La moyenne de cette épreuve, en baisse par rapport à 2020, s'explique en partie par le fait que le jury a eu affaire à un grand nombre de copies très courtes (entre 0 et 2 pages), qui ne présentent généralement qu'une ébauche d'introduction, et témoignent de difficultés de préparation à la composition mais aussi, sans doute, d'une impasse sur ce pan du programme. Répétons donc qu'il ne faut en aucun cas faire de pronostics hasardeux fondés sur une hypothétique alternance entre sujets de littérature consacrés à l'Espagne et à l'Amérique Latine. Preuve en est la répétition entre 2020 et 2021 d'un sujet de littérature latino-américaine. Cela vaut de même pour toutes les matières : civilisation, littérature, version classique / moderne.

Outre ces copies beaucoup trop brèves, qui ne permettent pas au jury d'évaluer les qualités rédactionnelles et de réflexion, ni la connaissance de l'œuvre au programme, nous avons pu relever un bon nombre de hors-sujets partiels et une tendance des candidats à prendre le sujet comme un simple prétexte pour insérer des séquences entières de cours sans chercher à les relier conceptuellement à la citation proposée. L'écueil du hors-sujet doit être évité dès le travail d'analyse du sujet, antérieur à la formulation de la problématique et à la construction du plan. Il peut être également évité, lors de la rédaction, en reprenant constamment les termes importants du sujet, en les citant entre guillemets à des moments d'articulation (phrases conclusives ou introductives à l'intérieur des parties ou sous-parties).

Aux côtés du hors-sujet, parmi les écueils fréquents de la composition, se trouve la paraphrase. Bien des copies se contentent de faire un résumé des trames narratives du roman, sans passer à l'analyse critique. S'il est vrai que, dans le cas d'un roman aussi touffu que *La novela de mi vida*, il est nécessaire de resituer certains éléments de l'intrigue pour y faire référence de façon précise, il n'est pas pertinent de raconter le roman à des membres d'un jury qui le connaissent bien... Une fois la brève recontextualisation effectuée, il faut passer très vite à l'analyse interprétative : que signifie telle scène à tel endroit du texte ? Quel sens acquiert-elle au regard de telle autre qui lui succède ? En quoi tel projet d'écriture d'un personnage est-il une mise en abyme du projet romanesque padurien ? Quel sens donner à l'intertextualité homérique ? Etc. Tout cela, bien entendu, en lien avec le sujet.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Un travers également récurrent dans les copies corrigées est lié à l'incapacité à structurer son argumentation en paragraphes cohérents. Un grand nombre de compositions multiplient, à l'intérieur des parties, les paragraphes très brefs, sans qu'il soit possible d'en saisir la logique interne, tandis que d'autres proposent, à l'inverse, des paragraphes fleuve s'étirant sur plusieurs pages. Rappelons qu'une composition réussie doit se fonder sur une structure qui permette de faire émerger les idées clés et les grandes inflexions de l'argumentation. Cela se traduit par l'élaboration de paragraphes centrés sur un argument, clairement énoncé en début de paragraphe, puis développé et étayé par plusieurs renvois précis à l'œuvre au programme.

La préparation du programme de littérature à l'agrégation implique, de la même façon que pour la civilisation, un travail de mémorisation : il est demandé aux candidats de pouvoir retenir un certain nombre de citations précises, mais aussi de données biographiques et historiques liées aux textes au programme, et ce répertoire mental devra être suffisamment fourni pour leur permettre de faire face à plusieurs types de sujets différents (pour les compositions à l'écrit comme pour la leçon et l'explication de texte à l'oral). Dans le cas de *La novela de mi vida*, s'agissant d'un roman historique qui embrasse près de 200 ans d'histoire cubaine, il est vrai que cet exercice de mémorisation est exigeant. Il est toutefois nécessaire, car une composition, si elle est un exercice de réflexion théorique, doit toujours être étayée par des exemples tirés du texte.

Les arguments qui structurent la démonstration n'ont de valeur qu'appuyés sur des références précises au roman : qu'il s'agisse d'une citation ou d'une simple mention (d'une scène en particulier, un lieu, un personnage, etc.), rappelons que cette référence doit être la plus précise possible, et bien entendu absolument exacte. Cela relève de l'évidence, et pourtant le jury a pu relever de très nombreuses erreurs dans les références, même les plus basiques. Ainsi, le protagoniste Fernando Terry est sujet à toutes les réinventions : il change de prénom, devient membre du « Club de la Serpente » comme dans *Rayuela*, vit sous la dictature de Machado dans les années 1930...

De plus, les candidats se doivent de maîtriser les références à l'histoire cubaine des XIX^e et XX^e siècles. Le jury a dû sanctionner de nombreuses copies dans lesquelles apparaissaient des aberrations historiques, qui témoignent d'un travail de préparation trop approximatif (« Mariel » qui n'est plus le nom d'un port mais celui du bateau des exilés, Cuba qui serait sous la tutelle simultanée de l'Union Soviétique et du royaume d'Espagne, la chute du bloc soviétique dans « les années 1994 », etc.).

Rappelons donc que la préparation de cette partie du programme implique, en plus d'une connaissance précise du texte, de retenir un certain nombre de données historiques qui doivent être mobilisées de façon rigoureuse pour éclairer certains passages du roman.

Il est attendu des candidats qu'ils aient des connaissances pointues sur l'œuvre et son contexte de production, et qu'ils écrivent une composition qui sera corrigée par des spécialistes de la question au programme : les poncifs sur les arômes et la gastronomie de Cuba, les saveurs du rhum et des cigares ou bien, pire encore, sur la « bonne humeur » naturelle des Cubains, sont donc à écarter à tout prix...

Enfin, nous recommandons aux candidats d'éviter les références à d'autres œuvres au programme – actuel ou passé – de l'agrégation ou du Capes quand elles ne sont pas vraiment pertinentes. Ainsi, les références aux romans graphiques de la mémoire historique en Espagne, au fantastique de Bioy Casares ou au film *La Llorona* observées dans les copies sur Padura n'étaient pas adaptées.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE LA JEUNESSE ET DES SPORTS

*Liberté
Égalité
Fraternité*

En ce qui concerne la méthodologie, rappelons que dans l'introduction, il convient de suivre quatre étapes principales :

- la contextualisation ou accroche : celle-ci doit être en rapport avec le sujet proposé (par exemple ici : un lien entre Padura et le *boom*, une référence au *Siglo de las Luces* de Carpentier, un lien entre la notion d'utopie et Cuba, etc.) ;
- la présentation de la citation : il ne s'agit en aucun cas de recopier entièrement le sujet, comme beaucoup l'ont fait, *a fortiori* lorsque le sujet est long, comme c'était le cas cette année. Il convient de synthétiser le propos, d'organiser les termes par synonymes et contraires, de hiérarchiser les termes majeurs et les termes secondaires. Il s'agit de dégager le sens global de la citation, d'en sélectionner les termes les plus importants (à citer entre guillemets) et de les définir ;
- la formulation d'une problématique, qui sera le fil conducteur de toute la composition et qui doit être annoncée de façon manifeste ;
- l'annonce du plan, qui se doit d'être relativement brève (ne pas entrer dans le détail des sous-parties).

Rappel du sujet

En un artículo reciente, Pablo Sánchez incluye *La novela de mi vida* en "una corriente que podríamos denominar de literatura latinoamericana posutópica" y escribe :

"[A]unque la operación historicista de Padura carece de los toques experimentales y vanguardistas del *boom*, sí implica la vigencia de un determinado ideal literario en torno a la polisemia de la utopía y la (des)ilusión de progreso de los grandes relatos históricos, como en muchas de las grandes novelas del *boom*; (...) [La novela] se distingue claramente de otras opciones mucho más habituales en la actualidad, como las formas convencionales de la novela histórica de hoy, centradas en esa recuperación del pasado perdido (y muchas veces pintoresco). Diríase que Padura dialoga con el *boom* y sus utopías revolucionarias (subversión del lenguaje y de la política) y ofrece una respuesta que trasluce la lección bien aprendida del fracaso de la revolución y de su providencialismo."

Analice y comente usted esta reflexión, a la luz de su lectura de *La novela de mi vida* de Leonardo Padura.

* Pablo Sánchez, « Los diagramas históricos de Leonardo Padura », in : *Philologia Hispalensis* 30/2 (2016), p. 65-77 (p. 75).

Analyse du sujet

La citation proposée, bien qu'assez longue, reformulait plusieurs fois des idées similaires, qu'il s'agissait de synthétiser dès la phase d'analyse du sujet et qu'il convenait de présenter de façon efficace ensuite dans l'introduction.

La citation de Sánchez s'articulait principalement sur le concept central de l'**utopie**, prise dans plusieurs de ses acceptions :

- comme « ilusión de progreso » : il s'agit là d'une possible définition de l'utopie historique, associée à l'idée de progrès. On peut relier à cette idée la formule "utopías revolucionarias", où l'utopie est associée à la subversion politique et à la radicalité d'un projet révolutionnaire ;
- comme « pasado perdido » : l'utopie est ici identifiée à la volonté de retrouver un état idéal antérieur, un paradis perdu. C'est l'utopie associée à la *nostalgie*, c'est-à-dire, suivant l'étymologie (*nostos-algia*), le mal du foyer perdu, le désir douloureux de retour au foyer inaccessible, un foyer que la distance spatiale et temporelle transforme en utopie, en lieu idéalisé par l'exil ;
- l'utopie peut aussi prendre la forme d'une « subversión del lenguaje » : c'est l'utopie littéraire et artistique, liée aux avant-gardes, qui contient l'idée que l'art et la littérature peuvent « transformer



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

le monde » (Marx) et « changer la vie » (Rimbaud), expressions reprises par André Breton, chef de file du surréalisme, dans son discours au Congrès des écrivains en 1935. S'y associe la figure de l'artiste comme instigateur du progrès : la subversion de l'art conventionnel permettrait la subversion politique. Dans cette perspective, ordre artistique et ordre politique (et leur subversion) sont liés. Dans la citation proposée, Pablo Sánchez semble prêter au *boom* latino-américain et à son époque d'essor de telles aspirations subversives, en littérature et en politique. On regrettera que la majorité des copies ayant traité le thème de l'utopie n'aient envisagé cette dernière que sur le plan politique et aient malheureusement laissé de côté la question de l'utopie littéraire.

Une fois identifié le thème central de l'utopie, il convenait d'en donner une définition utile à la démonstration à venir. Certains candidats ont pris soin de définir soigneusement le terme en s'appuyant sur son étymologie, ce qui a été valorisé par le jury.

Rappelons que le mot a été forgé par Thomas More, dans son livre *L'utopie* paru en 1515. L'historien Thomas Bouchet, dans un ouvrage récent, rappelle l'ambiguïté étymologique du terme : « [Le terme d'utopie] est déroutant en lui-même car si en grec “*topos*” signifie “lieu”, le “u” initial peut être l'équivalent d'un “ou” et l'utopie serait alors le non-lieu (le lieu de nulle part), ou bien l'équivalent d'un “eu” et l'utopie serait alors le bon lieu (le lieu du bonheur) » (Thomas Bouchet, *Utopie*, Paris, Anamosa, 2021, p. 5). Entre *eu-topos* (le lieu heureux) et *ou-topia* (le lieu qui n'existe pas), l'idée d'utopie, dès son origine, conjugue donc à la fois l'aspiration au bonheur total et collectif, mais aussi l'inaccessibilité de ce but, le projet et l'illusion de ce projet.

Chez Thomas More, l'utopie est une île, comme Cuba. De fait, l'utopie est associée dès sa naissance à l'insularité, et ce point commun entre Cuba et l'*Utopie* de More a été souvent souligné, notamment par Ezequiel Martínez Estrada, qui suppose que More s'est inspiré de Cuba pour son île d'Utopie (voir : Ezequiel Martínez Estrada, « En el nuevo mundo, la isla de Utopía y la isla de Cuba », *Cuadernos Americanos*, México, no. 2, año 22, vol. 127, 1963). Fernando Aínsa a par ailleurs souligné les motifs récurrents de l'utopie et du paradis à propos de Cuba, depuis les descriptions de Colomb jusqu'à *Paradiso* de Lezama Lima (voir Fernando Aínsa, « Imagen y la posibilidad de la utopía en *Paradiso*, de Lezama Lima », *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, n°. 123-124, 1983).

Au sens politique, une utopie peut donc se définir comme un projet de société (plus ou moins imaginaire) dont l'objectif est le bonheur général. Mais le sens courant qui s'est imposé peu à peu a favorisé l'idée du projet *illusoire*, *impossible*, voué à l'échec, qui contiendrait toujours-déjà en germe son caractère irréalisable ou son revers négatif (la dystopie totalitaire). Dès lors, l'adjectif « utopique » est devenu synonyme d'impossible.

A partir des mots-clés « *posutópico* » et « *grandes relatos* », les candidats étaient invités à penser à la référence au *postmoderne* et à la *postmodernité*. Ce concept, qui depuis a fait florès, a été introduit en France par le philosophe François Lyotard en 1979, qui le définit comme suit : « En simplifiant à l'extrême, on tient pour 'postmoderne' l'incrédulité à l'égard des méta-récits » (François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979). Lyotard entend par « méta-récits », ou « grands récits » (« *grandes relatos* » ou « *metarrelatos* » en espagnol) les schémas globaux qui permettent d'expliquer la totalité de l'histoire humaine et confèrent un sens indubitable à son passé, son présent et son futur. L'hypothèse postmoderne voudrait que ces méta-récits s'effondrent à la fin du *xx^e* siècle pour laisser place à une ère du doute, du scepticisme, éventuellement du désenchantement. C'est cette référence conceptuelle qu'il convenait de convoquer en lisant l'expression « *grandes relatos* » (le mot « *relato* » n'était pas à comprendre ici au sens de récit littéraire). Parmi ces grands récits figurent : l'idée de progrès historique héritée



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

des Lumières, le messianisme religieux, la révolution socialiste, l'idée de transformation de la vie par l'art, et la littérature en particulier (et avec elle la figure de l'artiste révolutionnaire).

La thèse de Pablo Sánchez développée dans la citation consiste à considérer *La novela de mi vida* (et la *narrativa histórica* de Padura de façon générale, puisque dans le reste de son article Sánchez analyse de façon conjointe *La novela de mi vida* et *El hombre que amaba a los perros*) comme un texte qui se situe après les grandes utopies du XX^e siècle, dans un moment de crise des grands récits. Le roman de Padura constituerait en cela un objet littéraire postmoderne, qui « dialogue » de façon critique avec les œuvres du *boom*, et se distingue aussi du roman historique actuel plus « conventionnel », en ce qu'il présente un rapport au passé plus problématique et critique (dans son contenu comme dans son organisation formelle).

Par ailleurs, le sujet invitait explicitement à se saisir de la « polysémie » de l'utopie et offrait la possibilité pour les candidats de proposer d'autres acceptions pour ce terme, de jouer avec le mot et le concept d'utopie ainsi que son opposé, la *dystopie* (ou *contre-utopie*, *anti-utopie*) ou encore l'un de ses dérivés conceptuels, *l'hétérotopie*, définie par Michel Foucault et sur laquelle nous reviendrons.

D'autre part, Sánchez analyse le texte de Padura à l'aune des romans du *boom* latino-américain, qui désigne une période d'essor de la littérature (la narration en particulier) entamée autour de 1950, qui atteint son apogée à la fin des années 1960, et au cours de laquelle sont publiées et amplement diffusées de nombreuses œuvres romanesques venues d'Amérique Latine (en particulier celles de Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier, Julio Cortázar ou Carlos Fuentes, pour ne citer que les plus célèbres représentants du *boom*). Le *boom* donne lieu non seulement à un succès mondial de la littérature latino-américaine mais aussi à la rénovation de ses formes, et en particulier du récit historique. En effet, c'est souvent par le biais de la fiction, assumée et affichée comme telle, mais aussi depuis une certaine complexité formelle (contre une forme de linéarité narrative) que les auteurs du *boom* abordent l'histoire nationale ou régionale. Complexité formelle à laquelle Sánchez fait référence en parlant des « toques expérimentales » du *boom* : polyphonie, délinéarisation du récit et multiplicité des lignes diégétiques, hétérogénéité générique, etc. Sánchez suggère que Padura, avec *La novela de mi vida*, établit un dialogue critique avec le *boom* : il s'en rapproche à certains égards (écriture de l'histoire latino-américaine par le biais de la fiction, ambition totalisante, ou en tout cas large spectre historique, complexité de la structure romanesque) sans en conserver les aspects les plus « expérimentaux » et « avant-gardistes ». Sánchez admet tout de même une forme de transmission, d'héritage du *boom* chez Padura, qui fait que son roman se distingue selon lui des « formas convencionales de la novela histórica de hoy, centradas en esa recuperación del pasado perdido (y muchas veces pintoresco) ».

S'il n'était pas exigé des candidats une connaissance pointue du *boom*, il était tout de même nécessaire de savoir le définir dans ses caractéristiques principales, et de rappeler qu'il est un phénomène concomitant à la révolution cubaine et à l'installation du régime castriste sur l'île, au début des années 1960. Le *boom* émerge donc également dans une période de rénovation politique radicale et d'espoir dans l'utopie socialiste proposée par la révolution de 1959. Il était bon de rappeler que cette période d'effervescence littéraire et politique, qui se prolonge dans les années 1970, est aussi le contexte dans lequel grandit et se forme Leonardo Padura depuis Cuba, comme il l'explique dans son article « La generación que soñó con el futuro » (paru dans le recueil d'essais *Agua por todas partes*). D'ailleurs quelques auteurs du *boom* sont explicitement nommés, cette fois dans la fiction, parmi les lectures favorites des jeunes Socarrones : Lezama Lima, Cortázar, Carpentier (*La novela de mi vida*, p. 275-276). Si le *boom* est donc associé à une posture utopiste liée au contexte politique et intellectuel (croyance dans la révolution, croyance



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

dans la capacité de l'art à transformer le monde), Padura s'en distingue en ce qu'il construit, d'après Sánchez, une littérature « post-utopique ». Si le texte de Padura a en commun avec certains romans historiques du *boom* le fait de traiter de questions similaires (l'utopie politique, le progrès dans l'histoire, la révolution), il le fait selon Sánchez depuis un point de vue plus désillusionné, postmoderne en somme. Cette différence de point de vue a bien sûr à voir avec la distance temporelle qui sépare les œuvres du *boom* et celle de Padura et, par conséquent, avec la différence de contexte politique : Padura écrit son roman depuis l'ère du désenchantement, après le « *quinquenio gris* » et après la « Période spéciale ».

Outre ces aspects définitoires du *boom* qu'il était utile de rappeler, une référence précise semblait incontournable, mais n'a malheureusement pas été rencontrée très souvent dans les copies : *El siglo de las luces*, roman d'Alejo Carpentier publié en 1963 et œuvre-phare du *boom*, que les candidats se doivent de connaître, puisque Padura lui a consacré un article, également présent dans *Agua por todas partes* : « Revolución, utopía y libertad en *El siglo de las luces* », article qui justement traite de la question de l'utopie. Padura a par ailleurs publié un essai plus global sur l'œuvre de Carpentier : *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso* (1994). Œuvre écrite à trois ans du triomphe de Castro, *El siglo de las luces* développe une réflexion nuancée sur la révolution cubaine par le biais du récit de la révolution française et de sa diffusion dans les Caraïbes. Si l'on se souvient que le spectre de la guillotine, comme une ombre au tableau de la révolution, est la première image du livre, ce roman de Carpentier apparaît comme un bon exemple pour nuancer le jugement de Sánchez sur le côté utopiste du *boom*. Il est un bon exemple également pour mettre en regard les romans historiques de Padura et ceux du *boom* quant à leur façon commune d'aborder l'histoire depuis la fiction et les personnages de peu, depuis les anonymes (et non les grandes figures historiques, à rebours des romans historiques conventionnels antérieurs au *boom*). La proximité entre les œuvres de Carpentier et sa propre production a d'ailleurs été reconnue par Padura lui-même (dans *Agua por todas partes*), notamment le dialogue entre *La consagración de la primavera*, un autre roman historique de Carpentier, plus tardif (1978), et *El hombre que amaba a los perros*.

Notons enfin que le terme de « vanguardista » se rapportait dans la citation au *boom*, il était donc à comprendre ici comme synonyme de novateur, et non pas comme propre au mouvement artistique des avant-gardes. Cela a pu entraîner des contre-sens ou anachronismes chez certains candidats pour qui la chronologie des mouvements littéraires hispano-américains ne semblait pas pleinement maîtrisée.

Proposition de problématique et de plan

Au terme de cette analyse détaillée du sujet, on peut interroger la thèse de Pablo Sánchez proposée dans la citation avec la problématique suivante (qui est une proposition parmi d'autres possibles) : **en quoi peut-on considérer *La novela de mi vida* comme un roman qui prend acte des faillites des utopies et développe une écriture critique voire désillusionnée de l'histoire ?**

I. Une « opération historiciste » critique / Une écriture critique de l'histoire qui « dialogue » avec le *boom* et se distingue du roman historique « conventionnel »

A. Les rapprochements possibles avec le *boom* : une écriture de l'histoire *via* la fiction et des recours formels complexes



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE LA JEUNESSE ET DES SPORTS

*Liberté
Égalité
Fraternité*

- Rappeler en premier lieu que l'intention de Padura est de raconter des faits historiques par l'intermédiaire de la fiction : cf. le pacte de lecture explicite dans le paratexte des « Agradecimientos » : « aunque sustentada en hechos históricos verificables y apoyada incluso textualmente por cartas y documentos personales, la novela de la vida de Heredia, narrada en primera persona, debe asumirse como obra de ficción ».

→ Une hybridation (Cécile Marchand parle de « hybridez literaria ») entre fiction et récit historique que l'on retrouve dans maints ouvrages du *boom* (chez Carpentier, García Márquez ou Fuentes, par exemple).

- Souligner également la construction complexe du roman : l'entrelacement des trois trames narratives, les analepses récurrentes, l'intertextualité (en particulier avec l'*Odyssée*), la « porosité entre les genres » (Clara Dauler), notamment la fiction autobiographique.

→ Récit de l'histoire latino-américaine par le détour de la fiction, spectre historique très large, complexité formelle et mélange des genres : ce sont là des caractéristiques communes avec certaines œuvres-phares du *boom* comme *El siglo de las luces* de Carpentier, *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes (sur la révolution mexicaine) ou encore *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez (sur la figure de Simón Bolívar), romans qui par ailleurs sont basés sur un solide travail de documentation historique, de même que *La novela de mi vida*.

Cette complexité de la structure du roman de Padura est toutefois à nuancer : l'alternance des récits ne mène pas à une désorientation du lecteur, les analepses sont explicites, etc.

B. Loin du « pintoresco » : décrire le réel avec ses nuances

- C'est là un positionnement que revendique Padura dans son écriture de la réalité cubaine, depuis ses premiers romans policiers jusqu'à aujourd'hui : se maintenir à distance du paradis officiellement présenté par le régime et de l'enfer décrit par la diaspora des anti-castristes.

Exemple : la description de la calle Obispo et ses contrastes (p. 112-113).

- Cette volonté de réalisme vaut aussi pour la représentation du passé. Exemple : la description de La Havane vue par Heredia lorsqu'il s'apprête à partir pour Puerto Príncipe en 1823 (p. 154).

- De même, dans la description du palais d'Aldama, luxueux reste de la splendeur passée qui sert de contrepoint au présent misérable décrit par Padura, la nuance est présente puisqu'il est fait mention du passé esclavagiste, qui a permis de construire le palais (p. 243).

C. Une histoire plurielle

Le récit de l'histoire se fonde sur une forme de polyphonie, une pluralité des voix, des narrations entrecroisées, et l'histoire fait l'objet de versions contradictoires, concurrentes, mises en conflit. L'histoire est présentée comme une vérité toute relative, contingente, un récit que l'on peut réécrire, manipuler, faire disparaître, comme l'illustre la disparition des manuscrits fictifs d'Heredia, détruits par Domingo Vélez de la Riva y Del Monte, aspirant à la présidence en 1939 et descendant de Domingo Del Monte (p. 323-326), ou encore le poème épique *Espejo de paciencia*, présenté dans le livre comme une supercherie orchestrée par ce même Del Monte (voir p. 172-179).

D. Contre l'idée de « récupération du passé perdu »

- Le passé se donne à lire comme objet d'une (en)quête : non pas un objet donné comme quelque chose de complet et linéaire, mais plutôt morcelé, incertain, au sein duquel la fiction doit prendre le relais pour combler les blancs.

- L'enquête de Fernando Terry ne mène pas à la *récupération* proprement dite du passé perdu, dans la mesure où il ne retrouve pas le manuscrit perdu d'Heredia : en réalité c'est l'enquête qui



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

est présentée comme le but en soi, en ce qu'elle permet, plus qu'une récupération, une forme de *réconciliation* avec le passé et avec l'idée du temps perdu.

- Cette impossibilité de la récupération est en quelque sorte annoncée dès l'incipit par le motif du café demandé par Fernando dans la première ligne et qu'il n'obtiendra pas (ou alors seulement de façon différée, dans l'épilogue). Voir l'analyse de l'incipit par Caroline Lepage dans le numéro de la revue en ligne *Crisol* consacré à Padura (<http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/issue/view/75>).

E. Le passé vu depuis le présent

Ce prisme du moment contemporain pour considérer le passé est pleinement assumé par Padura dans la construction même du roman, qui alterne entre plusieurs époques passées et les années 1990. Cf. la scène-clé de dialogue des Socarrones sur la littérature et l'engagement, au cours de laquelle Miguel Ángel présente son projet romanesque, qui consiste à écrire sur le XIX^e siècle cubain mais depuis la perspective contemporaine (et ce projet littéraire est de fait une mise en abyme du projet de Padura lui-même avec *La novela de mi vida*) : « Lo que no tiene sentido es escribir sobre el siglo XIX como un escritor del XIX. Hay que ver la historia desde ahora » (p. 165).

- Il s'agit d'écrire sur le passé non pas pour le figer, mais pour parler du présent de façon plus libre, de façon distanciée, et éventuellement en évitant la censure (pour Miguel Ángel comme pour Padura). L'écriture de l'histoire apparaît dès lors comme un détour pour parler du moment contemporain : « A mí, la verdad, lo que me gustaría es escribir una novela sobre el siglo XIX (...). Porque yo creo que cuando hay tiempo por medio, el escritor es más libre, no sé, tiene menos compromisos con la realidad ».

- Une « lecture oblique du présent cubain » : c'est ainsi que Fernando présente le roman historique écrit par son ami Miguel Ángel : « una historia decimonónica, de gentes comunes, que se encuentran y se desencuentran movidos por los vientos de la historia, en una trama a través de la cual se podía hacer una lectura oblicua del presente cubano, al cual no había, en cambio, una sola referencia directa » (p. 41).

L'entreprise de Padura serait donc, en accord avec la thèse de Sánchez, une « operación historicista » qui se distingue du roman historique « conventionnel » et hérite de certains aspects du *boom*, en ce qu'elle offre de l'histoire passée une vision critique, distanciée, non linéaire et éminemment plurielle, plurivoque.

II. La novela de mi vida, roman postmoderne : désillusion et crise des utopies

Afin d'introduire cette partie, il était pertinent de mentionner l'article de Padura déjà cité, « La generación que soñó con el futuro » (2013) : l'auteur y fait le portrait de sa génération, qui est plus ou moins la même que celle de plusieurs de ses personnages (Terry et les Socarrones, Terry, Mario Conde dans les romans policiers, Iván Cárdenas dans *El hombre que amaba a los perros*). Une génération qui a connu dans son enfance les premières heures de la révolution et dans sa jeunesse la concrétisation de certains rêves, par exemple en matière d'éducation, avec un accès plus massif à l'université pour les jeunes Cubains. Cette concrétisation de l'utopie dans les années 1970 (et ce malgré la répression déjà très présente) est très vite suivie d'une cuisante désillusion, avec le « quinquenio gris » (l'expression est d'Ambrosio Fornet) puis la « période spéciale », qui marque le passage d'une époque où présent et futur sont fortement liés, où l'avenir a un sens, à une époque où présent et futur sont désarticulés, déliés, où l'utopie socialiste s'est effacée.

La désillusion (*desencanto* ou *desengaño*) et la crise de l'utopie apparaissent comme des *leitmotive* dans le roman. Les deux récits principaux (celui de Terry et celui de José María) présentent tous deux un lien particulier avec l'utopie politique : le récit de Terry, dans ses analepses où sont évoquées les années 1970, raconte une utopie révolutionnaire qui se fissure peu à peu (avec la répression, comme l'illustre la trajectoire du personnage d'Enrique), et dans les



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

années 1990 une utopie en ruines : la fin du rêve de résistance au capitalisme (avec l'arrivée du dollar : voir la description de La Havane, p. 111-118) et du rêve de progrès et d'égalité, tandis que le récit d'Heredia montre une utopie indépendantiste qui n'advient pas.

Une autre désillusion se dessine peu à peu : celle de la littérature qui, tant du côté de Terry que d'Heredia, semble devenue vaine, qui voit son autonomie devenue autarcie, repli sur soi.

A. Mondes finissants : le leitmotiv de la ruine / décadence

D'après Marc Gontard (*Écrire la crise. L'esthétique postmoderne*), les fictions postmodernes développent généralement « un imaginaire de la fin », des mondes finissants, crépusculaires.

- Dans le récit de José María apparaît l'image d'une société cubaine « malade », en particulier d'une capitale en proie à la débauche et la violence extrême :

« La Habana a la que llegué en esta ocasión era una ciudad al borde del caos (...) como si el nuevo gobierno del capitán general Dionisio Vives hubiera decidido envenenar con una dosis mayor de infamia y desidia la sangre de una sociedad ya enferma. » (p. 154)

Cuba est dépeinte comme un monde colonial vieillissant, dirigé par un empire déjà anachronique, un monde décadent où même les jeunes gens vieillissent prématurément, à la façon de José María, dont la santé se dégrade au gré des drames politiques et affectifs qui l'affligent.

- Dans le récit de Terry : on peut penser à la vision de la Havane délabrée dans l'incipit (p. 16), au premier « brindis » avec Álvaro (« ¿Por qué brindamos? – Por los poetas muertos », p. 18), au fait que le récit s'organise autour de personnages vieillissants (« ya estamos en la bajada », dit Delfina à Fernando, p. 117). Cette partie du roman donne l'image d'une époque où le temps stagne, où le passé a saturé le présent (« Han pasado demasiadas cosas », affirme à nouveau Delfina, p. 116).

B. La crise de l'utopie politique

Cf. Raúl Caplán, « Nadie es profeta en su tiempo: la revolución cubana en *La novela de mi vida* » (revue en ligne *Crisol*)

Dans le but de définir avec précision le projet révolutionnaire cubain au sens d'utopie, une référence était particulièrement bienvenue : le texte intitulé « El socialismo y el hombre en Cuba » d'Ernesto Guevara, en réalité une lettre adressée en 1965 à Carlos Quijano, le directeur de la

revue *Marcha*. Il s'agit d'un des textes fondateurs de la conception cubaine de « l'homme nouveau » qu'est supposé faire advenir la révolution castriste. La lutte et le progrès sont menés par Fidel ainsi qu'une avant-garde éclairée, elle-même soutenue par le peuple, « inmensa columna », et notamment par la jeunesse, qui doit pouvoir se sacrifier pour la révolution, considérée comme un but providentiel (cf. le « providencialismo » de la citation de Sánchez).

Dans le récit de Terry, Cuba est un monde où les rêves de futur promis par la Révolution se sont dissous. L'écart entre les années 70 et 90 donne l'image d'une révolution qui a dévoré ses enfants (cf. la réplique célèbre du *Danton* de Büchner : « La Révolution est comme Saturne : elle dévore ses propres enfants. ») : elle a sacrifié l'un d'eux dans la guerre en Angola, en a châtié un autre pour son homosexualité et son désir d'exil, a banni Fernando de l'université et a même fini par broyer Miguel Ángel, qui promettait pourtant de s'accomplir en parfait « hombre nuevo » de la Révolution, et qui, après son déclin social, finira par avouer bien plus tard à Fernando : « todo me pareció absurdo y *me desencanté* » (p. 177).

Ainsi, pour reprendre le terme de Lyotard, il semble qu'on assiste à un effacement du métarécit socialiste, qui laisse place à d'autres récits à plus petite échelle (c'est un des traits de la postmodernité selon Lyotard : « Il n'y a plus de critères universels de jugement. Les jeux de langage se diversifient. Les grands récits éclatent en éléments langagiers hétérogènes, et ne s'institutionnalisent que par plaques »). On peut ainsi penser à l'exemple de la *santería*, qui



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

réapparaît à la fin du xx^e avec le recul du catholicisme et du métarécit révolutionnaire, comme l'illustre le personnage de Conrado. Face au *désenchantement politique*, le retour en force de cette religiosité afro-cubaine s'affirme comme une forme de *réenchantement* du monde par le magique ou le religieux (et par cela même qui avait été refoulé par les autorités dans les années 1960).

L'idée de désenchantement post-utopique passe aussi par l'idée que les individus ne sont plus véritablement maîtres de leur destin, qu'ils sont aux prises avec des forces qui les dépassent, à rebours du métarécit révolutionnaire, qui fait de l'homme l'unique artisan de son existence. Le roman se clôt précisément sur cette idée antique du destin prédéterminé (la *moira*) que les personnages ne font qu'accomplir :

« La certeza de que todos ellos han sido personajes contruidos, manipulados en función de un argumento moldeado por designios ajenos (...) : no han sido más que marionetas guiadas por voluntades superiores, con un destino decretado por la veleidad de los señores del Olimpo (...). Sólo le queda cumplir su *moira*, como Ulises enfrentó la suya, aun a su pesar: o como Heredia asumió la suya, hasta el final » (p. 341-342).

De même, l'image prédominante d'un temps cyclique (suggéré par les effets de miroir entre personnages de différentes époques, ou par l'effet de bouclage du roman, avec le motif du café dans l'incipit et dans l'explicit) va à l'encontre de celle d'une révolution comme fin de l'histoire, induite par la représentation d'un temps linéaire.

C. La lyre brisée : la désillusion des lettres

Dans le récit de Terry : voir le « retrato de familia » des Socarrones, au début du livre. L'écriture aussi est placée sous le signe du désenchantement et du repli sur soi : Miguel Ángel est frappé par un « galopante desencanto » (p. 40), les livres d'Álvaro sont ceux d'un homme « que sabía matarse lenta y aplicadamente » (p. 37) et la création poétique d'Arcadio est « cada vez más autónoma y ensimismada » (p. 38).

Dans le récit de José María :

- Face à Cuba qui choisit l'esclavage et au Mexique exsangue de ses luttes politiques, il écrit le poème « Desengaños », qui marque pour lui l'impuissance et le renoncement de la littérature face à l'histoire et à la politique, une désillusion dont la lyre brisée sera le symbole (p. 237-243).
- L'affaire du poème *Espejo de paciencia* contribue elle aussi à une désillusion quant à la littérature, instrumentalisée pour fabriquer un mensonge national, une supercherie politique : « triste, demasiado triste, resultaba saber que estábamos naciendo a algo tan sagrado como la literatura sobre una mentira » (p. 337).

D. L'île dystopique

Padura ne raconte pas seulement l'effritement de l'utopie mais l'émergence d'une dystopie (ou contre-utopie) :

- Entre la fin du récit d'Heredia et celui de Terry, on observe le passage d'une époque où règne un tyran (Miguel Tacón) à celle où pullulent les tyranneaux ordinaires (comme Ramón le policier ou le directeur de la revue *TabaCuba*).
- C'est également une dystopie cubaine que décrivent les extraits de la *Tragicomedia cubana* d'Enrique, qui se déroule sur une « isla perdida de la que nadie puede salir » (p. 134), dont le décor est rempli de panneaux où il est écrit « Prohibido ». Image du durcissement du régime au cours des années 1970, qui réprime les individus qu'il juge déviants et fait donc se multiplier les



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

interdits, cette scénographie symbolise peut-être aussi la défaite de l'utopie : il n'y a plus d'espace commun, de lieu à tous, les accès sont interdits.

III. Vers d'autres formes d'utopies

Pour Sánchez, Padura établirait un dialogue avec les utopies, mais son roman historique n'aboutirait qu'à mettre en évidence « [el] fracaso de la revolución y de su providencialismo ». Les candidats étaient invités à dépasser le jugement proposé par la citation, par exemple en postulant que *La novela de mi vida* n'écarte pas toute valeur positive de l'utopie, et donne à lire / penser d'autres formes utopies, à des échelles plus réduites.

A. Les utopies réelles (ou hétérotopies)

On pouvait par exemple analyser la présence dans le roman de quelques lieux du hors-lieu ou du hors-temps qui permettent de défier l'exil ou l'isolement, des lieux minimes et clos qui sont comme des micro-utopies réalisées : des hétérotopies, telles que définies par le philosophe Michel Foucault (dans sa conférence « Des espaces autres » en 1967) :

- le musée de Roberto Aquino : situé à Colón, une ville déterminée d'emblée par sa rupture avec le temps présent (« un lugar extraviado en el tiempo », p. 84) le musée (« un resumen apretado de lo mejor del Louvre, el Prado, Orsay, el MOMA y el Ermitage », p. 85) est une façon de conjurer l'isolement de Cuba, un palliatif à la fois dérisoire et puissant à l'enfermement géographique et culturel des Cubains

- la bibliothèque d'Eugenio Florit : une enclave saturée de *cubanía*, une Cuba miniature au milieu Miami, une île au milieu de la ville (« su único consuelo había sido reproducir Cuba en otra isla de cuatro por seis metros », p. 233).

→ Cette dernière hétérotopie apparaît comme une sorte de contrepoint au musée miniature d'Aquino : l'un et l'autre offrent l'ubiquité, mais là où le musée permettait de s'évader de Cuba tout en y demeurant, la bibliothèque de Florit permet de continuer à vivre à Cuba depuis l'exil, sans y être physiquement.

B. Les deux cercles des Socarrones et des francs-maçons : deux micro-sociétés résistantes et fraternelles

Du début à la fin, le livre multiplie les échos entre les deux groupes :

- deux groupes masculins, fédérés tous deux par des lieux particuliers, une ritualité et un langage propres ;

- deux lieux de résistance (la lutte pour indépendance d'un côté, une résistance par la création et contre la censure de l'autre) ;

- les lieux suspectés d'une possible trahison ;

- des noyaux de fraternité (bien que mise en péril) au beau milieu d'époques fratricides où la solidarité s'efface.

→ Le cercle littéraire et la loge maçonnique apparaissent tour à tour comme des tentatives d'utopie réelle à échelle réduite lorsque l'utopie nationale attendue n'advient pas. Padura attire notre attention sur des microsociétés pour évoquer des époques de son pays où c'est précisément le « faire société » à une échelle plus large qui n'est plus possible.

→ Hétérotopies de la fraternité et de la subversion en des temps fratricides et autoritaires, les Socarrones et les maçons entrent symétriquement en crise lorsque la police fait incursion dans leurs cercles : avec les interrogatoires du *teniente* Ramón auprès de Fernando d'une part (p. 24-26), et d'autre part l'arrivée de la police secrète de Machado à la loge Hijos de Cuba (p. 258-262).

Il y aurait donc survie de l'utopie, mais elle va de pair avec une réduction de son échelle. Padura écrit sur des époques où le projet utopique national échoue, où le projet de transformation vitale par la littérature échoue aussi, et où la véritable action collective consiste, à plus petite échelle, à



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

restaurer la fraternité brisée, comme le suggère l'une des dernières images du livre : la réunion des cercles qui avaient été brisés par les morts et par le soupçon (au moment des funérailles du docteur Mendoza).

Si l'utopie politique communiste a échoué, l'utopie de l'identité nationale semble elle aussi fragmentée, morcelée, défaite. Mais à l'échelle individuelle, l'histoire de Terry est celle d'une identité réconciliée, d'une « *cubanidad reconciliada* » (Sánchez).

C. La littérature résistante

S'il donne à lire une forme d'échec politique (celui de la révolution castriste), le roman propose en revanche une forme de continuité de la littérature, qui résiste, qui n'est jamais totalement vaincue, malgré les vicissitudes historiques et politiques :

- Terry se remet finalement à écrire, pour la première fois depuis dix ans (p. 207-211). Parmi les Socarrones, Álvaro et Arcadio en particulier sont présentés comme des continuateurs d'un art poétique, malgré la déchéance physique et le désenchantement pour Álvaro, malgré le désengagement du réel pour Arcadio (voir le « *retrato de familia* » au début du livre).

- Leonardo Padura lui-même restaure aussi une continuité des liens générationnels en dédiant à son père (« *A mi padre, maestro masón, grado 33, y con él, a todos los masones cubanos* ») un livre dans lequel il a écrit un faux texte autobiographique écrit par un père (Heredia) à son fils (Esteban Junco).

Ouverture possible en conclusion :

La comparaison (proposée par Pablo Sánchez dans une autre partie de son article) avec deux romans argentins (l'un du *boom* et l'autre postérieur) qui enchâssent des récits situés au XIX^e siècle au sein d'un récit situé dans le XX^e : *Sobre héroes y tumbas*, d'Ernesto Sábato (1961) et *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia (1980). Ce dernier texte se donne aussi à lire comme une tentative de définition de l'identité nationale, en particulier grâce à la littérature. De même que chez Padura, il est un détour par le XIX^e pour parler du moment contemporain (la dictature militaire en Argentine), un détour par le passé pour parler du présent, comme entend le faire Miguel Ángel dans *La novela de mi vida*.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

II.2 Traduction

II.2.1 Thème

Données statistiques

| | Nombre de présents | Moyenne des présents | Nombre d'admissibles | Moyenne des admissibles |
|--------------------|--------------------|----------------------|----------------------|-------------------------|
| Épreuve : Thème | 316 | 3,51 / 10 | 105 | 4,95/ 20 |

Texte proposé

C'est au collège que j'ai connu Allan. Comme si c'était hier, je revois son arrivée parmi nous. Nous étions stupéfaits de son élégance, de sa désinvolture, de ses poussées violentes, sauvages, démesurées vers la vie, vers le plaisir sous toutes ses formes. Tandis que nous, derrière les hauts murs de cette prison austère, et dont il n'était pas facile, croyez-le, de s'échapper, ne fût-ce que pour quelques heures, nous étions résignés à cette plongée, à ce séjour de mare dormante où nous devons rester ensevelis pour plusieurs années – pour lui, cette geôle ne fut jamais qu'un lieu ouvert, dont il savait au gré de ses désirs forcer mystérieusement les portes. Pour lui se levaient les interdits les plus sacrés des règlements. Il sortait quand il voulait – peut-être son père avait-il quelque influence occulte sur le supérieur – peut-être, et, je crois, plutôt, avait-il su ensorceler même les gardiens de la toute-puissante règle. Pour lui, la vie ne cessa jamais de pénétrer, de ruisseler à travers les murs de ce couvent, comme les jeunes prophètes favorisés de visitations miraculeuses dont nous lisons l'histoire dans la Bible. Même dans les jours *de semaine* (vous mesurez ce qu'il peut tenir là d'exorbitant pour un pensionnaire d'une institution *bien tenue*), les portes s'ouvraient pour lui par l'effet d'une grâce spéciale, – pour une représentation, un concert, une réunion mondaine à laquelle il ne pouvait se *dispenser* d'aller. Chose étonnante – aucun des délaissés que nous étions ne savait lui en tenir rigueur. Au contraire, il était la trouée à travers les barreaux de notre cage, notre échappée de ciel – à le suivre au travers de ces rues bénies, inconnues, visitées de cette lumière pour nous inimaginable, ces trésors interdits, ce royaume des fées qu'était pour nous la Ville en dehors des heures désenchantées de la sortie mensuelle, – je crois bien que nous avons rêvé plus de rêves, vécu plus d'aventures merveilleuses, que nous n'avons soupiré, devant cette liberté pleine de grâce, de notre enchaînement. Il était notre permission de rêver, d'espérer et d'entreprendre, notre poumon ouvert sur l'air extérieur, notre ambassadeur permanent au pays des merveilles.

Julien Gracq, *Un beau ténébreux*, Paris, José Corti, 1985 [1945]

Commentaire d'ensemble :

Le texte proposé cette année était extrait du roman de Julien Gracq, *Un beau ténébreux*, publié en 1945. Celui-ci relate, par le biais d'un journal intime, le souvenir de l'arrivée d'Allan au collège. Julien Gracq, connu pour sa prose à forte tonalité poétique, évoque de manière onirique, l'apparition quasi divine de ce personnage mystérieux, Allan, dit le beau ténébreux. Cette intrusion du divin dans le quotidien de l'auteur se manifeste non seulement par la présence d'un vocabulaire propre à la religion (*sacrés, influence occulte, prophètes, visitations miraculeuses, Bible, rues bénies, grâce*) et au monde du rêve (*ce séjour de mare dormante, royaume des fées, aventures merveilleuses, pays des merveilles*), mais aussi par la prolifération de tournures de nature passive, utilisées ici pour traduire l'influence que le nouveau venu exerce sur ses camarades de collège et



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

le pouvoir qu'il acquiert peu à peu sur eux (*nous étions stupéfaits de, favorisés de visitations, se levaient les interdits, les portes s'ouvraient pour lui, visitées de cette lumière*).

Le texte présentait des difficultés d'ordre lexical et d'ordre grammatical, que le candidat devait savoir identifier et résoudre. Rappelons que ce dernier doit s'efforcer de donner une traduction aussi littérale que possible du texte. La langue utilisée doit être grammaticale et idiomatique : « grammaticale » signifie qu'elle doit respecter les règles de la grammaire (les solécismes ou fautes de construction sont les plus lourdement sanctionnés dans la correction) ; « idiomatique », est un terme, quoique plus difficile à définir, désignant ce qui est caractéristique d'une langue. Le candidat à l'agrégation doit s'efforcer d'évaluer quelle partie du texte doit être changée et rendue plus idiomatique – précisons qu'il s'agira le plus souvent de constructions utilisées dans la langue de tous les jours, langue dite « standard » – et quelle partie doit être conservée afin de permettre de préserver le style de l'auteur et la tonalité du texte (ici intervient le style propre à l'auteur, constructions et lexique). Il fallait ainsi traduire littéralement ce vocabulaire, aussi imagé soit-il, et ne pas tenter d'en modifier le contenu : *mare dormante* pouvait être ainsi traduit par *aguas estancadas, charca estancada* mais non par *pantano* ni encore moins par *periodo de momentos aburridos*, périphrase qui consistait à réécrire le texte ; il convenait, de même, de conserver les tournures, en utilisant l'auxiliaire adéquat et la préposition qui convenait : *nous étions résignés à cette plongée* pouvait ainsi se traduire par *estábamos resignados a aquella inmersión* ; l'opposition aspectuelle entre la perfectivité du procès désigné par (*se*) *résigner à* et l'imperfectivité du temps imparfait (*estábamos*) était ainsi conservée.

Certaines traductions, lorsqu'elles s'éloignent du sens d'origine, sont considérées comme des stratégies d'évitement. Ainsi on ne traduira pas *il ne pouvait se dispenser de* par *tenía que acudir*, mais par *no podía dispensarse de* ou *no podía sino acudir* : le premier (*tenía que*) exprime l'obligation mais efface l'idée d'obstacle alors que les seconds expriment à la fois l'idée d'obstacle et le caractère inévitable de l'action. De la même façon, le candidat doit veiller à ne faire aucune omission. Ainsi, omettre la traduction de *plutôt* dans *peut-être, et je crois, plutôt*, et ce, malgré la complexité de la structure, était sanctionné.

Une difficulté récurrente est la nécessité de mentionner ou non le pronom devant le verbe en espagnol. Rappelons que celui-ci n'apparaît que pour deux raisons : soit pour des raisons de mise en relief, soit pour des raisons d'ambiguïté de sens. Nous conseillons au candidat de s'interroger sur la possible ambiguïté du texte : si le texte présente une ambiguïté, parce que le sujet auquel il est fait allusion ne peut être clairement identifié par le contexte, il convient de faire apparaître le sujet. A l'inverse, si celui-ci peut être clairement identifié, soit parce qu'il a déjà été mentionné dans la phrase qui précède, soit parce qu'un élément permet de comprendre sans hésitation à qui renvoie le sujet, il convient de ne pas le mentionner. Ainsi, pour exemple, on comparera les deux phrases suivantes : *Au contraire, il était la trouée à travers les barreaux de notre cage* et *Il était notre permission de rêver*. Dans la première phrase, la mention du pronom est inutile parce que le marqueur d'opposition *au contraire*, introduit un élément nouveau qui s'oppose nécessairement à tous les autres élèves (*aucun des délaissés que nous étions*) et laisse entendre qu'il ne peut s'agir d'aucun d'entre eux : (*il*) *était la trouée* ne peut en aucun cas avoir pour sujet l'un des délaissés évoqués précédemment. On doit ainsi traduire la phrase par *Al contrario, era la brecha entre los barrotes*. A l'inverse, traduire *Il était notre permission de rêver* par *era nuestro permiso para soñar*, alors que le personnage ne vient pas d'être mentionné mais que viennent d'être évoqués *cette liberté* et *notre enchaînement*, pourrait rendre ambigu le sujet en l'identifiant à tout autre élément du texte comme la liberté ou même la situation en général. La présence du pronom *él* permet de savoir qu'il s'agit bien d'Allan. Il convenait donc de le traduire par *Él era nuestro permiso para soñar*.

Pour terminer, nous rappellerons que des barbarismes grammaticaux tels que **creadlo*, **creenlo* pour traduire l'impératif *croyez-le*, ou **conocé* pour traduire *j'ai connu*, ne devraient pas apparaître dans des copies d'agrégatifs. Nous souhaitons également féliciter les candidats qui ont su trouver le terme exact pour la traduction d'un mot (*fluir* pour *ruisseler*, terme qui en espagnol s'appliquait aussi bien à la vie qu'à l'eau, ou encore *función* pour *représentation*) ou proposer une traduction élégante pour un passage difficile du texte. Qu'ils en soient ici remerciés.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Proposition de traduction :

Fue en la escuela donde conocí a Allan. Como si fuera ayer, vuelvo a visualizar su llegada entre nosotros. Nos dejaban atónitos su elegancia, su desenvoltura, sus arrebatos violentos, salvajes, desmedidos hacia la vida, hacia el placer bajo todas sus formas. Mientras que nosotros, detrás de los altos muros de esa austera cárcel, y de la que, créame, no era fácil escapar, aunque solo fuese por unas horas, nos habíamos resignado a esa inmersión, a esa estancia de aguas estancadas en las que habíamos de permanecer sepultados varios años – para él, esa celda nunca fue sino un lugar abierto, cuyas puertas sabía forzar misteriosamente, al ritmo de sus deseos. Para él se levantaban las prohibiciones más sagradas de los reglamentos. Salía cuando quería – quizás su padre ejerciera alguna influencia oculta sobre el superior – quizás, aunque me parece que, más bien, había sabido hechizar, incluso a los custodios de la todopoderosa regla. Para él, la vida nunca dejó de penetrar, de fluir por las paredes de ese convento, como los jóvenes profetas agraciados con visitaciones milagrosas cuya historia leíamos en la Biblia. Hasta en los días de entre semana (dese cuenta usted de lo exorbitante que puede llegar a ser para un interno de una institución llevada como es debido), las puertas se abrían para él por efecto de una gracia especial, – para una función, un concierto, una reunión social a la que no podía dispensarse de acudir. Cosa extraña – ninguno de los que habíamos sido desechados era capaz de guardarle rencor por ello. Al contrario, era la brecha entre los barrotes de nuestra jaula, nuestras vistas al cielo – siguiéndolo por entre esas calles benditas, desconocidas, visitadas por esa luz inimaginable para nosotros, esos tesoros prohibidos, ese reino de las hadas que era la Ciudad para nosotros fuera de las horas desencantadas de la salida mensual, – me parece que tuvimos más sueños, más aventuras maravillosas, que suspiros por nuestro encadenamiento ante esa libertad llena de gracia. Él era nuestro permiso para soñar, para esperar y para emprender, nuestro pulmón abierto al aire libre, nuestro embajador permanente en el país de las maravillas.

Traduction par séquence :

1. C'est au collège que j'ai connu Allan.

C'est au collège que : il fallait bien entendu identifier la tournure emphatique et la traduire soit littéralement, « fue en la escuela donde », « en la escuela fue donde », soit par la thématization, en plaçant l'élément important, thème, en début de phrase, « en la escuela, conocí ». Le jury a également accepté l'interprétation selon laquelle le terme *collège* renvoyait à une période de temps plutôt qu'à un simple lieu : « en la escuela fue cuando ». En l'absence de contexte, celui-ci a accepté, pour *collège*, des termes aussi variés que « escuela », « colegio », « instituto ». Il était impératif d'avoir recours au passé simple espagnol étant donné que le récit évoque des faits lointains, éloignés du présent du narrateur et que, de plus, le texte est entièrement écrit au passé.

J'ai connu Allan : « conocí a Allan ». L'absence de préposition a été lourdement sanctionnée. Rappelons également que les noms propres ne se traduisent pas et que toute modification orthographique sur le nom d'Allan (« Alán », « Allán », « Alan ») a été pénalisée.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

2. Comme si c'était hier, je revois son arrivée parmi nous.

Comme si c'était hier : les seules traductions possibles étaient « (Tal) como si fuera / fuese ayer ». Le candidat ne devait pas en changer le temps : « como si hubiera sido ayer » n'était pas exact.

Je revois son arrivée : le verbe *revoir* devait être interprété correctement. La vision de l'arrivée d'Allan au collège s'offre de nouveau à lui, mais sous la forme d'un souvenir. Le préfixe *re-* exprime aussi bien la répétition (voir à nouveau) que le retour en arrière (se souvenir). Le jury a donc privilégié la traduction littérale mais accepté également « veo de nuevo », « vuelvo a ver », « recuerdo el momento de su llegada », ou encore « recuerdo su llegada ».

Parmi nous : cette expression ne pouvait se traduire que par « entre nosotros », le verbe *llegar* exprimant une idée de mouvement. Il était impossible de le traduire par « llegar en » qui constituait un solécisme.

3. Nous étions stupéfaits de son élégance, de sa désinvolture, de ses poussées violentes, sauvages, démesurées vers la vie, vers le plaisir sous toutes ses formes.

Nous étions stupéfaits de son élégance : comme il a été dit, de nombreuses tournures à caractère passif apparaissent dans le texte. Le syntagme verbal *être stupéfait* renvoie à un procès résultatif, dont la cause est *son élégance, sa désinvolture*, etc. Le candidat pouvait choisir de le traduire par la construction de sens résultatif, *dejar* + participe passé/adjectif, « Nos dejaban atónitos su elegancia », par les simples verbes *asombrar* ou *pasmarse*, « Nos asombraba(n) / pasmaba(n) » ou bien encore, par la structure composée du verbe copule *estar* suivi d'un participe passé/ adjectif comme dans « Estábamos pasmados / estupefactos/ atónitos ». Les prépositions et locutions prépositionnelles « con », « frente a », et « ante » étaient à privilégier mais le jury a également accepté « de » ou « por ».

De sa désinvolture : « con su desenfado » était une bonne traduction, de même que « desenvoltura », « soltura ». Rappelons qu'une personne désinvoltée est « à l'aise », ne ressent « ni embarras, ni gêne » (Littré), mais qu'elle n'est pas nécessairement « sans gêne » ni « effrontée ». Les mots « insolencia », « desvergüenza », « desparpajo » ou « desfachatez » n'ont donc pas été admis.

De ses poussées : le mot « arrebatos » traduisait parfaitement le terme « poussée », évoquant le caractère soudain et violent d'une « poussée de fièvre ». D'autres bonnes traductions ont été proposées comme « sus accesos », « empujes », « impulsos », « acometidas ».

Démesurées : pouvaient être employés les termes de « desproporcionados », « descomunales », « desmesurados », « desenfrenados ». Le jury déplore la méconnaissance de ces termes et l'emploi abondant de barbarismes comme « djsproporcionados » ou « execivos ».

Vers la vie : une traduction par « hacia la vida » s'imposait. Le jury relève encore, dans quelques copies, une confusion entre *hacia* (« vers ») et *hasta* (« jusqu'à »).

Vers le plaisir : le *plaisir* devait être traduit par son équivalent *el placer*, orthographié avec un « c » et non avec un « z » (*plazer* est un terme du Moyen-Age). *El gozo* ou tout autre terme qui intensifiait la force de ce sentiment était inutile.

Sous toutes ses formes : l'expression a donné du fil à retordre aux candidats. Il fallait, encore une fois, s'efforcer de rester prêt du texte, en proposant « en todas sus formas », « en todos sus aspectos » ou bien, en ayant recours aux constructions idiomatiques du présent, « sean cuales sean » ou du passé, « fueran cuales fueran ». « De todas formas » conduisait inévitablement au contresens.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

4. Tandis que nous, derrière les hauts murs de cette prison austère,

Tandis que : cette conjonction de subordination sert à marquer, avant tout, une opposition. Elle devait donc se traduire par *mientras que*, et non par *mientras*, conjonction servant exclusivement à exprimer la concomitance temporelle (« pendant que »). Bien que des confusions entre les deux usages soient récurrents dans la presse espagnole d'aujourd'hui, l'agrégatif se doit de bien connaître leur emploi. L'idée d'opposition pouvait également être traduite par les simples locutions, « en cambio », « por el contrario ».

Les hauts murs : ils désignent l'enceinte de la prison ; il s'agit donc des murs extérieurs. Le lecteur imagine les murs qui encerclent la prison et non les murs de la classe, par exemple. Il convenait donc d'utiliser le terme « muros » et non celui de « paredes » ni celui de « tabiques ».

De cette prison : l'éloignement temporel nous oblige à utiliser le démonstratif « esa », démonstratif que le candidat se doit de conserver tout au long du texte (« cette plongée », « cette geôle »). Tout changement était, par la suite, pénalisé. Le démonstratif « aquella » semblait en exagérer l'éloignement et donner à la description un caractère emphatique, mais son emploi n'a pas été sanctionné. En revanche, « esta », dans ce contexte, effaçait toute distance entre l'objet décrit et le locuteur ; or, les temps du passé expriment une distance (« nous étions résignés », « il n'était pas facile ») ; « esta » ne pouvait donc, en aucun cas, être utilisé ici.

Prison : ce mot pouvait être traduit indifféremment par « cárcel » ou « prisión ». En revanche, le candidat devait veiller à ne pas répéter le même mot pour traduire, par la suite, celui de *geôle*.

5. et dont il n'était pas facile, croyez-le, de s'échapper, ne fût-ce que pour quelques heures, nous étions résignés à cette plongée, à ce séjour de mare dormante où nous devons rester ensevelis pour plusieurs années –

Et dont : la présence du relatif *dont* provient de la construction « s'échapper de la prison ». Il n'existe donc aucun rapport d'appartenance ni de possession qui permette de justifier l'emploi de la forme *cuyo*. Il convenait d'utiliser « de la cual » ou « de la que ».

Croyez-le : s'établit un dialogue entre le narrateur et le lecteur qu'il convenait de restituer de manière adéquate au moyen d'un vouvoiement singulier, « créalo », « se lo aseguro », d'un vouvoiement pluriel, « créanlo », « créanme » ou d'un tutoiement pluriel, « creedme », « creedlo ». Une accentuation fautive était lourdement sanctionnée.

Ne fût-ce que pour quelques heures : cette construction présentait deux difficultés : la présence d'une tournure concessive, d'une part, exprimée au moyen de *fût-ce (pour quelles heures)*, dont l'équivalent était « même si c'était pour quelques heures », une structure restrictive de type « ne...que », d'autre part. Les deux constructions devaient être traduites. *Ne fût-ce que* renvoie à une éventualité et non à une situation réelle ; il fallait donc choisir la structure « aunque » + subjonctif. La tournure restrictive, comme on le sait, pouvait être rendue par « solo », « no...sino », « no...más que ». Des traductions telles que « aunque solo fuese / fuera », « aunque no fuese sino por », « aunque no fuese más que para » ou encore « tan siquiera por », « así solo fuese », étaient excellentes. L'emploi de l'indicatif (« aunque era ») et l'omission de *ne... que* ont été sanctionnés.

Nous étions résignés à cette plongée : ici apparaît la métaphore de l'eau, qu'il convenait de garder dans la traduction. Il était possible de conserver la construction de type résultatif « estar resignado a » mais les structures actives du type « nos habíamos resignado a » ou « nos habíamos conformado con » pouvaient être employées. La *plongée* pouvait être traduite par « inmersión »,



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

« zambullida ». Le démonstratif, comme il a été dit, devait rester inchangé. Afin de garder la tonalité poétique du texte, il convenait d'éviter les termes de « buceo », « zambullo » ou encore « chapuzón », qui n'ont pas d'emploi métaphorique.

À ce séjour de mare dormante : l'expression imagée était difficile à traduire. Le *séjour* n'évoquait pas l'idée dynamique d'un voyage – « viaje » n'était donc pas une bonne traduction –, mais plutôt celle, plus statique, d'un arrêt, d'un temps en suspens, d'un lieu figé. À ce sujet, Littré rappelle que le mot *séjour* « se dit des eaux, du sang, des humeurs dont le mouvement est arrêté. Le séjour des mers sur un continent. Le séjour du sang extravasé en une partie ». De bonnes traductions étaient « a esa estancia de aguas estancadas / calmas / muertas ». Si « charca estancada » a été accepté, en revanche, « pantano », « charco » ou « río » ont été sanctionnés.

Où nous devions rester ensevelis : une coquille s'était malencontreusement glissée dans le texte (« restés » au lieu de « rester »), mais le jury a constaté que cette erreur n'a pas gêné les candidats qui ont su corriger d'eux-mêmes l'erreur de frappe.

Nous devions rester : l'emploi de *devoir* était ici particulier, puisqu'il exprimait, dans le texte, une idée de prédestination, c'est-à-dire le caractère inéluctable de la situation : « rester ensevelis, tel était notre destin ». Il convenait, par conséquent, d'éviter de le traduire par le verbe « deber », qui renvoie plutôt à l'idée d'une obligation personnelle, souvent morale, que l'individu et non un élément extérieur (le destin, ici) s'impose à lui-même. Aussi, plusieurs constructions pouvaient-elles en rendre le sens : « haber de » ou encore le conditionnel, dont la forme étymologique, rappelons-le, est constituée de l'infinitif suivi de « haber » à l'imparfait (« cantar (hab)ía »). De bonnes traductions étaient donc : « habíamos de permanecer sepultados », « permaneceríamos », « estaríamos sepultados ».

6. pour lui, cette geôle ne fut jamais qu'un lieu ouvert,

Cette geôle : comme il a été dit plus haut, il convenait de conserver le même démonstratif que celui qui avait été utilisé précédemment, « esa » ou « aquella », et de choisir un mot différent de celui qui avait été choisi pour *prison*.

Ne fut jamais qu' : ici encore, apparaît une construction restrictive, accompagnée cette fois-ci, de l'adverbe *jamais*, dont le sens n'est pas exactement négatif mais plutôt proche de « en un temps quelconque, à quelque moment que ce soit ». Comme toujours, il convient de rester près du texte d'origine. Cette tournure pouvait ainsi être rendue par « nunca fue más que », « siempre fue solamente », « no fue en ningún momento sino ».

7. dont il savait au gré de ses désirs forcer mystérieusement les portes.

Dont : le relatif marque ici une idée d'appartenance puisqu'il s'agit des *portes de la geôle*, c'est-à-dire plus exactement, *des portes du lieu ouvert*. Bien que le *dont* soit suivi d'un verbe (*dont il savait*), il est en fait à rattacher au syntagme *les portes* (il faut comprendre « dont les portes, il savait forcer »). Rappelons que l'exercice du thème, à l'agrégation, exige du candidat qu'il reconnaisse et identifie les problèmes posés par la langue et qu'il ne les contourne pas. De plus, le style littéraire du texte imposait l'emploi d'un style soutenu. Il était donc impératif de traduire *dont* par *cuyo* : « cuyas puertas ».

il savait forcer les portes : étant donné que *forcer les portes* désigne un procès aspectuellement doté d'une fin (procès 'perfectif' ou 'télique' : on ne peut forcer une porte et continuer à la forcer), et qu'il ne désigne pas une réelle capacité ou aptitude inhérente au sujet, comme dans « il savait chanter », le sens du verbe *savoir* s'en trouvait ici quelque peu modifié : il était donc possible de le traduire par *sabía* ou *podía*.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

8. Pour lui se levaient les interdits les plus sacrés des règlements.

Pour lui : ici, la préposition *pour* exprimait aussi bien le destinataire (« en sa faveur ») que la cause (« à cause de lui »). *Para* et *por* pouvaient donc être utilisés ici.

Se levaient les interdits : cette forme impersonnelle qui gomme l'agent de l'action (celui qui réalise l'action de *lever les interdits*), et laisse entendre que celle-ci se réalise comme par miracle, devait être rendue par la tournure en *se* : « se levantaban las prohibiciones », « se suspendían », « se suprimían ». Supprimer la particule *se* (« levantaban », suspendían ») faisait apparaître un agent animé et laissait entendre que « quelqu'un levait les interdits », ce que l'auteur, précisément, cherche à effacer. Cette traduction a donc été considérée comme inexacte.

Les plus sacrés des règlements : on conservera, pour la tonalité religieuse du texte, les mots « *sagradas* » ou « *sacrosantas* ». Précisons que « *las prohibiciones las más sagradas » a été lourdement sanctionné. De la même façon, le candidat ne doit pas contourner la difficulté en déplaçant le superlatif devant le nom, « *las más sagradas prohibiciones* », mais bien montrer qu'il sait traduire la construction qui lui est proposée. Cette stratégie d'évitement a retiré quelques points au candidat.

9. Il sortait quand il voulait – peut-être son père avait-il quelque influence occulte sur le supérieur – peut-être,

Il sortait : la mention du pronom *él* était inutile ici, puisque le sujet était parfaitement identifiable (« *Salía cuando quería* »).

Peut-être son père avait-il : *quizás*, *acaso*, *quizá* étaient acceptés. Le subjonctif ou l'indicatif, selon le degré de virtualité que l'on accordait au procès (« avoir une quelconque influence »), pouvaient ici être utilisés.

Quelque influence occulte : cette expression pouvait être traduite par « *alguna influencia oculta* », « *alguna que otra influencia oculta* » ou encore « *algo de influencia oculta* ». Des fautes de construction du type « *una influencia alguna* » ou « *influencia alguna* » ont été fréquemment commises.

10. peut-être, et, je crois, plutôt, avait-il su ensorceler, même les gardiens de la toute puissante règle.

Peut-être : la répétition de l'hypothèse entraînait nécessairement la répétition du terme utilisé précédemment.

Et, je crois, plutôt : ici, intervient à nouveau la voix du narrateur. Celui-ci cherche à corriger son affirmation première (« avoir une quelconque influence sur le supérieur »), en utilisant le marqueur de discours, *plutôt*. Sa traduction exacte était « *más bien* » ; il ne fallait en aucun cas le supprimer ni même le remplacer par un adverbe d'hypothèse, du type « *probablemente* » ou « *seguramente* ». En effet, le marqueur *plutôt* modifie, dans le texte, le verbe croire (*je crois, plutôt*), ce que ne peuvent, en aucun cas, faire les adverbes « *probablemente* » ou « *seguramente* », dans l'espagnol d'aujourd'hui (« *creo probablemente* », « *creo seguramente* »). *Je crois* pouvait être traduit par *creo*, *me parece que*. Cette idée de rectification permettait aussi de traduire la conjonction *et* par la conjonction de sens concessif, « *aunque* ».

Avait-il su : bien que la forme *avait-il su ensorceler* dépende syntaxiquement de *peut-être*, la présence de la croyance du narrateur exigeait ici l'emploi de l'indicatif : « *había sabido* », « *había*



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

sido capaz ». Il fallait veiller, de plus, à ne pas répéter inutilement l'hypothèse : « quizás, debió de », « quizás, habría sido capaz de » ont été considérées comme des inexactitudes.

Même les gardiens : *même* avait pour équivalents, « incluso » ou « hasta ». De même, *les gardiens*, admettait de nombreuses traductions : « guardianes », « defensoras », « protectoras », « guardias », « guardas ».

11. Pour lui, la vie ne cessa jamais de pénétrer, de ruisseler à travers les murs de ce couvent, comme les jeunes prophètes favorisés de visitations miraculeuses dont nous lisions l'histoire dans la Bible.

Pour lui : l'expression avait été utilisée quelques lignes plus haut et devait donc être traduite ici, de la même façon (« para él » ou « por él »).

La vie ne cessa jamais de pénétrer, de ruisseler : le narrateur utilise la métaphore de l'eau pour évoquer le cours de la vie. Il convenait, comme il a été dit, de conserver cette métaphore. *Pénétrer* pouvait être traduit par « penetrar », « atravesar » ou encore « entrar ». Le verbe *ruisseler* trouvait un parfait équivalent dans « fluir » (« la vida fluye » / « el agua fluye »), mais tout autre verbe permettant d'évoquer le mouvement de l'eau était le bienvenu : « chorrear », « infiltrar(se) », « derramarse », « brotar » ou encore « manar ». Enfin, rappelons que le passé simple était exigé ici, afin de marquer l'éloignement des faits passés et la nécessaire rupture avec le présent du narrateur : « la vida nunca dejó de fluir ». Contrairement à ce qu'une lecture superficielle du texte pourrait laisser entendre, la périphrase verbale *ne cessa jamais de*, ne peut pas sous-entendre que l'action se prolonge dans le présent du narrateur : « la vie ne cessa jamais de ruisseler et elle ruisselle encore aujourd'hui ». Ce que signifie la phrase est : « la vie ne cessa jamais de pénétrer, de ruisseler à travers les murs de ce couvent à cette époque-là » ; aujourd'hui, au moment où le narrateur raconte l'histoire, ce n'est plus le cas. Dire « la vida nunca ha dejado de fluir » était donc un faux-sens.

Ce couvent : l'éloignement temporel nous obligeait à utiliser le démonstratif « ese » ou « aquel ». Le jury s'est étonné de constater qu'un grand nombre de candidats ont traduit *couvent* par « iglesia », « monasterio » ou encore « templo » !

Comme les jeunes prophètes : « como / tal y como los jóvenes profetas » était la traduction attendue par le jury. Ce dernier s'étonne que le mot *prophète* ait été à l'origine de nombreux barbarismes tels que « profetos », « prophetos », « prophetas ».

Favorisés de visitations miraculeuses : l'expression a posé quelques difficultés au candidat, en raison du caractère résultatif du participe « favorisés de ». Rappelons toutefois que, selon le TLF (*Trésor de la Langue Française*), *favoriser* se construit de la façon suivante : « Favoriser (qqn) de (qqc.). Gratifier (quelqu'un) de (quelque chose). *Favoriser d'un miracle* ». Le verbe peut apparaître conjugué au participe passé, comme c'est le cas dans « *Le blessé est devenu un objet de mode (...) il alla à une ambulance favorisée de blessés* (GONCOURT, *Journal*, 1870, p. 672) ou encore dans « *prophètes favorisés de visitations miraculeuses* » qui fait figure d'exemple dans l'article du TLF. En espagnol, le verbe « favorecer », dont les sens principaux sont « 1. Proporcionar un beneficio o provecho (cierta persona o cosa) a alguien o algo: *el tabaco no favorece la salud*. 2. Contribuir (una persona o cosa) a que suceda o se desarrolle algo: *esta ley ha favorecido el surgimiento de industrias editoriales*. 3. Hacer un favor a alguien. *Mis amigos no han hecho más que favorecerme todos estos años* », se traduira donc par « encourager, privilégier, faciliter » et ne pouvait donc ici traduire « favorisés ». L'idée d'« être gratifié de » pouvait être rendue par des mots tels que « galardonados », « obsequiados », « beneficiados », « gratificados »,



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

« premiados » suivis des prépositions « con » ou « por ». Les termes de « ayudados por », « agradecidos por » ont été considérés comme des inexactitudes.

Dont nous lisons l'histoire dans la Bible : nous n'insisterons pas sur le fait qu'ici encore, l'emploi du relatif *cuyo* était exigé, « cuya historia leíamos en la Biblia », étant donné que le *dont* marquait un rapport d'appartenance entre *l'histoire* et les *prophètes*. Le rapport d'appartenance est, bien entendu, métaphorique, car « l'histoire des prophètes » ne signifie pas qu'il s'agisse de l'histoire racontée par les prophètes, mais de l'histoire parlant des prophètes.

12. Même dans les jours de semaine (vous mesurez ce qu'il peut tenir là d'exorbitant pour un pensionnaire d'une institution bien tenue),

Même dans les jours de semaine : *même* pouvait indifféremment être traduit par « hasta », « incluso » ou « aun ». Pour « dans les jours de semaine », ont été acceptées les traductions « en los días de entre semana », « de entresemana » (*espagnol d'Amérique*), « en los días de semana / de diario / lectivos ». En revanche, « en los días de la semana » était inexact puisque cette expression n'excluait ni le samedi ni le dimanche, alors que ceux-ci sont précisément exclus dans l'expression *les jours de semaine*.

Vous mesurez : à nouveau, le narrateur établit un dialogue avec ses lecteurs. Si le dialogue est établi entre le narrateur et un seul allocutaire, il était donc possible de le rendre par un vouvoiement singulier « usted », « (ya) puede usted darse cuenta », « se da cuenta » ; si le dialogue est établi entre le narrateur et plusieurs allocutaires, il était possible de le traduire par un vouvoiement pluriel « ustedes », « (ya) pueden ustedes darse cuenta » ou par un tutoiement pluriel, « vosotros », « (ya) podéis daros cuenta ». Ces formes pouvaient également être exprimées au futur, « podrá(n) usted(es) darse cuenta de », « podréis daros cuenta » ou au moyen d'autres verbes tels que « apreciará(n) », « valorará(n) usted(es) ». Les pronoms « usted » ou « ustedes » devaient être mentionnés ici pour que ne surgisse aucune ambiguïté.

Ce qu'il peut tenir là d'exorbitant : la tournure signifiant « ce qu'il pouvait y avoir là d'exorbitant » n'a pas toujours été bien traduite ni bien comprise. Plusieurs traductions étaient possibles : « de lo exorbitante que puede (llegar a) ser », « de lo exorbitante que le resultará », « de lo que puede haber ahí de exorbitante para ». Il fallait éviter de contourner la difficulté en choisissant un autre mot que « exorbitante ». Les termes « increíble » « chocante », « alucinante », « enorme » ou encore « extraordinario » ont été comptés comme des faux sens.

Pour un pensionnaire : le terme exact était « interno » mais « pensionista » était accepté. En revanche, « pensionado », ne peut avoir, selon la RAE, que le sens de « pagador de una pension » ou de « consejero, abogado o dignidad de letras en una república », ce qui n'était pas le sens du texte.

D'une institution bien tenue : *institution* pouvait se traduire par « institución » ou « establecimiento ». Il n'a pas été aisé pour les candidats de traduire *bien tenue*. De bonnes traductions étaient « respetable », « llevada como es debido », « decente », « formal ». « Bien entretenida », « bien mantenida / cuidada / llevada », mots trouvés à plusieurs reprises, dans les copies, étaient des contresens.

13. les portes s'ouvriraient pour lui par l'effet d'une grâce spéciale,

Les portes s'ouvriraient pour lui : la construction impersonnelle qui efface l'agent, comme il a été vu plus haut, devait être respectée. Il était possible de la traduire par « las puertas se abrían para él »



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

ou bien encore par « se le abrían las puertas / los portones / los portales », en faisant apparaître le datif d'intérêt « le », équivalent de « para él ».

Par l'effet d'une grâce : il était possible de le traduire par « por efecto de / bajo (el) efecto de / merced a una / mediante una gracia especial » ; « gracias a una gracia » était maladroit, tout comme « como consecuencia de ». Il fallait veiller à conserver le mot de « gracia » et ce, afin de respecter la tonalité religieuse du texte. Pour cette même raison, « favor », « merced » et « perdón » n'ont pas été acceptés.

14. - pour une représentation, un concert, une réunion mondaine à laquelle il ne pouvait se dispenser d'aller.

Pour une représentation : « para una función » était la traduction attendue par le jury mais « representación » ou « espectáculo » pouvaient être utilisés. En revanche, le mot « actuación » renvoyant plutôt à la façon de jouer de l'acteur, à la performance, ne pouvait convenir ici.

Une réunion mondaine : il fallait s'efforcer de traduire les deux termes, *réunion et mondaine*. « Una reunión social » était l'expression correspondant le mieux au sens du texte, mais « reunión mundana » ou encore « acontecimiento social » ont été acceptés. En revanche, « tertulia », mot de sens très particulier en espagnol, désignant généralement un groupe de personnes, souvent des intellectuels, se rencontrant dans des cafés et parlant de sujets de société, ne semblait pas approprié.

Il ne pouvait se dispenser d'aller : de nombreuses et excellentes traductions ont été proposées, dont voici une liste non exhaustive : « a la que no podía dispensarse de acudir (ir) », « a la que no podía sino acudir », « a la que no podía dejar de / excusarse de / eximirse de / librarse de / evitar acudir ». Quelques fautes, sanctionnées comme des évitements, ont été relevées dans les copies, comme « a la que tenía que acudir » qui exprimait l'obligation mais gommait l'idée d'obstacle. Ont pu être également relevées des fautes de construction de gravité inégale. Il était très grave d'écrire « a la cual no podía permitirse de no ir », c'est-à-dire, de faire suivre le verbe « permitir » de la préposition « de ». Même si la faute était moins grave, il ne fallait pas employer « prescindir de », puisque ce verbe doit être nécessairement suivi d'un nom commun et ne peut être suivi d'un verbe.

15. Chose étonnante – aucun des délaissés que nous étions ne savait lui en tenir rigueur.

Aucun des délaissés que nous étions : la phrase était difficile à traduire et l'on pouvait soit opter pour la traduction littérale, en veillant à utiliser la préposition correcte, « ninguno entre los desamparados que éramos », « entre los desamparados que éramos, ninguno », soit choisir d'en faire ressortir le sens passif (« nous avons été délaissés par »), en disant « ninguno de los que habíamos sido desechados / olvidados / desamparados / dejados de lado / apartados / abandonados ».

Ne savait : *savoir* avait, ici, le sens d'« être capable de », de « réussir à » ; or, *saber*, en espagnol, ne revêt que très rarement cette signification. Il fallait donc veiller à rendre ce sens très explicite, en optant pour « era capaz de / lograba / conseguía / podía ». Son omission a, bien entendu, été sanctionnée.

Lui en tenir rigueur : « guardarle rencor » en était la traduction la plus exacte, mais l'on pouvait aussi utiliser « tener / sentir resentimiento contra él », « por ello » demeurant facultatif. Les traductions approximatives du type « reprochárselo », « regañarle » n'ont pas été acceptées.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

16. Au contraire, il était la trouée à travers les barreaux de notre cage, notre échappée de ciel

Au contraire : comme il a été dit en introduction, ce marqueur exprime une opposition entre la jalousie que la personne d'Allan aurait pu provoquer chez ses camarades et le sentiment de liberté qu'il faisait naître chez eux. Ce marqueur pouvait être traduit par « al contrario », « por el contrario », « por lo contrario ». C'est ce même marqueur qui explique qu'il ne soit nullement besoin de faire mention du pronom « él » puisque le lecteur comprend qu'il s'agit bien du personnage d'Allan et non du sujet de la phrase immédiatement antérieure, *aucun des délaissés*.

La trouée : rappelons qu'une trouée est définie par le TLF comme suit : « Ouverture, passage fait(e) dans un élément naturel (forêt, haie, etc.) ou dans un ensemble urbanisé pour le percement de rues, d'avenues. *On profita de la trouée déjà faite lors de la dernière excursion pour ouvrir une route praticable (VERNE, Île myst., 1874, p.542).*

P. anal. Percée faite à travers un écran plus ou moins dense (brume, nuages, etc.) et laissant apparaître le ciel, le soleil, la lune. Synon. déchirure. *La brume était moins épaisse. Parfois, des trouées, des tunnels en elle, permettaient d'apercevoir les phosphorescences de l'eau à un mille (PEISSON, Parti Liverpool, 1932, p. 203)* ». S'il n'existait pas d'équivalent exact en espagnol, tout mot renvoyant à l'idée d'une ouverture étroite pouvait convenir : « la brecha / la abertura / la apertura / el resquicio / el boquete / la salida » ; en revanche, « la ventana », « el hueco », « el hoyo » ou encore « la luz » étaient des traductions maladroites, qui effaçaient l'idée première d'ouverture étroite.

A travers les barreaux de notre cage : « entre los barrotes de nuestra jaula » ou « a través de los barrotes » étaient acceptés. « Barras » et « barreras » étaient de faux-amis qui ne traduisaient pas le sens du mot « barreau ».

Notre échappée de ciel : rappelons que, d'après le Petit Robert, si le sens premier d'« échappée » est celui d'« escapade », de « sortie », le sens second du mot est celui d'« espace libre mais resserré (ouvert à la vue, à la lumière). *Par un étroit intervalle entre deux murs, il y avait une échappée de vue superbe. Stendhal. Echappée de soleil* : court moment pendant lequel le ciel nuageux se dégage ». En effet, à l'origine, l'échappée était une distance. Le candidat pouvait donc opter soit pour le sens premier du mot, celui « d'une échappée vers le ciel » et le traduire par « nuestra escapada al cielo », « nuestra escapatoria al cielo », soit opter pour le sens second du mot, mieux adapté à celui du texte, et le traduire par « nuestras vistas al cielo », « nuestro pedacito / trocito de cielo », choix de traduction qui a donné lieu à l'attribution d'un bonus.

17. – à le suivre au travers de ces rues bénies, inconnues, visitées de cette lumière pour nous inimaginable,

– *à le suivre* : ce syntagme était l'équivalent d'un gérondif « en le suivant », ou de « à force de le suivre ». Aussi pouvait-on le traduire par « siguiéndolo / le », « de tanto seguirlo », « a fuerza de seguirlo ». Le sens de la phrase était avant tout générique : l'action se répète mais on ne sait pas très bien *quand* elle se réalise ni *qui* exactement la réalise. Il fallait donc éviter les tournures temporelles, personnelles ou non, du type « como / cuando / mientras lo seguíamos » ou « al seguirlo » qui ancreraient, dans l'espace et le temps, l'action décrite.

Au travers de ces rues bénies : « por entre esas / aquellas calles benditas » ou « a través de esas calles » étaient de bonnes traductions. Le terme de « dichosas » donnait lieu à un contresens. Le démonstratif d'éloignement « esas » ou « aquellas » devait être conservé.

Visitées de cette lumière : l'auteur utilise une construction passive de type résultatif, en faisant apparaître la préposition *de* après le participe *visitadas* ; mais l'espagnol d'aujourd'hui exige, pour



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

les verbes d'action, la préposition « por » étant donné qu'un verbe d'action implique un sujet agent qui réalise l'action. Seuls les verbes d'état du type « conocer » peuvent être suivis d'un complément d'agent introduit par « de » : *connu de tous*, « *conocido de todos* ». Ici, il fallait donc le traduire par « *visitadas por* ».

18. ces trésors interdits, ce royaume des fées qu'était pour nous la Ville en dehors des heures désenchantées de la sortie mensuelle,

Ce royaume des fées : ici, le déterminant *des* était la contraction de la préposition *de* et de l'article défini *les* (*de + les*) ; le syntagme devait donc être traduit par « *ese reino de las hadas* ». Pensons à la traduction d'*Alice au pays des merveilles* (*Alice in Wonderland*) qui est « *Alicia en el país de las maravillas* ». Il fallait en revanche traduire *royaume* par « *reino* » et non par « *reinado* » (le règne) ni par « *país* ».

En dehors des heures désenchantées : *désenchanté* signifie « qui manque de charme », ce que pouvait donc traduire « *fuera de las horas desencantadas / sin encanto / tristes / faltas de encanto / desprovistas de encanto* » mais en aucun cas, « *desengañadas* » qui s'applique à une personne ayant perdu ses illusions.

De la sortie mensuelle : la scène se passe au début du XXème siècle dans un pensionnat ; il s'agit donc de la sortie mensuelle au cours de laquelle les pensionnaires retournent voir leur famille et non d'une excursion ; « *de la salida mensual* », « *del día libre* », « *del permiso mensual* » rendaient le sens du texte, mais « *de una excursión* » était un contresens.

19. - je crois bien que nous avons rêvé plus de rêves, vécu plus d'aventures merveilleuses, que nous n'avons soupiré, devant cette liberté pleine de grâce, de notre enchaînement.

que nous avons rêvé plus de rêves : nous rappellerons que l'on dit en espagnol « *tener un sueño* » (faire un rêve) et que l'on peut accepter également la construction avec l'accusatif interne, « *soñar un sueño* ». En revanche, « **hacer un sueño* » est considéré comme un gallicisme.

La construction comparative utilisée ici, *nous avons rêvé plus de rêves... que nous n'avons soupiré*, était extrêmement difficile à traduire et le jury a décidé de ne pas ôter de points pour cette traduction. La difficulté résidait dans le fait que l'auteur comparait deux situations qui étaient construites de deux façons différentes : la première, *nous avons rêvé plus de rêves*, se composait d'un quantificateur *plus* portant sur *rêves*, et la seconde, comportait un simple verbe, *avons soupiré*. Or, toute structure comparative implique la comparaison de deux quantités. Dans notre texte, le facteur commun aux deux membres de la comparaison est bel et bien la quantité : le nombre de rêves que nous avons faits, comparé au nombre de soupirs que nous avons poussés ou au nombre de fois où nous avons soupiré ; toutefois, le quantificateur, s'il apparaît de manière explicite dans le premier membre de la construction (plus de rêves), n'apparaît pas dans le second (nous n'avons soupiré). Par ailleurs, ce quantificateur nécessairement commun aux deux verbes, mais sous-entendu ici, est de nature différente : il modifie le nom « rêves » dans le premier membre tandis qu'il modifie le verbe « avons soupiré », dans le second. Telle était la difficulté.

Le facteur commun est donc la quantité de rêves face à la quantité de soupirs : le traducteur doit rétablir un parallélisme de construction et faire en sorte que le quantificateur porte dans les deux cas sur un nom, soit, en employant « *tener sueños* » et « *tener suspiros* », - « *Me parece que tuvimos más sueños, más aventuras maravillosas, que suspiros por nuestro encadenamiento* », - soit en utilisant « *soñar sueños* » et « *dar suspiros* » par exemple, « *me parece que soñamos más sueños que suspiros dimos* ».

La construction en « de lo que » n'était pas possible ici. Signalons ce que dit la *Nueva Gramática de la Lengua Española* à ce sujet (NGLE 2009 : §45.6h) : « La elección de la preposición DE se da en las comparaciones de núcleo coincidente, pero solo si el núcleo proporciona la noción



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

comparada. (1) *Escribió en aquella época más poemas de lo que se cree.* (2) *Escribió en aquella época más poemas que relatos.* La noción comparada en la primera de estas oraciones es 'nombre de poemas'. En la segunda no es este mismo concepto, que no interviene en la interpretación del segundo término de la comparación (*relatos*). Así pues, la noción de nombre de poemas no es común a los dos elementos que se comparan en el segundo ejemplo. (1) Primer ejemplo: "Escribió en aquella época un número x de poemas que era mayor que el número de poemas que se creía que había escrito". (2) Segundo ejemplo: se cuantifica el 'nombre de piezas escritas'. La noción comparada no coincide con el núcleo de la comparación (en principio *poemas*). Esa oración podría parafrasearse por: *Escribió en aquella época un número x de poemas que era mayor que el número de relatos que escribió* ». Dans l'exemple (1), la quantité de poèmes est la notion commune aux deux membres de la comparaison (il a écrit plus de poèmes que je n'aurais cru...*qu'il aurait écrit de poèmes*), tandis que dans l'exemple (2), la notion commune est simplement la notion de quantité (il a écrit un nombre plus important de poèmes que de récits) : l'idée de *poèmes* n'apparaît pas dans le second membre.

La construction en « de lo que », en espagnol, était donc impossible car le noyau sémantique qui apparaissait dans le premier membre de la comparaison (*plus de rêves*) ne pouvait être repris dans la seconde, puisqu'on ne pouvait changer la phrase en « je crois bien que nous avons rêvé plus de rêves que nous n'avons soupiré...*de rêves* ». Si la traduction par « de lo que » devait être écartée, celle-ci exigeait, toutefois, de rétablir un parallélisme de construction en réintroduisant un quantificateur commun dans le second membre de la comparaison.

20. Il était notre permission de rêver, d'espérer et d'entreprendre, notre poumon ouvert sur l'air extérieur, notre ambassadeur permanent au pays des merveilles.

Il était notre permission de rêver : comme il a été dit en introduction, le sujet change et il faut donc préciser de qui il s'agit, soit par la mention du pronom « él » ou « este », soit par la mention du nom « Allan ». Le mot *permission* avait plusieurs traductions possibles « permiso / permisión / oportunidad / autorización ». En revanche, la préposition qui suit doit être nécessairement « para ».

Notre poumon ouvert sur l'air extérieur : l'image devait être conservée ; « nuestro pulmón abierto al aire libre », « nuestro pulmón abierto hacia afuera » en rendaient le sens. « Nuestro pulmón en el aire » était un contresens.

Notre ambassadeur permanent au pays des merveilles : l'expression pouvait être rendue par « nuestro embajador permanente en el país » ou par « ante el país de las maravillas », qui traduit très exactement l'expression « être ambassadeur auprès de ». Rappelons que l'orthographe n'est pas la même en français qu'en espagnol : « *ambajador », qui est apparu dans quelques copies, est un barbarisme.

Conclusion

Nous espérons que cette correction aura pu être utile aux agrégatifs et qu'elle leur permettra de mieux s'orienter dans leur travail. La pratique assidue et répétée de l'exercice de la traduction et la fréquentation régulière des grands textes de la littérature espagnole et de la littérature française sont les bases solides sur lesquelles les futurs candidats doivent s'appuyer.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

II.2.2 Version

Données statistiques concernant l'épreuve

| | Nombre de candidats présents | Moyenne des candidats présents | Nombre d'admissibles | Moyennes des candidats admissibles |
|------------------------------|------------------------------|--------------------------------|----------------------|------------------------------------|
| Epreuve : Version | 316 | 3,57 / 10 | 105 | 4,76 / 10 |

Le texte choisi pour l'épreuve de version cette année est un extrait du célèbre roman *La Regenta* (1884-1885) de Leopoldo Alas « Clarín ». L'extrait se situe dans le chapitre 5, vers le début du roman, alors qu'Ana Ozores, orpheline élevée par ses deux tantes, fait ses premiers pas dans la haute société de Vetusta. Le texte proposé aux candidats évoque la confrontation entre les projets de mariage que nourrissent ses tantes à l'égard d'Ana Ozores et la perception de la jeune fille ainsi exposée aux entreprises des jeunes hommes qu'elle retrouve dans le cercle aristocratique de Vetusta. La partie dialoguée est importante dans cet extrait, lorsque la jeune fille tente, timidement, d'expliquer à ses tantes qu'elle n'apprécie pas d'être envoyée, seule, chez les marquis de Vegallana, à la merci des avances de la gent masculine.

Il s'agissait d'un exercice de compréhension et de restitution, notamment, outre les éléments narrés, d'un dialogue à certains moments houleux entre les personnages, dans lequel le registre de langue est tantôt soutenu, tantôt courant, tantôt légèrement familier, en particulier sous les effets de la colère de Doña Anuncia, l'une des tantes d'Ana Ozores. Il fallait donc bien mesurer les registres et ne pas les confondre ou les substituer les uns aux autres. Cette compétence linguistique et stylistique (qui est l'une des difficultés de la traduction) a été constatée dans les bonnes copies, toutefois de nombreuses copies n'ont pas démontré cette attention aux registres, le lexique s'avérant, de plus, fréquemment lacunaire, bien que souvent assez commun, ainsi le terme « tertulia », qu'il convenait d'adapter au contexte, mais qui est censé être connu des candidats.

Recommandations générales à l'intention des futurs candidats :

Avant de passer au détail des séquences, quelques conseils généraux sont ici proposés. Ces conseils reprennent pour une grande part ceux délivrés par les jurys précédents. Les candidats sont tenus de s'entraîner à la traduction de la langue espagnole dans ses diverses modalités diachroniques et synchroniques : les textes proposés pour la version peuvent appartenir à l'époque classique ou moderne, à l'espace péninsulaire ou latino-américain, et peuvent présenter des registres langagiers divers.

Il n'est bien sûr pas toujours possible de connaître le sens de tous les mots présents dans un texte. Face à une difficulté de compréhension, qui peut aller du simple mot à un syntagme, il est nécessaire que le candidat s'aide du contexte pour tâcher de déduire le sens d'un passage précis. Pour cela, rappelons que le travail de lecture et de déchiffrement du texte, préalable à la traduction à proprement parler, est essentiel car il permet de dégager un sens global, de concevoir le texte dans sa cohérence d'ensemble. Plusieurs lectures sont nécessaires à cette étape. Se lancer à traduire segment par segment sans avoir pris la peine de faire ces lectures préliminaires conduira à passer à côté de plusieurs éléments de sens et de style majeurs.

Face à un passage qui pose des problèmes de compréhension, le candidat doit avoir pour objectif, à partir des éléments diégétiques et des champs lexicaux, de proposer une traduction qui, si elle n'est pas absolument exacte, maintient une cohérence avec le reste du texte. Cette capacité à s'appuyer sur le contexte et à viser la cohérence en cas de difficulté de compréhension ponctuelle



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

est une des principales qualités qu'évaluent les correcteurs dans l'épreuve de version. Enfin, la bonne compréhension du texte repose inévitablement sur une méticuleuse analyse grammaticale des passages les plus ardu.

De façon générale, rappelons que deux écueils sont à éviter. Tout d'abord, la traduction littérale dépourvue de sens : c'est un souci de clarté, d'intelligibilité qui doit guider le candidat. Le temps de relecture à la fin de l'épreuve doit permettre de vérifier la fluidité de l'ensemble de la traduction, de détecter et de rectifier les éventuels passages obscurs. L'autre écueil à éviter consiste à s'éloigner excessivement du texte source et en faire une réécriture. S'il est vrai que des points bonus sont accordés aux copies qui font montre d'une aisance expressive, ou simplement de bonnes idées de traduction, il faut prendre garde à ne pas se laisser emporter par sa plume et en oublier le texte original. Traduire par une expression qui semble plus idiomatique ou de type proverbial en français peut être considéré par le jury comme un refus de traduction pénalisé comme une / des omission(s).

En somme, si la bonne tenue de la traduction en français est valorisée, la fidélité au texte source et l'intelligibilité sont prioritaires.

Pour ce faire, rappelons aux futurs candidats qu'une maîtrise très solide de la langue française est indispensable. Elle leur sera nécessaire à l'avenir, au même titre que la parfaite maîtrise de l'espagnol, dans leur travail d'enseignants en milieu scolaire français. De nombreuses copies ont pâti d'un niveau de langue trop faible. Rappelons que les graves erreurs de langue française sont plus pénalisantes que les erreurs de sens dues aux difficultés de compréhension (faux-sens et contresens). Les candidats doivent impérativement s'assurer de maîtriser les conjugaisons, en particulier du passé simple et de l'imparfait du subjonctif. Un travail de révision permettra aux futurs candidats d'éviter les conjugaisons fautives que le jury a pu relever et qui ont été lourdement sanctionnées.

Certains barbarismes tiennent parfois à une erreur d'orthographe, sur une lettre ou un accent, qui suffit à modifier la prononciation du mot. Un temps de relecture attentive doit permettre d'éliminer les barbarismes de la copie, de la même façon que les fautes d'orthographe, nombreuses dans les copies. Il est à noter que le jury a pris en compte les nouvelles règles orthographiques (notamment en ce qui concerne les accents) mais a bien sûr accepté les orthographes anciennes.

De fréquents solécismes (erreurs de syntaxe) ont également été observés dans les copies. Nous invitons les candidats qui, en cours d'épreuve, douteraient de la correction grammaticale et syntaxique d'un passage de leur traduction à faire preuve de prudence, et à recourir à des structures correctes qui leur sont familières, quitte à simplifier l'expression.

Plusieurs erreurs de registre et d'anachronisme ont été relevées. Nous conseillons aux candidats de renforcer leur connaissance lexicale par de fréquentes lectures de textes littéraires dans les deux langues, afin de leur éviter ce genre de confusions.

Il convient ici de répéter à quel point il est essentiel pour les candidats, malgré la durée limitée de l'épreuve, de ne pas négliger la relecture, ou mieux encore, si le temps le permet, les relectures ciblées de leur traduction. Une première relecture pourra être consacrée à repérer les éventuelles omissions, une autre à évaluer le sens global de la traduction et à reformuler au besoin les passages obscurs, une autre enfin à traquer les erreurs d'orthographe et de grammaire (accords, pronoms COD/COI, etc.). De plus, les candidats sont invités à soigner la présentation de leur texte manuscrit, de préférence en sautant une ligne sur deux et en évitant les ratures. Ce souci de présentation ne rentre pas en ligne de compte dans la notation de la copie mais participe à la clarté du texte produit.

Enfin, le jury tient à féliciter les candidats qui ont su rendre le style réaliste du texte ainsi que la logique des phrases et la vivacité des échanges dialogués avec la plus grande précision. Des points bonus ont été attribués aux candidats qui témoignaient de cet effort de mise en forme, et parfois d'élégance dans la traduction.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Texte proposé à la traduction :

El cálculo de las tías respecto al matrimonio de Ana no se había modificado a pesar de la gran hermosura de su sobrina. Por guapa no se casaría con un noble; era preciso abdicar, dejarla casarse con un ricacho plebeyo. Entretanto, se necesitaba mucha vigilancia y tener advertida a la niña.

-En el gran mundo de Vetusta – decía doña Anuncia - es preciso un ten con ten muy difícil de aprender.

Aunque la explicación de este equilibrio o ten con ten era un poco embarazosa, y más para una señorita que oficialmente debía ignorarlo todo, y en este caso estaba doña Anuncia, convinieron las hermanas en que era indispensable dar instrucciones a la chica.

Pocas veces se permitía Ana manifestar deseos, gustos o repugnancias, y menos éstas, tratándose de los gustos y predilecciones de sus tías; pero una noche no pudo menos de expresar su opinión al volver sola de la tertulia íntima de Vegallana.

-¿Te has divertido mucho? – preguntó doña Anuncia, que se había quedado en el comedor, junto a la gran chimenea, leyendo el folletín de *Las Novedades*. (Era liberal en materia de folletines).

-No, señora, no me he divertido. Y no quisiera volver allá sin alguna de ustedes. Cuando yo voy sola...

-¿Qué? – exclamó doña Anuncia, invitando a su sobrina con el tono áspero de aquel monosílabo a que no profiriese censura de ningún género contra la tertulia de su predilección.

-Cuando voy sola...me aburren demasiado aquellos caballeritos.

No era esto lo que quería decir. Bien lo comprendió su tía; pero quería más claridad y replicó:

-¡Aburren! ¡Aburren! Explíquese usted, señorita. ¿Es que le parece poco fina la sociedad de Vetusta?

Por el usted y la ironía comprendió Ana que doña Anuncia se había disgustado.

-No es eso, tía; es que hay algunos...muy atrevidos...No sé qué se figuran. Ustedes no quieren que yo sea oscura, seria, hurafña...

-Claro que no.

-Pues que no sean ellos atrevidos. Si Obdulia les consiente ciertas cosas...Yo no quiero, yo no quiero.

-Ni yo quiero tampoco que tú te compares con Obdulia. Ella es...una cualquier cosa, que no sé cómo la admiten en la tertulia; y por darse tono, por decir que es íntima de la marquesa y de sus hijas, pasa por todo. Tú eres de la clase.

-Es que no sólo Obdulia es la que tolera...lo que yo no quiero tolerar. Las mismas Emma, Pilar y Lola consienten confianzas...

-¡No me toques a las hijas del marqués! – gritó la tía, poniéndose en pie y dejando caer el *Werther* en la raída alfombra.

“Soy una bestia —pensó—; debí haber callado.”

Leopoldo Alas “Clarín”, *La Regenta* (1884), Madrid, Cátedra, 2001, p. 293-295.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Propositions et commentaire de traduction séquencée :

| Texte original | Propositions admises et bonus | Commentaires |
|---|--|---|
| <p>1 El cálculo de las tías respecto al matrimonio de Ana no se había modificado a pesar de la gran hermosura de su sobrina.</p> | <p>Le calcul / le dessein des tantes au sujet du / concernant le / à propos du mariage d'Ana n'avait pas changé en dépit de / malgré la grande beauté de leur nièce.</p> <p>Les calculs / Les projets / Le projet / Les prévisions / Les desseins /</p> <p>La grande beauté de leur nièce n'avait pas modifié...</p> | <p>Sur ce segment, le jury n'a pas constaté en général de faute de compréhension. Sur le plan lexical, les registres de langue n'ont pas toujours été respectés concernant le substantif « cálculo », qui a pu devenir, parfois, ce qui le colorait excessivement, « manœuvres », « manigances », « machinations » ou encore « stratagème », qui est un faux-sens, ou encore « magouilles », trop familier. Le choix de « plans », pour sa part, était un peu trop contemporain, même si on le trouve attesté au XIXe siècle. « Dessin » (en lieu et place de « dessein »), a pour sa part été considéré comme un contre-sens lexical grave, de même que « tentes » pour « tías ».</p> <p>Concernant le syntagme verbal « no se había modificado », la traduction par une forme verbale passive « n'avait pas été modifié(e) » a été considérée comme une maladresse grave, la traduction par « ne s'était pas modifié(e) » étant considérée comme un solécisme.</p> <p>L'expression « respecto a » a parfois été alourdie lorsque le choix de traduction de certains candidats s'est porté sur la forme « par rapport à ».</p> |
| <p>2 Por guapa no se casaría con un noble;</p> | <p>Ce n'était /est pas parce qu'elle était belle qu'elle épouserait un noble ; / Sa beauté ne lui permettrait pas d'épouser un noble ; / pour belle qu'elle fût/soit, elle n'épouserait pas noble / aussi belle fût-elle, elle n'épouserait pas un noble / Bien qu'elle fût belle, elle n'épouserait pas un noble / elle n'épouserait pas un noble parce qu'elle était belle</p> | <p>Dans ce segment, c'est l'antéposition de la causale qui a parfois posé problème aux candidats : en effet, sur le plan du sens, le « por » s'approche d'une forme concessive et non d'une causale pleine et entière : ce n'est pas parce qu'Ana était belle qu'elle n'épouserait pas un membre de la noblesse, mais ce n'est pas sa beauté qui lui ferait nécessairement épouser un noble. La forme espagnole est très elliptique. Le jury a admis de nombreuses formules (cf. colonne ci-à gauche), dont certaines concessives, bien qu'elles constituent alors un ajout. Le jury souhaitait une explicitation de la causale permettant de faire comprendre que la beauté de la protagoniste ne suffirait pas à lui faire accéder à un mariage avec un</p> |



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

| | | |
|---|--|--|
| | | <p>membre de la noblesse, et non pas que cette beauté rendait en tant que telle ce mariage impossible.</p> <p>Ainsi, si des formules comme « Etre belle ne la ferait pas se marier avec un noble » ont été considérées comme très maladroites, des phrases donnant le contenu de la causale comme seul argument telles que « Comme elle était belle / Parce qu'elle était belle, elle n'épouserait pas un noble » ont été considérées comme des contre-sens.</p> <p>Bien entendu, les formules littérales comme « pour belle » ou même « pour être belle », ont été considérées pour leur part comme de graves non-sens.</p> |
| <p>3 era preciso abdicar, dejarla casarse con un ricacho plebeyo.</p> | <p>il était nécessaire d' / il fallait abdiquer / y renoncer / renoncer / de céder, la laisser épouser un richard de la plèbe / un roturier enrichi / richard de la roture (traduction d'Yvan Lissorgues).</p> | <p>En dehors de rares erreurs sur « era preciso », forme composée exprimant l'obligation impersonnelle, c'est sur l'expression « ricacho plebeyo », marquée par un registre familier, que les candidats ont rencontré le plus de difficultés. Le suffixe « acho » est péjoratif et relève d'un registre familier. Traduire « ricacho » par « richard » était possible, mais « nouveau riche » était trop contemporain, « richou » était très incorrect, ainsi que « petit riche » (contresens).</p> <p>Pour « plebeyo », un paysan, un villageois, un prolétaire, un « plébéyen », étaient des erreurs à des degrés divers, allant du faux-sens jusqu'au barbarisme.</p> <p>Un transfert catégoriel (substantif/épithète) était envisageable entre « ricacho » et « plebeyo ».</p> |
| <p>4 Entretanto, se necesitaba mucha vigilancia y tener advertida a la niña.</p> | <p>Entre-temps/ entre temps, En attendant, / il fallait faire preuve d'une grande vigilance / une grande vigilance était nécessaire, / il fallait être très vigilant / et il fallait avertir / en aviser / en informer / le faire savoir à / alerter la jeune personne / cette enfant / une grande vigilance s'imposait et la jeune fille devait être prévenue / la petite</p> | <p>Pour traduire l'obligation impersonnelle « se necesitaba mucha vigilancia », il faut considérer le sujet réel de la forme « se + 3^e personne ». La traduction par « on » a été jugée maladroite (« on devait être très vigilant »), en revanche, les formules impersonnelles « il fallait faire preuve de » etc. étaient admises.</p> <p>La forme « Il était nécessaire beaucoup de vigilance », trop littéral, était un grave solécisme.</p> <p>La traduction de « niña » (terme affectif) par « gamine », « gosse » renvoyaient à</p> |



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

| | | |
|--|--|--|
| | | <p>des registres trop familiers, et « petite fille » était un faux-sens.</p> <p>« Et d'avoir la petite avertie » pour « tener advertida a la niña » est un non-sens, ne prenant pas en compte la valeur de semi-auxiliaire de « tener », comme équivalent de « haber », et donc l'emploi du verbe « être » dans la langue cible.</p> |
| <p>5 -En el gran mundo de Vetusta – decía doña Anuncia - es preciso un ten con ten muy difícil de aprender.</p> | <p>-Dans le grand monde de Vetusta - disait doña Anuncia – il est nécessaire de démontrer / faire preuve d'un tact / se prévaloir d'un doigté / d'une diplomatie / d'une réserve / d'une retenue / d'un savoir-vivre / d'une habileté très difficile à acquérir / à apprendre / il s'agit de faire preuve de tact, ce qui est très difficile à apprendre / chose très difficile à apprendre.</p> <p>Virgules et tirets acceptés.</p> | <p>L'expression « gran mundo de Vetusta » ne devait pas être prise au pied de la lettre comme l'évocation d'un grand espace, mais bien comme la désignation du cercle des aristocrates de la ville. Il fallait donc éviter l'adjectif « vaste », par exemple, mais on pouvait accepter le « grand monde », et éventuellement le « beau monde ».</p> <p>Pour la traduction de « doña », il est important de savoir qu'en français « don/doña » sont attestés. « Madame Anuncia » (registre), « Dame Anuncia » (ancien), « Tatie Anuncia » (familier) étaient à proscrire.</p> <p>La traduction de « ten con ten » a été très fréquemment erronée ; on attendait l'idée de mesure, de modération, de tact. L'important était de garder une cohérence, quitte à ne pas savoir comment traduire exactement. Le sens proposé par María Moliner est le suivant :</p> <p>“ten con ten 1. loc. sust. m. Tacto o moderación en la manera de tratar a alguien o de llevar algún asunto. <i>Miguel gasta cierto ten con ten en sus cosas.</i>”</p> <p>Si « savoir-être » (contemporain), « quant-à-soi » bien qu'inexactes, pouvaient être admis ainsi que « tact », « doigté », « diplomatie », admis comme corrects, il fallait éviter en tant qu'inexactitude ou faux-sens plus ou moins graves : « mesure », « juste-milieu », « circonspection », « marchandage », « pacte », « compétence », « jeu d'équilibriste », mais plus encore, puisqu'ils tenaient du contre-sens ou du non-sens (lexical ou syntaxique selon les cas) : un « donnant-donnant », un « gagnant-gagnant », un « tiens et tiens », « un donné pour un rendu », « un ton sur ton », une « demi-mesure », un « entre-deux »...</p> |



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

| | | |
|--|--|--|
| <p>6 Aunque la explicación de este equilibrio o ten con ten era un poco embarazosa,</p> | <p>Bien que l'explication de cet équilibre / cette mesure / cette pondération/ cette modération ou de ce tact / cette habileté fût un peu / quelque peu embarrassante / gênante,</p> <p>Bien qu'il fût quelque peu embarrassant d'expliquer cet équilibre ou ce tact : BONUS</p> | <p>La concessive « aunque + indicatif » était à rendre par « bien que + subjonctif », et la répétition des termes (exemple celle de « ten con ten ») était à respecter. La locution « bien que » a été assez souvent suivie de l'indicatif en français, faute de mode à éviter absolument.</p> <p>La traduction de l'adjectif « embarazosa » a entraîné diverses inexactitudes et faux-sens, ainsi « ennuyeuse », « compromettante », « malaisée » ; « embarrassée » tient du contre-sens, et « mal aisée », outre l'orthographe, du non-sens.</p> |
| <p>7 y más para una señorita que oficialmente debía ignorarlo todo, y en este caso estaba doña Anuncia,</p> | <p>et plus / davantage encore / et particulièrement pour/à une demoiselle qui officiellement devait / se devait d'être / de rester dans une ignorance totale / qui officiellement devait / se devait de tout ignorer, situation dans laquelle se trouvait doña Anuncia, / ce qui était le cas de doña Anuncia / c'est dans ce cas qu'elle était / et doña A. était dans ce cas-(là) (de figure) / et telle était la situation de / et pour cela il y avait doña Anuncia...</p> | <p>Pour la traduction de « una señorita », les syntagmes « une jeune dame », « une dame », « une damoiselle », « une mademoiselle » étaient à exclure, de la maladresse (« une jeune dame ») au solécisme (« une mademoiselle »).</p> <p>Concernant la traduction de « y más para », le français appelle « et plus encore pour » (avec l'ajout de « encore »).</p> <p>Le sens de la phrase « y en este caso estaba doña Anuncia » est ambigu. Le jury a donc admis à la fois le sens où doña Anuncia soit ignore ce à quoi il est fait allusion, et le sens où doña Anuncia est là dans ce type de circonstance.</p> |
| <p>8 convinieron las hermanas en que era indispensable dar instrucciones a la chica.</p> | <p>les sœurs convinrent / s'accordèrent sur le fait / décidèrent / qu'il était indispensable de donner des instructions à / d'instruire la jeune fille.</p> | <p>Pour traduire le syntagme « la chica » : on attend la même prudence que dans la traduction de « niña » dans la séquence 4. On évite par exemple « la fille »</p> <p>L'expression « tombèrent d'accord sur le fait que » a été jugée maladroite.</p> <p>La traduction de la complétive « que era indispensable » par « que c'était indispensable de » constitue une construction très maladroite.</p> |
| <p>9 Pocas veces se permitía Ana</p> | <p>Ana se permitía raramente de manifestar / Il n'était pas fréquent / Il était rare qu'Ana se permît de</p> | <p>La traduction littérale de la locution adverbiale « Pocas veces » était à éviter, et à remplacer par un adverbe, c'est-à-</p> |



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

| | | |
|--|---|---|
| <p>manifestar deseos, gustos o repugnancias, y menos éstas, tratándose de los gustos y predilecciones de sus tías;</p> | <p>manifeste des /ses désirs, des goûts / des penchants / des appétences / aversions / des inclinations ou des répugnances / des dégoûts, et moins encore ces dernières / celles-ci, lorsqu'il était question de / vu / étant donné les / les goûts et les / des prédilections / préférences de ses tantes ;</p> | <p>dire une forme d'adaptation à la langue cible.</p> <p>L'absence d'articles en français devant les substantifs « deseos, gustos o repugnancias » / « désirs /goûts /répugnances », a entraîné une série de fautes de syntaxe.</p> <p>« sus tías » : les erreurs sur l'adjectif possessif (traduit par « leurs », voire le démonstratif « ces ») ont généré d'importantes fautes d'accord.</p> <p>« menos » était à traduire par « et encore moins » et non « moins » tout seul. L'étoffement constituait une contrainte systémique.</p> |
| <p>10 pero una noche no pudo menos de expresar su opinión al volver sola de la tertulia íntima de Vegallana.</p> | <p>mais un soir /une nuit, elle ne put résister à la tentation / elle ne put s'empêcher / éviter de donner son avis / d'exprimer son opinion à son retour, seule, / tandis / alors qu'elle lorsqu'elle revint / revenait / rentrait / rentra seule de la causerie intime chez / du salon intime / du cercle intime / soirée intime / de / chez / à Vegallana.</p> <p>Chez les Vegallana : bonus</p> | <p>La traduction de « tertulia » a pu être dans certaines copies « allégée » avec une traduction par « réunion », ou colorée avec une traduction par « fête », « soirée », « réception ». Il y a eu aussi d'importants anachronismes tels que « club privé », « café-débat », ou encore des contresens comme « conservatoire », « salon d'études », et des barbarismes, tels que « tertulie », « tertulienne », montrant que le sens premier du terme « tertulia » (DRAE 1 Reunión de personas que se juntan habitualmente para conversar o recrearse) n'est pas toujours connu, alors que c'est un terme très courant.</p> <p>La forme verbale « No pudo menos de » a pu être alourdie en « ne pas faire autrement que de » ou être traduite par un faux-sens en « elle ne put que ». Quant à la traduction « elle ne put moins que », elle constitue un non-sens.</p> |
| <p>11 -¿Te has divertido mucho? – preguntó doña Anuncia, que se había quedado en el comedor, junto a la gran chimenea, leyendo el folletín de <i>Las Novedades</i>.</p> | <p>-T'es-tu / Tu t'es bien amusée / divertie? - (lui) demanda / l'interrogea doña Anuncia, qui était restée dans la salle à manger, près de la grande cheminée, lisant / pour lire / à lire le roman-feuilleton / le feuilleton / de <i>Las Novedades</i> / des <i>Novedades Nouveautés</i>. (Elle</p> | <p>L'interrogation initiale « ¿Te has divertido mucho? », correspondant à une langue parlée, peut être traduite avec ou sans inversion. La traduction de « mucho » par « beaucoup » est maladroite.</p> <p>Les difficultés de ce segment portent également sur des éléments lexicaux, comme par exemple « folletín » : le jury a</p> |



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

| | | |
|--|--|---|
| <p>(Era liberal en materia de folletines).</p> | <p>était libérale / elle avait l'esprit ouvert en matière de feuillets).</p> | <p>considéré comme erronées (de la faute lexicale au solécisme/non-sens) les traductions par « le bulletin », « le ou un feuilleton <i>Les Nouveautés</i> », « le magazine », « le prospectus », « la rubrique », « le roman », « la revue », « le fascicule », « la brochure », « le livret », « une nouvelle », « la gazette », « le journal de <i>Las Novedades</i> », <i>Les Dépêches</i>, ou la structure « de <i>Les Nouveautés</i> ».</p> <p>Concernant la traduction de la relative « que había quedado », le jury a noté une faute de temps lorsque certaines copies proposaient le passé composé : « qui est restée ».</p> <p>La forme gérondive « leyendo » : ne peut être traduite par une gérondive : « en lisant », mais simplement par un gérondif ou une tournure à l'infinitif (« à lire »).</p> <p>La phrase « Era liberal » : ne saurait être traduite par « elle était ouverte », bien trop familier.</p> <p>« en materia de » peut être traduit littéralement. Attention aux formes inexacts sur le plan du sens ou de l'orthographe : « en termes de », « en matières de ».</p> |
| <p>12 -No, señora, no me he divertido. Y no quisiera volver allá sin alguna de ustedes. Cuando yo voy sola...</p> | <p>-Non, madame, je ne me suis pas / point amusée. Et je ne souhaiterais / je voudrais ne / j'aimerais ne pas y retourner / retourner là-bas sans l'une d'entre vous. Quand (moi,) j'y vais toute seule / Les fois où je / j'y suis seule...</p> | <p>Madame avec majuscule est erroné.</p> <p>« sin alguna de ustedes » : « Sans l'une de vous deux », « Sans l'une de vous » allègent l'expression en français. Le jury attendait une version légèrement étoffée « sans l'une d'entre vous ».</p> <p>« Cuando yo voy sola » : la présence du « yo » doit être soulignée d'une façon ou d'une autre. Il fallait faire attention, en revanche, à l'expression redondante : « quand j'y vais seule moi ». De plus, était à déplorer, dans un certain nombre de copies, l'absence du pronom « y » remplaçant le complément circonstanciel de lieu, absence constatée plusieurs fois dans la traduction « quand je vais seule », qui est un non-sens.</p> |



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

| | | |
|---|---|--|
| <p>13 -¿Qué? – exclamó doña Anuncia, invitando a su sobrina con el tono áspero de aquel monosílabo a que no profiriese censura de ningún género contra la tertulia de su predilección.</p> | <p>-Quoi? – (s')exclama / s'écria doña Anuncia, (en) invitant sa nièce, au / par le ton âpre/sec/abrupt/acerbe de ce monosyllabe(-là), à ce qu'elle ne formule/formulât / à ne pas proférer / formuler la moindre expression / forme de censure / la moindre critique BONUS / à ne pas critiquer/blâmer/censurer d'aucune façon/manière / contre / à l'encontre de / envers / à l'égard de / son salon / son cercle / préféré/ favori /de prédilection.</p> | <p>Le pronom "Qué" était à traduire par un monosyllabe, vu la suite de la phrase mentionnant justement un monosyllabe. "Con el tono áspero de aquel monosílabo" : le choix, pour traduire la préposition « con » d'"avec", "de par", ou de "grâce à", de « sur », de « du » était maladroit. La traduction de « áspero » par « amer » ou « austère » est un faux-sens. "a que no profiriese censura" : proférer une censure est attesté (sens de critique), mais des formules périphrastiques seraient souhaitables. Il ne fallait pas conserver la construction littérale « à qu'elle... » qui constitue en français un non-sens. "De ningún género" : de nombreuses erreurs à déplorer, comme « de ce genre » / « d'aucun genre » (littéral). Pour l'ensemble de la formule, il convenait de préférer le syntagme : « [proférer] la moindre critique ». "La tertulia de su predilección" : des erreurs de syntaxe (dont celles issues de la traduction littérale) et des solécismes et faux-sens étaient à déplorer, ainsi « de son choix », « de sa prédilection », « de sa préférence », ou encore le barbarisme « prédilicte ».</p> |
| <p>14 -Cuando voy sola...me aburren demasiado aquellos caballeritos.</p> | <p>-Quand j'y vais seule...ces jeunes messieurs / gens / m'ennuient / m'embêtent tellement/ trop / à un point</p> | <p>-Cuando voy sola...: il faut faire une reprise de la formule de la séquence 12. Ne pas oublier le pronom "y", de nouveau. -me aburren demasiado aquellos caballeritos: "caballeritos" a souffert de très nombreuses erreurs, de l'inexactitude au contresens: « ces jeunes hommes », « ces messieurs-là », « ces jeunes garçons », « ce genre de messieurs », « Ces messieurs », « ces Gentilshommes », « Ces petits jeunes hommes », « Ces petits messieurs », « ces damoiseaux », « ces jeunes gens là [sic] », « ces petits cavaliers », « ces petits chevaliers », « ces pénibles gentilhommes », « ces jeunes hommes de bien », « ces petits maîtres », etc.</p> |



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

| | | |
|---|--|--|
| | | <p>Pour la traduction de « me aburren », le verbe « agacer » est un faux-sens.</p> <p>L'adjectif « ennuyants » est attesté, mais d'un emploi rare.</p> <p>Pour la traduction de « demasiado », l'adverbe « énormément » est trop familier.</p> |
| <p>15 No era esto lo que quería decir. Bien lo comprendió su tía; pero quería más claridad y replicó:</p> | <p>Ce n'était / est pas là ce qu'elle voulait dire / le fond de sa pensée / Ces mots ne reflétaient pas le fond de sa pensée. Ce que comprit / qu'avait parfaitement compris / Ainsi l'entendit parfaitement sa tante ; mais elle voulait plus de précisions / davantage de précisions / des éclaircissements / elle souhaitait plus de clarté / qu'elle fût plus claire et répliqua /, aussi répliqua-t-elle / rétorqua / reprit / répondit :</p> | <p>Pour la traduction de « no era esto lo que quería decir », a été considéré comme très erronée la structure : « ce n'était pas cela ce qu'elle voulait dire », la formule étant redondante. Traduire par une première personne du singulier entraînait un gros contresens. L'utilisation du passé composé dans un contexte au passé n'était pas recevable.</p> <p>« y replicó » : la traduction par « elle lui récrimina » est un solécisme qui devient un non-sens.</p> |
| <p>16 -¡Aburren! ¡Aburren! Explíquese usted, señorita. ¿Es que le parece poco fina la sociedad de Vetusta?</p> | <p>-Ils m'/vous ennuiant, ennuiant / embêtent, embêtent! / Ennuyer ! Ennuyer ! Expliquez-vous mademoiselle / jeune demoiselle. Trouvez-vous que la société de Vetusta manque de finesse ? / Est-ce que / Serait-ce que / La (bonne/haute) société de Vetusta manquerait-elle de finesse, selon vous ? / La société de Vetusta vous semble-t-elle manquer de finesse (distinction, raffinement)?</p> | <p>« Aburren, Aburren » : nécessite une reprise en écho, exacte, du verbe cité plus haut par le personnage d'Ana Ozores. Il fallait bien respecter aussi le vouvoiement.</p> <p>La traduction de « señorita » a pu faire l'objet d'inexactitudes, telles que « demoiselle », « jeune fille ».</p> <p>La traduction de la structure « Es que », appartenant au registre de la langue parlée, ne peut être traduite par l'expression démonstrative et explicative « c'est que ».</p> <p>La traduction de l'adjectif « fina » : a pu aussi être traduite de façon inexacte à très inexacte par « élégante », « subtile », « délicate », « noble », etc. l'utilisation de « fine » était souvent maladroite, aussi une traduction par un substantif semblait-elle souhaitable.</p> <p>Le syntagme « La sociedad de Vetusta », enfin, pouvait être traduit littéralement, ou légèrement coloré par les adjectifs « bonne » ou « haute ». Mais « le monde de Vetusta » était très inexact.</p> |



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

| | | |
|--|---|---|
| <p>17 Por el usted y la ironía comprendió Ana que doña Anuncia se había disgustado.</p> | <p>L'usage du vous et l'ironie / Le vouvoiement et l'ironie firent comprendre / révélèrent à Ana / En raison du vouvoiement et de l'ironie / à travers le vouvoiement et l'ironie / par l'emploi du vouvoiement et (de) l'ironie, Ana comprit que doña Anuncia, n'avait pas apprécié ses commentaires / ses propos / que ceci n'avait pas plu / avait déplu à doña Anuncia / n'avait pas été du goût de doña Anuncia / que doña Anuncia n'avait pas apprécié la remarque / était contrariée / froissée / n'avait pas apprécié / avait mal pris...</p> | <p>“Por el usted y la ironía” constitue un complément concis, qui pouvait être traduit maladroitement en restant trop près du texte source. Exemples : « par le vous et l'ironie » ou encore « grâce au vouvoiement et à l'ironie », « du fait du vouvoiement... », « avec le vouvoiement et son ironie », « au vouvoiement et à l'ironie ».</p> <p>« Doña Anuncia se había disgustado » : les verbes “vexer”, ou encore « se fâcher », « s’offusquer », « dégoûter », « énerver », « offenser », ont été considérés, à divers niveaux, comme des faux-sens.</p> |
| <p>18 -No es eso, tía; es que hay algunos...muy atrevidos...No sé qué se figuran.</p> | <p>-Il ne s'agit pas de cela, / ce n'est pas ça / cela, ma tante ; mais c'est que / mais en fait / c'est plutôt que / certains / c'est qu'il y en a / parmi eux qui sont...très impertinents/ insolents / effrontés...Je ne sais ce qu'ils s'imaginent / se figurent / croient</p> | <p>Dans le contexte de ce roman du XIXe siècle, dont la diégèse se déroule dans un milieu aristocratique, traduire « tía » par « Tatie », « tantine », « tata » relevait d'une faute de registre importante et d'une mauvaise compréhension de l'ensemble du texte. « Tante » seul était très maladroit.</p> <p>« es que hay algunos...muy atrevidos » : ne pouvait être traduit littéralement. La forme « Il y en a certains, très effrontés » a été caractérisée comme un solécisme. Il convient d'ajouter une courte relative « qui sont », qui complètera la traduction de « es que ».</p> <p>La traduction de l'adjectif « atrevidos » devait aussi prendre en compte le sens péjoratif de ce mot dans ce contexte. Ainsi « avenants », « audacieux », « hardis », « entreprenants », « osés » constituaient de gros faux-sens (voire des contresens lexicaux). Les qualificatifs « impolis », « sans-gêne », « envahissants », certes péjoratifs, étaient inexacts.</p> <p>« No sé qué se figuran » : il était nécessaire de restituer le pronom réfléchi « se », qui se maintient en tant que calque dans la langue cible.</p> |



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

| | | |
|--|---|---|
| <p>19 Ustedes no quieren que yo sea oscura, seria, huraña... -Claro que no.</p> | <p>Vous ne souhaitez / voulez / voudriez pas que je sois sombre / triste / maussade, sérieuse, revêche / farouche / effacée /maussade... -Bien sûr que non / Certainement pas / Evidemment que non / En aucune façon.</p> | <p>Dans la subordonnée « que yo sea oscura, seria, huraña », l'insistance sur le « yo » n'était pas obligatoire et a entraîné des maladresses, surtout en cas de traduction littérale : « que moi je sois... ».</p> <p>En outre, le choix des adjectifs a entraîné un nombre important d'inexactitudes : « terne » (pour « seria »), « taciturne », « éteinte », « renfermée », « obscure », « grincheuse », « ronchon » correspondaient à des sens éloignés et à des registres inadaptés.</p> <p>« Claro que no » est une forme très simple, mais qu'il ne fallait pas trop moderniser comme dans les expressions très maladroitement suivantes : « c'est clair que non », ou encore « clairement pas ».</p> |
| <p>20 -Pues que no sean ellos atrevidos. Si Obdulia les consiente ciertas cosas...Yo no quiero, yo no quiero.</p> | <p>-Alors / Dans ce cas / Eh bien, qu'(eux) / ils ne soient pas impertinents / qu'ils cessent leurs impertinences / Si Obdulia leur permet / accepte d'eux / Ce n'est pas parce qu'Obdulia leur autorise /consent certaines choses / consent à certaines choses...Moi, je ne veux pas, je ne veux pas. Si Obdulia consent à certaines choses de leur part...Moi je refuse, je refuse / moi je refuse, je refuse absolument.</p> | <p>En cas de traduction de « pues » par « eh bien », il fallait faire attention à l'orthographe : « Hé », « et » sont erronés.</p> <p>« que no sean ellos atrevidos » ; la traduction « Ils n'ont qu'à pas être effrontés » est jugée trop familière.</p> <p>Il fallait veiller à étoffer en français le syntagme : « les consiente ciertas cosas » et ne pas traduire le syntagme verbal de de façon littérale.</p> <p>La répétition finale de « Yo no quiero » ne doit pas être omise.</p> |
| <p>21 -Ni yo quiero tampoco que tú te compares con Obdulia.</p> | <p>-Moi non plus / Et je ne veux pas non plus / Et je refuse également que tu te compares à Obdulia. Bonus : 1 ou 2 insistances</p> | <p>Il s'agissait, en rappel du « yo no quiero » d'Ana, d'insister sur le « yo » dans la traduction de « Ni yo quiero tampoco ». Par exemple : « et moi non plus, je ne veux pas que... »</p> <p>Il fallait également éviter la construction « comparer avec », à remplacer par « comparer à » (mieux adapté aux comparaisons entre personnes).</p> |
| <p>22 Ella es...una cualquier cosa, que no sé cómo la admiten en la tertulia;</p> | <p>C'est une moins que rien, et je ne sais / et je ne vois / je ne vois même / je ne comprends pas comment elle peut être acceptée / admise dans ce salon / on l'admet dans ce salon / cette causerie / ce cercle / les soirées /</p> | <p>Concernant la phrase « Ella es...una cualquier cosa », de nombreuses inexactitudes et erreurs étaient à déplorer : « dévergondée » (faux-sens), « elle est moins que rien » (solécisme) , « c'est une n'importe quoi / qui / quelconque » (non-sens), « elle est une</p> |



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

| | | |
|---|---|--|
| | <p>à leur soirée / à leurs soirées / aux soirées / cette soirée ;</p> | <p>chose sans importance » (non-sens), « insignifiante » (faux-sens)</p> <p>« que no sé cómo la admiten en la tertulia » : « dont je ne sais pas comment » : cette construction constituait un solécisme ; la traduction de la troisième personne du pluriel appelle une traduction par « on » ou une forme passive.</p> |
| <p>23 y por darse tono, por decir que es íntima de la marquesa y de sus hijas, pasa por todo. Tú eres de la clase.</p> | <p>; de plus, parce qu'elle se donne de l'importance / du relief / de grands airs / , parce qu'elle se dit intime de la marquise et ses filles / et de ses filles, elle se croit tout permis / elle fait ce qu'elle veut / elle est prête à tout. Toi tu appartiens à / fais partie de la bonne / la haute société / tu en es // toi, tu appartiens à la classe (Lissorgues)</p> <p>BONUS si la construction était logique Si « parce que » (por) => elle se croit tout permis Si « pour » (por) => elle tolère/ accepte tout</p> | <p>Concernant le syntagme « por darse tono, por decir que », le jury a admis deux possibilités : l'expression de la cause (« parce que »), l'expression du but (« pour »).</p> <p>Concernant la phrase principale « pasa por todo », soit elle peut être comprise comme « elle se croit tout permis », dans le cas d'une causale, soit elle peut être comprise selon le sens donné par le DRAE (sufrir, tolerar algo) qui permet de traduire par « elle accepte tout ». Le jury a valorisé toute solution faisant preuve de logique.</p> <p>D'autre part, des faux-sens ont été à déplorer : « darse tono », par exemple, signifie « darse importancia », à décliner ensuite en français. Un exemple de faux-sens : « pour hausser le ton », « pour se donner un genre ». Exemple de non-sens : « se donner de l'air ».</p> <p>Il fallait, une fois encore, veiller au respect des registres de langue : éviter par exemple « elle fait ce qui lui chante » (familier) pour « pasa por todo ». Et éviter le non-sens « elle passe partout » ou « elle passe par tout » ou le contresens « elle est partout ».</p> <p>Pour la forme « Tu eres de la clase » : éviter le familier « tu es de la haute ».</p> |



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

| | | |
|---|--|--|
| <p>24 -Es que no sólo Obdulia es la que tolera...lo que yo no quiero tolerar.</p> | <p>- C'est qu'il n'y a pas qu'Obdulia qui tolère / accepte En fait / en réalité, ce n'est pas seulement / Il n'y a pas qu'Obdulia qui tolère / Obdulia n'est pas la seule à tolérer...moi/pour ma part, ce que je ne veux pas / ce que moi je ne peux / ce que je refuse de tolérer.</p> | <p>Il fallait veiller à bien traduire « no sólo Obdulia es la que » (formule emphatique en français) et prendre en compte la présence insistante du « yo ».</p> <p>Ne pas oublier non plus l'élosion de « que » si on proposait « il n'y a pas qu'Obdulia qui... »</p> |
| <p>25 Las mismas Emma, Pilar y Lola consienten confianzas...</p> | <p>Emma, Pilar et Lola elles-mêmes consentent certaines libertés / Même Emma, Pilar et Lola acceptent certaines familiarités / acceptent qu'ils prennent certaines libertés / consentent que + Subj / consentent à ce que + Subj</p> | <p>Il fallait veiller à éviter la traduction littérale par le syntagme « Les mêmes Emma, Pilar et Lola », qui constitue un solécisme.</p> <p>L'expression extrêmement concise « consienten confianzas » trouve sa réponse dans l'un des sens de « confianza » : DRAE 5. f. familiaridad (llaneza en el trato) et 6. f. Familiaridad o libertad excesiva. U. m. en pl.</p> <p>Les traductions de « confianzas » par « hardiesses », « rapprochements », « faveurs », « marques de confiances », « avancées », « avances », sont toutes, à des degrés divers, des inexactitudes ou des faux-sens plus ou moins graves.</p> <p>La forme « accorder sa confiance » était un faux-sens.</p> <p>La forme « concéder des confiances » constituait un non-sens.</p> <p>La construction de « consentir » est également à soigner, si le verbe est suivi d'un substantif ou d'une subordonnée.</p> |
| <p>26 -¡No me toques a las hijas del marqués! – gritó la tía, poniéndose en pie y dejando caer el <i>Werther</i> en la raída alfombra.</p> | <p>-Pas un mot sur les filles du marquis ! / Je ne veux rien entendre sur les filles du marquis ! / Ne critique / dénigre pas les filles du marquis / Laisse les filles du marquis en dehors de tout ça / tranquilles / - cria la /sa tante, (en) se levant / se mettant debout / se dressant en pied et (en) laissant tomber / choir le <i>Werther</i> / sur le tapis usé / élimé / râpé</p> | <p>Une relative familiarité apparaît dans la première phrase avec le pronom complément « me » : « no me toques a las hijas del marqués ». Un peu trop familières étaient les propositions de traduction suivantes : - Ne touche pas aux filles du marquis ! / Laisse-les en paix / Ne parle pas comme ça des filles du marquis / Ne t'avise pas de toucher aux filles du marquis.</p> <p>« ne me touche pas aux filles du marquis » est un grave solécisme, un non-sens.</p> <p>« gritó » :« hurle » est un faux-sens.</p> |



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

| | | |
|---|---|--|
| | | <p>L'absence d'article devant « <i>Werther</i> » qui désignait le titre du livre de Goethe, a été considéré comme un faux-sens grave, voire comme une omission.</p> <p>L'adjectif « raída » a fréquemment été traduit de façon erronée, assez souvent par « rayée », mais aussi par « rêche » ou encore « raide ».</p> <p>« sautant sur ses pieds » est trop familier. « se mettre sur pieds » est un solécisme. « se remettre sur pied » et « retomber sur ses pieds » sont de gros faux-sens.</p> |
| <p>27 “Soy una bestia — pensó—; debí haber callado.”</p> | <p>«Quelle imbécile / Quelle idiote / Quelle idiote je fais / Quelle imbécile je fais / Ce que je peux être bête / stupide / Comme je suis bête / Je suis idiote / Je suis bête / – pensa-t-elle - ; j'aurais dû / j'aurais mieux fait de me taire / que ne me suis-je tue». BONUS pour le point (;) + un temps correct dans la traduction de « debí haber callado ».</p> | <p>« Soy una bestia », si simple sur le plan syntaxique, a entraîné des fautes lexicales importantes, notamment avec la traduction littérale par un substantif et non un adjectif : « je suis une brute » (gros faux-sens et registre), « je suis une bête » (très maladroit à non-sens).</p> <p>Le syntagme « Debí haber callado » a permis d'obtenir un bonus si la forme verbale était correcte. Le <i>pretérito indefinido</i> peut avoir le sens d'un conditionnel passé. Les fautes de temps entraînaient un contresens par exemple dans la traduction suivante : « je dus me taire », ou un non-sens avec « je dus m'être tue ».</p> <p>La question du registre pouvait se poser de nouveau avec le choix de l'expression pour traduire « callar », ainsi il était impensable de proposer « j'aurais dû me la fermer ».</p> |



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Proposition de traduction :

Le calcul des tantes au sujet du mariage d'Ana n'avait pas changé en dépit de la grande beauté de leur nièce. Sa beauté ne lui permettrait pas d'épouser un noble ; il fallait renoncer, la laisser épouser un riche roturier. Entre-temps, une grande vigilance était nécessaire, et il fallait avertir la jeune personne.

-Dans le grand monde de Vetusta – disait doña Anuncia – il est nécessaire de faire preuve d'un tact très difficile à acquérir.

Bien que l'explication de cet équilibre ou de ce tact fût quelque peu embarrassante, et plus encore pour une demoiselle qui officiellement devait tout en ignorer, situation dans laquelle se trouvait doña Anuncia, les sœurs convinrent qu'il était indispensable de donner des instructions à la jeune fille.

Il était rare qu'Ana se permît de manifester des désirs, des goûts ou des répugnances, et moins encore ces dernières, étant donné les préférences de ses tantes ; mais un soir, elle ne put s'empêcher de donner son opinion, lorsqu'elle revint seule de la causerie intime chez les Vegallana.

-T'es-tu bien amusée ? – lui demanda doña Anuncia, qui était restée dans la salle à manger, près de la grande cheminée, à lire le feuilleton des *Nouveautés*. (Elle était libérale en matière de feuilletons).

-Non, madame, je ne me suis pas amusée. Et je ne souhaiterais pas retourner là-bas sans l'une d'entre vous. Quand j'y vais seule...

-Quoi ? – s'exclama doña Anuncia, invitant sa nièce, par le ton âpre de ce monosyllabe, à ne pas préférer la moindre forme de censure contre son cercle favori.

-Quand j'y vais seule...ces jeunes messieurs m'ennuient tellement.

Ce n'était pas là ce qu'elle voulait dire. Ce que comprit parfaitement sa tante ; mais elle souhaitait davantage de précisions et répliqua :

-Ennuient, ennuent ! Expliquez-vous mademoiselle. La société de Vetusta manquerait-elle de finesse, selon vous ?

L'usage du vous et l'ironie révélèrent à Ana que doña Anuncia n'avait pas apprécié ses commentaires.

-Il ne s'agit pas de cela, ma tante ; c'est que certains sont...très impertinents...Je ne sais ce qu'ils s'imaginent. Vous ne souhaitez pas que je sois sombre, sérieuse, maussade...

-Bien sûr que non.

-Alors qu'ils ne soient pas impertinents. Ce n'est pas parce qu'Obdulia leur autorise certaines choses...Moi je ne veux pas, je ne veux pas.

-Et moi je ne veux pas non plus que tu te compares à Obdulia. C'est une moins que rien, et je ne sais comment elle peut être acceptée dans ce salon ; de plus, pour se donner de l'importance, et dire qu'elle est intime avec la marquise et ses filles, elle accepte tout. Toi, tu appartiens à la haute société.

-C'est qu'il n'y a pas qu'Obdulia qui tolère...ce que je ne veux pas tolérer. Emma, Pilar et Lola elles-mêmes consentent qu'ils soient familiers avec elles...

- Je ne veux rien entendre sur les filles du marquis ! – cria la tante, se levant et laissant choir le *Werther* sur le tapis usé.

« Quelle idiote je fais – pensa-t-elle – ; j'aurais dû me taire. »



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

II.3 Composition en français

Données statistiques concernant l'épreuve

| | Nombre de candidats présents | Moyenne des candidats présents | Nombre d'admissibles | Moyennes des candidats admissibles |
|---|------------------------------|--------------------------------|----------------------|------------------------------------|
| Épreuve : Composition en français | 306 | 5,70 / 20 | 105 | 10,30 / 20 |

Rappel du sujet

Dans la conclusion de son ouvrage consacré à María de Zayas, Anne-Gaëlle Costa-Pascal offre les réflexions suivantes :

« Ses écrits sont tout d'abord la manifestation d'un conflit : celui d'un désir de prendre la plume face à une société qui manifeste à cet égard une certaine hostilité. Ils sont évidemment aussi le lieu d'une prise de position. De fait, il se dégage des *Novelas amorosas y ejemplares* et des *Desengaños amorosos* tout un ensemble de revendications dessinant, effectivement, un point de vue « féminin ». Mais l'écriture de María de Zayas s'offre aussi comme un espace de réflexion sur la création littéraire et son rapport au réel. Le lecteur, comme l'homme du XVII^e siècle, ne perçoit que des simulacres ; tout ce qui l'entoure devient alors illusoire, précaire, et rien ne lui permet de distinguer la feinte du réel. En ce sens, l'écriture de María de Zayas rend aussi compte de la crise intellectuelle que traverse l'Europe à cette époque. Elle mérite donc de ne pas être enfermée dans une classification générique simpliste où l'écriture d'une femme serait nécessairement celle d'une parole subversive ».*

Discutez ces affirmations à partir d'exemples précis tirés des *Novelas amorosas y ejemplares*.

* Anne-Gaëlle Costa-Pascal, *María de Zayas, une écriture féminine dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 219.

Observations générales sur le sujet, son traitement et les principales erreurs méthodologiques commises dans cette session 2021

Le sujet proposé en composition en langue française pour cette session 2021 portait sur la question de littérature classique espagnole et, pour autant que nous puissions interpréter les statistiques données ci-dessus, l'immense majorité des candidates et candidats possédaient des connaissances sur l'œuvre de María de Zayas et avaient eu l'occasion de réfléchir sur celle-ci. Ainsi, si l'on compare à d'autres sessions, la moyenne générale a été plus élevée (5,70/20 pour l'ensemble des compositions et 10,30/20 pour les candidats admissibles aux épreuves orales) même si l'on peut toujours regretter qu'il n'y ait pas davantage de travaux qui offrent une véritable dissertation achevée et équilibrée. En effet, si les compositions développaient, pour la plupart d'entre elles, des considérations souvent justes sur les *Novelas amorosas y ejemplares*, elles ont souvent peine à mettre en lien lecture de l'œuvre et traitement du sujet. Les quelques réflexions préliminaires qui suivent visent à donner des conseils méthodologiques ainsi que des éléments d'interprétation du sujet qui permettraient, espérons-nous, aux candidats malheureux de reprendre l'exercice de la dissertation et de livrer par conséquent un travail plus abouti lors de la session 2022. Il est nécessaire de préciser qu'il est indispensable d'avoir vraiment lu l'œuvre (un certain nombre de copies très défectueuses pouvaient proposer 6 à 10 pages d'un discours très vague qui masquait à grand peine le fait que leurs auteurs n'avaient pas lu les *Novelas amorosas*) avant



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

même de se lancer dans l'année de préparation, et de ne pas hésiter à la relire en fonction des différents exercices d'entraînement académique (dissertation, explication de texte, leçon).

Il convient avant tout de revenir aux premiers instants où les candidats découvrent le sujet, et qui sont absolument décisifs : ils peuvent déjà avoir une connaissance de l'œuvre critique de la spécialiste citée – Anne-Gaëlle Costa-Pascal a en effet publié deux ouvrages et toute une série de travaux sur l'œuvre romanesque de María de Zayas –, ce qui leur confère un avantage certain, mais ils peuvent également ignorer ses recherches ou ne les connaître que fort mal. Le cas échéant, il ne faut surtout pas paniquer et il convient de s'astreindre à un travail minutieux d'étude de la citation proposée, non seulement de ses termes mais aussi de sa syntaxe, de la construction de son argumentation, des nuances qu'elle offre, des allusions et références implicites qui y figurent. Le chapeau précisait qu'il s'agit de la conclusion de l'ouvrage et que c'est, de la sorte, une tentative, de la part d'Anne-Gaëlle Costa-Pascal, de rassembler ses différentes réflexions et ses principaux apports en quelques formules concises. Là est, d'une certaine manière tout le paradoxe de ce sujet qui est à la fois prolix et dense, varié dans les éléments qu'il aborde et resserré dans la façon dont il les met en relation. Il nous semble indispensable de revenir sur cette phase initiale d'analyse car elle a paru souvent défaillante dans les introductions, ce qui conduisait en toute logique à une problématique appauvrie et peu réflexive.

Il y a, dans cet énoncé même et dans sa gradation, un effet d'enchâssement avec trois marches successives : le « conflit », la « prise de position » qui nourrit un point de vue féminin et, troisième dimension qui subsume les deux précédentes – « un espace de réflexion » qui est intimement lié à la nature proprement fictive de l'œuvre de María de Zayas : les « simulacres », la « feinte », la tromperie – toute une série de précisions qui permettent de lier l'œuvre de la romancière madrilène à une « crise » que l'historiographie n'appelle pas encore « baroque » au début des années 1630. La conclusion d'Anne-Gaëlle Costa-Pascal insiste donc sur l'existence d'une série de revendications féminines qui n'implique pas, comme une sorte de lien inévitable, une « classification générique simpliste » où le fait qu'une femme prenne la parole et la plume est déjà en soi un facteur de subversion. Il s'agit donc d'une position du problème – et d'une interprétation de l'œuvre de Zayas – que nous pourrions qualifier d'équilibrée dans la mesure où elle n'hésite pas à se prévaloir des apports d'une lecture inspirée de la théorie des genres sans céder aux sirènes d'une explication strictement générique, voire genrée.

Toutefois, plusieurs notions doivent faire l'objet d'une définition serrée et indispensable en introduction. Plusieurs dimensions s'entremêlent ici et le jury attendait des candidates et candidats qu'ils les perçoivent : avant tout, la référence historique à une mentalité, à une sorte de continuum qui serait celui d'une époque, d'une société avec ses us et coutumes, et qui est traversée, voire heurtée et mise à mal par l'œuvre de l'autrice madrilène : le « conflit » naît précisément de cette tension. À cette première strate, s'ajoutent une référence à l'écriture même du texte et à l'univers romanesque de Zayas, mais également une perspective plus vaste qui serait celle d'une « crise de la conscience européenne » avant la lettre, et qui impliquerait une profonde révision des représentations du monde (philosophiques, théologiques, anthropologiques). Ces différentes dimensions du sujet ne doivent pas faire l'objet de développements généraux et vagues, et le risque est grand avec la « crise intellectuelle » mentionnée dans la citation, qui n'est pas un concept d'une grande précision. En réalité, les candidats n'ont accès à toutes ces strates que par le biais des *Novelas amorosas y ejemplares*, et doivent ainsi identifier la puissance d'interrogation de l'œuvre en étudiant les règles mêmes de sa poétique, ses figures récurrentes, et les multiples « conflits » dont elle porte témoignage.

Le meilleur rempart face au péril d'une problématique trop vaste et d'une approche pas assez resserrée repose donc sur l'analyse des trois grandes notions qui délimitent le terrain de réflexion des candidats. En premier lieu, le « conflit » ne doit pas être compris dans un sens strictement social mais dans la variété de ses significations et implications. Dès le prologue de son œuvre, « Al que leyere », María de Zayas insiste sur le fait que son action comme écrivain est indissociable d'une conscience de qui elle est. Elle revendique une égalité des productions des hommes et des femmes qui repose sur une égalité d'aptitudes et de facultés. Elle n'est bien sûr pas la première à réclamer ce statut d'écrivain-femme dans la littérature européenne et espagnole,



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

mais le genre qu'elle a choisi et la profonde continuation entre cette déclaration d'intention et les trames de ses dix *maravillas* force le respect. La « prise de position » – second terme remarquable et qui mérite un commentaire – découle de cet engagement initial et doit être comprise à plusieurs niveaux. Le « point de vue « féminin » » est en effet présent à travers plusieurs dimensions de son œuvre ; la première découle de ce statut d'écrivain féminin qui laisse supposer au lecteur l'émergence d'une perspective féminine, d'une idiosyncrasie de l'écriture de Zayas. De plus, la seconde strate de cette construction du « point de vue » s'appuie sur l'unité des thèmes ici abordés, à savoir les relations homme/femme, avec toute la gamme des possibilités érotiques que celles-ci impliquent (amours réciproques, forcés, tromperie, violence, viols, cruauté mais aussi vengeance, rétablissement de la norme, etc.) et qui témoignent de rapports sociaux et de pouvoir. Si Anne-Gaëlle Costa-Pascal emploie le terme de « prise de position », c'est aussi qu'elle considère probablement avec méfiance la notion de « roman à thèse » ou de « nouvelles à thèse » qui a fleuri dans certaines lectures davantage genrées de l'œuvre de Zayas (l'on peut penser en premier lieu à Julián Olivares dans son « introducción » à l'édition de référence, mais aussi à certaines critiques nord-américaines). En réalité, tout dépend de l'interprétation que l'on donne aux « revendications » de Zayas, si celles-ci constituent ou pas un véritable *idearium* ou une approche cohérente et structurée des relations entre les sexes.

La troisième dimension identifiée par l'auteur de la citation – « un espace de réflexion sur la création littéraire et son rapport au réel » – englobe les deux que nous venons d'ébaucher et les place dans un environnement plus vaste et plus mouvant également : celui d'une remise en cause de cadres traditionnels qui avaient nourri la pensée du XVI^e siècle dans une inflexion pré-baroque qui fait chanceler les notions fondamentales liées à la représentation du monde. On ne pouvait exiger des candidates et candidats qu'ils livrent un panorama complet de ce qui apparaît ainsi en arrière-plan, mais l'on pouvait attendre que certains devoirs retiennent ce qui est, dans l'étude des *Novelas amorosas y ejemplares*, le plus fondamental et opérationnel, autrement dit une vision critique de plusieurs concepts qui paraissaient bien établis et, indissociablement, une redéfinition de la poétique des textes de Zayas. Dans ce dernier pan de sa réflexion, Anne-Gaëlle Costa-Pascal met bien en avant le fait qu'il s'agit d'une réflexion sur la création littéraire et sur la représentation qu'elle entend donner du monde. Cette représentation se fait à partir de dichotomies : « simulacres », « feinte » *versus* « réel » avec le sentiment de faire face à un monde « illusoire », « précaire ». À vrai dire, ce discours se forme dès l'humanisme du XVI^e siècle, et il est par exemple très présent dans les *Essais* montaigniens.

En somme, pour résumer les acquis de ce premier contact avec le sujet, l'œuvre de Zayas se fonderait sur la conjonction de ces deux facteurs historiques qui allient à la revendication du statut d'écrivain-femme la volonté de traduire dans l'écriture même des *Novelas*, la profonde crise de doute qui assaille l'autrice et ses contemporains. Toute lecture qui oublierait de considérer conjointement ces deux éléments pêcherait par excès de simplification, surtout celle qui se proposerait de soumettre entièrement l'écriture féminine de María de Zayas à un impératif subversif : « Elle mérite donc de ne pas être enfermée dans une classification générique simpliste où l'écriture d'une femme serait nécessairement celle d'une parole subversive », nous dit en effet Anne-Gaëlle Costa-Pascal au terme de sa réflexion. Ce point mérite à l'évidence une discussion poussée.

L'on ne saurait trop insister sur ce premier contact avec le sujet, qui peut occuper une trentaine de minutes des sept heures consacrées à la composition, et prendre la forme de notes qui vont s'avérer très précieuses ensuite afin de rédiger une première version de la problématique et définir les notions-clés qui informeront et nourriront chacune des parties de la composition. Nous souhaiterions aborder à présent quelques défauts méthodologiques qui sont liés à un déficit d'interrogation de la citation et de ses principaux concepts d'une part, mais aussi à un manque de méthodologie, de l'autre. Le premier écueil dans l'analyse du sujet, et qui a conduit nombre de candidats dans de mauvaises directions, a été de considérer la citation comme une sorte de prétexte assez vaste et vague permettant de développer une série de réflexions peu précises et très générales sur l'écriture féminine. Les devoirs qui ont choisi cette option ont souvent péché par absence de reformulation des termes du sujet et par une problématique tellement vaste qu'elle ne



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

pouvait donner lieu qu'à un plan général et qui frisait l'enchaînement de lieux communs sur l'œuvre de Zayas. La forme la plus manifeste de ce travers est la réduction du sujet à la question du féminisme ou du proto-féminisme de son autrice, et les exemples de ce type de problématique abondent ; nous n'en citerons que trois cas : « Faut-il être une femme pour écrire et revendiquer la présence des femmes dans les lettres au XVII^e siècle ? », « En quoi les *Novelas amorosas y ejemplares* véhiculent-elles une certaine forme d'engagement féminin et en quoi sont-elles représentatives de la crise espagnole du XVII^e siècle ? » ou encore « Partant du lien entre le réel et l'invention littéraire, devons-nous considérer que María de Zayas avait une attitude subversive ? ». Qu'est-ce qui, dans ces trois exemples, diffère radicalement d'une problématique complète ? Tout d'abord, la réduction à un thème – le féminisme ou la portée subversive de l'écriture de l'autrice – qui n'offre qu'une approche très générale de la citation non fondée sur une exploitation de ses principales notions ; ensuite, la perte de la plupart des nuances qu'introduisait Anne-Gaëlle Costa-Pascal afin de relativiser la portée d'une lecture strictement féministe et genrée de l'œuvre tout en rejetant une interprétation des *Novelas* qui en ferait l'économie. Enfin, l'on voit difficilement comment construire un véritable plan à partir d'une approche aussi restreinte et imprécise. En revanche, la problématique suivante, par la complémentarité des deux questions qu'elle pose, offre déjà une approche plus équilibrée et subtile du sujet : « Dans quelle mesure l'écriture de María de Zayas pouvait être qualifiée d'espace conflictuel dans lequel l'auteure serait la porte-parole des femmes de son époque ? Et de quelle manière son écriture permet-elle d'illustrer non seulement ce conflit entre les individus mais également le conflit artistique provoqué par la crise intellectuelle ? ». Même si la formulation n'est pas dépourvue de lourdeur et demanderait à être revue, cet énoncé traduit bien la complexité de la citation, construite sur cet enchaînement que nous avons déjà mentionné.

Comme on peut le déduire sans difficulté, le caractère partiel et partial de la problématique a une incidence directe sur la pertinence du plan proposé. Le jury a encore pu lire certaines compositions en deux parties, ce qui n'est pas en soi rédhibitoire ni interdit, mais un plan limité à deux grands moments peine à étudier en détails la portée des arguments de la spécialiste de l'œuvre de Zayas tout en les nuancant ou contredisant. En revanche, une composition en trois parties permettait plus aisément ce jeu dialectique, à condition de ne pas oublier de proposer un travail équilibré. Ceci implique de bien répartir la matière en termes d'idée et d'exemples entre les trois parties : les candidats peuvent tout à fait utiliser un même exemple, issu du récit-cadre ou d'une des *maravillas*, dans deux parties différentes pour démontrer la singularité de l'intention de María de Zayas. Les *Novelas* offraient une telle variété et richesse que les possibilités sont nombreuses. En revanche, il faut bien prévoir trois idées ou sous-parties pour chaque grand moment de la réflexion, même si l'on peut tout à fait accepter que la troisième partie soit plus brève (deux sous-parties au lieu des trois de rigueur). Ces 3 idées au sein de chaque partie doivent avoir un lien logique de complémentarité et offrir un cheminement discursif : trop de devoirs demeurent descriptifs et remplacent le développement de l'argumentation soit par une succession d'exemples non problématisés, soit par des citations de critiques qui ne répondent pas forcément à la problématique posée et tendent à éloigner le candidat du sujet initial. Par ailleurs, nous tenons à mettre en garde les futurs candidats contre toute tentation de reproduire un plan vu durant l'année et qui, en tout état de cause, n'est pas transposable au sujet proposé : le jury a ainsi pu lire des pans entiers de cours ainsi que des développements qui renvoyaient à un tout autre sujet (le statut du personnage, la vraisemblance dans l'œuvre de Zayas, la puissance et variété des figures féminines) que celui qui était ici proposé. S'il peut sembler rassurant d'introduire des éléments déjà connus et maîtrisés, cela doit être fait dans le strict respect du périmètre qui a été délimité dans l'introduction. Si ce n'est pas le cas, l'effet produit est très négatif puisque le jury découvre des pans entiers de la composition qui n'ont plus de lien avec le sujet, quand ils ne sont pas clairement hors-sujet.

Il convient également d'insister sur un autre point fondamental et qui a donné lieu à des négligences et erreurs : il porte sur la manière de citer l'œuvre et les critiques. On peut énumérer trois manières principales de faire référence à l'œuvre de María de Zayas : la première est de l'ordre de la mention d'un épisode sans en détailler le contenu car cela n'est pas nécessaire pour



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

que le lecteur comprenne ce dont il s'agit. L'on pourra par exemple parler de figures féminines maléfiques et citer Flora et Lucrecia sans forcément évoquer longuement la nature de leur négativité, ou parler d'héroïnes conteuses de leur destin comme Jacinta et Hipólita. Un second type de référence s'inscrit dans une stratégie d'évocation concrète d'un épisode précis, et il faut bien prendre garde à le relater en lien précis avec l'argument : l'on pourrait par exemple reprendre les quatre personnages que nous venons de rappeler, en choisir un et s'interroger en quoi il témoigne d'une perspective féminine du monde et de soi-même. Dans ce cas, Hipólita serait sans doute l'exemple le plus accompli d'une figure féminine conscience de son corps, de sa capacité de séduction et d'expression. Enfin, le dernier type de citation adjoint à cette description précise d'un épisode une citation littérale du texte. Si l'exercice peut sembler accessible en ce qui concerne certaines formules remarquables des textes préliminaires ou de la *cornice* (récit-cadre), il est plus difficile de citer textuellement les *maravillas*, en raison notamment de la longueur des phrases de Zayas qui ne favorisent ni la mémorisation, ni la reproduction. L'on pourra ainsi s'en tenir à quelques pans de phrases ainsi qu'à des formules particulièrement frappantes et qui servent la démonstration.

Au terme de ce bref parcours méthodologique, nous souhaiterions insister sur un point qui nous semble préoccupant et qui a trait à la correction de la langue. Si certaines copies font preuve d'une langue élégante et précise qui sert une véritable démonstration, nombreuses sont celles qui comportent de graves erreurs de langue, aussi bien sur ce plan morpho-syntaxique que lexical. Les barbarismes verbaux (conjugaisons déficientes, surtout au passé), les barbarismes lexicaux (termes dérivés directement de l'espagnol et tout juste francisés), les phrases à la syntaxe bancale, les oublis d'accords verbaux et/ou lexicaux ont rendu parfois la lecture de certains travaux très pénibles. À cette tendance fautive s'ajoute parfois un penchant pour la rature, élément qui devrait être absolument banni des devoirs de composition ; or, certaines dissertations finissent par s'apparenter à un palimpseste tant leurs auteurs sont revenus sur leurs propos et ont amendé leur prose. Il faut prévoir un système d'écriture qui permettent de corriger sans offrir ce spectacle visuellement peu convaincant (effaceurs pour les plumes, blanc pour les stylos billes). Nous sommes navrés de devoir faire ce genre de précisions très scolaires et matérielles, mais la clarté et propreté de la présentation est un élément indispensable et apprécié par le jury. Pour en revenir aux fautes nombreuses que nous venons de mentionner sans entrer dans une liste des erreurs (le rapport de la composition en langue française de la précédente session les détaillaient et il s'agit, pour cette session 2021, des mêmes fautes), elles ne sont pas seulement imputables à des candidats qui seraient hispanophones et qui auraient des difficultés avec les exercices en français ; on les trouve également dans des compositions qui sont écrites par des auteurs dont le français est indéniablement la langue maternelle. Face à ces difficultés partagées par beaucoup, il convient de mettre à profit la préparation en traduction (thème/version) pour relire des chapitres d'œuvres dont une page est proposée en thème et en version ; cela permettra aux candidats de lire des textes classiques français, ce que l'on a naturellement tendance à négliger lorsque l'on passe une agrégation en langue espagnole. Toutefois, il convient de ne pas oublier que les épreuves d'admissibilité comme d'admission offrent un profil bilingue équilibré pour ce concours (la moitié des épreuves en français, l'autre moitié en castillan).

Rappelons finalement que la conclusion ne doit nullement être négligée, et qu'elle se borne, dans nombre de copies, à quelques lignes de résumé de ce qui a été exposé précédemment. Or ce dénouement peut aussi permettre aux candidats de mettre en valeur leur culture générale et leur capacité à lier l'œuvre de Zayas à d'autres œuvres marquantes de la littérature féminine et mondiale, à d'autres formes de subversion. La conclusion peut ainsi être un moment de plaisir intellectuel et de moindre contrainte formelle après avoir respecté depuis le début du devoir les réquisits académiques de la composition. Afin de donner un tour plus concret à ces différents conseils méthodologiques, nous allons à présent proposer quelques pistes de réflexion sur ce sujet.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Quelques pistes de réflexion sur le sujet

INTRODUCTION

(Amorce) Depuis les années soixante-dix du siècle précédent, un vaste mouvement intellectuel s'est déployé afin de faire sortir de l'invisibilité dans laquelle elles étaient maintenues les productions et œuvres réalisées par des femmes. Cette approche libératrice, nourrie de tendances assez diverses, a revendiqué aussi bien la singularité de l'approche féminine que son égalité de conscience et d'ambition avec les entreprises intellectuelles et philosophiques conduites par des hommes. Loin d'être allées au terme de ce parcours de récupération et de reconstitution d'un pan essentiel des activités humaines, il semble que de nombreuses époques passées souffrent encore d'un vaste déséquilibre de considération entre créations masculines et féminines. L'âge classique espagnol est un bon exemple de cette vision partielle et partielle du passé, et le public actuel, même lettré, est bien en difficulté à l'heure de donner plusieurs noms de femmes écrivains à l'époque moderne. Celui de María de Zayas s'impose immédiatement, mais comme un arbre qui cache la forêt, et non sans des avis très différents et tranchés sur le féminisme ou « proto-féminisme » de l'auteure des *Novelas amorosas y ejemplares*.

Aussi est-ce dans le souci d'émettre un jugement pondéré et équilibré qu'Anne-Gaëlle Costa-Pascal, spécialiste de María de Zayas, nous livre, au terme de son ouvrage *María de Zayas, une écriture féminine dans l'Espagne du Siècle d'Or* (Paris : L'Harmattan, 2007, p. 219), les remarques suivantes :

Ses écrits sont tout d'abord la manifestation d'un conflit : celui d'un désir de prendre la plume face à une société qui manifeste à cet égard une certaine hostilité. Ils sont évidemment aussi le lieu d'une prise de position. De fait, il se dégage des *Novelas amorosas y ejemplares* et des *Desengaños amorosos* tout un ensemble de revendications dessinant, effectivement, un point de vue « féminin ». Mais l'écriture de María de Zayas s'offre aussi comme un espace de réflexion sur la création littéraire et son rapport au réel. Le lecteur, comme l'homme du XVII^e siècle, ne perçoit que des simulacres ; tout ce qui l'entoure devient alors illusoire, précaire, et rien ne lui permet de distinguer la feinte du réel. En ce sens, l'écriture de María de Zayas rend aussi compte de la crise intellectuelle que traverse l'Europe à cette époque. Elle mérite donc de ne pas être enfermée dans une classification générique simpliste où l'écriture d'une femme serait nécessairement celle d'une parole subversive.

(Analyse des termes du sujet) Ce qui frappe tout d'abord le lecteur dans cette longue citation argumentée, c'est l'effet d'enchâssement discursif, qui nous conduit du cas propre de María de Zayas à une considération d'une « crise » intellectuelle plus vaste qui fait vaciller les cadres de pensée qui étaient ceux de ce que l'on a appelé la Renaissance. Si l'on souhaite suivre pas à pas la pensée d'Anne-Gaëlle Costa-Pascal, celle-ci repose sur trois mots ou expressions sur lesquels nous désirerions nous arrêter. La dimension la plus patente de l'entreprise de Zayas repose sur un « conflit » qui relève autant de l'écriture que de la position sociale de la femme : écrire une œuvre de fiction est une entreprise ardue et qui ne reçoit pas l'assentiment de la société dans laquelle vit l'auteure madrilène qui, rappelons-le, est d'une noblesse assez élevée. Un tel « conflit » se traduit inévitablement dans le corps de l'œuvre aussi bien dans les *Novelas amorosas y ejemplares* que dans les *Desengaños amorosos*. Si seul le premier recueil nous servira de guide, la constance de l'obsession de María de Zayas pour les relations amoureuses et la difficile concorde hommes/femmes la conduit à exprimer, dans ses « maravillas », une « prise de position » qui implique un bon nombre de « revendications ». Par ces deux termes, il faut comprendre que la patiente construction d'une perspective « féminine » - aussi bien sur le plan thématique que littéraire et social - est indissociable d'une conscience historique et philosophique de la part de l'auteure. Celle-ci semble en effet donner à ses œuvres une sorte d'exemplarité ou de caractère universel qui promeut une autre place pour la femme, une reconnaissance de son corps, de ses désirs, de ses aspirations : dès la préface de l'œuvre, il est bien dit que le bon lecteur masculin



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

doit savoir se taire, être à l'écoute des désirs féminins et de leurs modes d'expression. Une telle orientation de l'œuvre est quasiment irréfutable tant María de Zayas a souhaité transmettre ce message et cette exigence.

Néanmoins, par un effet d'enchâssement inattendu qui tend à subsumer ces deux premiers niveaux, Anne-Gaëlle Costa-Pascal nous incite à replacer cette contestation dans un cadre beaucoup plus vaste, celui d'une « crise de la conscience européenne » avant l'heure dans laquelle les grands cadres classiques de la pensée – vérité/fausseté, apparence/réalité – semblent pris dans un tourbillon vertigineux qui implique une redéfinition de la vérité du monde par le biais de l'entreprise littéraire : en d'autres termes, la perspective « féminine » que construit María de Zayas n'est compréhensible que dans ce cadre vaste qui l'englobe et qui est véritablement l'objectif de l'auteure des *Novelas amorosas y ejemplares*. De ce fait, la classification « générique », c'est-à-dire qui accole des qualificatifs genrés à l'œuvre zayesque, apparaît comme insuffisante aux yeux de Anne-Gaëlle Costa-Pascal qui n'y voit qu'une simplification de l'entreprise de l'auteure madrilène qui embrasse de bien plus grands bouleversements.

(Problématique) Ainsi, après avoir consacré les principaux éléments de cette citation, sommes-nous conduits à nous demander dans quelle mesure les *Novelas amorosas y ejemplares* ont pris le risque de représenter, dans la diversité des contes, intrigues et personnages créés, une crise multiple qui, tout en affirmant la nécessité d'une écriture et vision féminines, s'attache également à penser les bouleversements intellectuels et conceptuels que l'écrivain madrilène a vécus dans cette première moitié du dix-septième siècle.

(Plan) Afin de répondre à cette interrogation, nous nous pencherons tout d'abord sur la naissance de l'écriture féminine et du projet de Zayas, avant de considérer certains traits de sa poétique qui synthétise la « crise intellectuelle » évoquée par Anne-Gaëlle Costa-Pascal avant de nous interroger plus spécifiquement sur certaines limites que l'on pourrait opposer à l'analyse et aux hypothèses de la critique.

I) Naissance de l'écriture « féminine » chez Zayas : matière érotique et affirmation d'une œuvre qui mêle « conflit » et « prise de position »

Si l'on veut mesurer la singularité de l'œuvre de Zayas, il convient avant tout de s'interroger conjointement sur cette décision d'écrire qui est la sienne, d'être, comme nous allons le voir sous peu, une femme-écrivain ainsi que sur les choix génériques opérés par la romancière. En réalité, ces deux ensembles – choix de l'écriture fictive, élection de la *novela* d'inspiration italienne comme forme d'expression – sont indissociables et nous permettent de mesurer l'étendue du « conflit » que l'auteure madrilène ouvre avec la société qui est la sienne.

1) L'importance des prologues et la stratégie paratextuelle de María de Zayas

Une première approche de cette affirmation de l'écriture de María de Zayas, de son acte même d'entreprendre une œuvre fictive et de la révolution qu'un tel geste suppose, naît de la contemplation des pièces paratextuelles des *Novelas amorosas y ejemplares*. Les paratextes sont de deux ordres ou, plus exactement, procèdent de deux paroles que beaucoup de signes semblent opposer. D'une part, le « prólogo » est imputable à María de Zayas qui prend la parole à la première personne et revendique l'unité et la cohérence de son entreprise. Il est suivi par le « Prólogo de un desapasionado » qui, comme son titre l'indique, est – ou, plutôt, serait – l'œuvre d'une plume anonyme et masculine. Quand nous parlons d'opposition de signes, les deux pièces paratextuelles dessinent en effet une symétrie quasiment parfaite : revendication de l'auteur/prologue d'un lecteur, texte féminin/texte masculin, discours enflammé de défense et illustration des créations féminines/éloge d'un « desapasionado » lector, etc. (Exemples qui peuvent être ici commentés, et/ou cités littéralement : *Novelas amorosas*, p. 159).

L'on a voulu voir dans ces lignes une déclaration d'orgueil qui friserait l'immodestie tant la «defensa de las mujeres» affirme sans relâche une égalité de capacités et de mérites entre hommes et femmes. Se crée dans ces pages liminaires un groupe – « nosotros » – qui jouissent



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

d'une complexion analogue aux hommes («los sentidos, las potencias y los órganos (...) son unos mismos; la misma alma que ellos», *Novelas amorosas*, p. 159), et peuvent même les surpasser puisqu'elles sont «más agudas, por ser de natural más frío, por consistir en humedad el entendimiento» (*Novelas amorosas*, p. 160). Prendre la plume est ainsi un acte audacieux mais en réalité légitimé par les qualités féminines. Loin de s'en tenir à ce premier moment, Zayas développe par la suite – dans la plus stricte tradition humaniste – une généalogie de femmes illustres qui appuient et illustrent historiquement son propos avant de clore son propos par une exhortation au lecteur qui repose, de manière quelque peu artificielle sur un *sermo humilis* tardif (NA, p. 161).

Ce prologue est ainsi, malgré l'apparente réserve finale, une véritable provocation qui annonce et, en quelque sorte, préfigure le fonctionnement du récit qui repose, rappelons-le, sur la participation à parts égales d'hommes et de femmes comme narrateurs et narratrices des différentes nouvelles dans le récit-cadre.

Par leur densité, les deux textes préliminaires dessinent une figure complète de ce que doit être un auteur considéré comme tel par ses contemporains et aucune dimension, pas même matérielle et pécuniaire, n'est écartée. La dualité genrée des prologues permet en outre le développement d'une stratégie où l'anonymat (masculin) du second texte est lourde de significations. Passons maintenant à l'examen de la structure du texte et de ses choix.

2) Le corps du « délit » : l'obsession érotique et la vocation amoureuse des *Novelas*

Si le geste de Zayas n'inaugurait pas déjà en soi une forme de « conflit », ses choix fictifs développent et amplifient la puissance de sa vocation d'écrivain. Qu'il s'agisse en effet du récit-cadre (*cornice*, selon le terme italien) qui rassemble et réunit, pour distraire la jeune Lisis de ses fièvres (*cuartanas*), la fine fleur de l'aristocratie madrilène en une succession – qui s'apparente, par moments, à une joute poétique – de narrations censées émerveiller l'auditoire (« maravillas », dénomination qui se substitue dans le corps de l'œuvre au terme galvaudé de *novelas*) au détail de chacun des dix contes, l'on ne peut que mesurer la constance de l'obsession érotique de María de Zayas. Si le *sarao* est un espace de cohabitation et d'échange, il n'en demeure pas moins qu'il est réversible, et que l'harmonie et la symétrie peuvent se briser et montrer l'ampleur du conflit. Il convient de rappeler que les dix nouvelles sont censées être le *phármakon* (remède, médicament) face aux mésaventures médicales de Lisis, éprise en outre de don Juan qui la délaisse au profit de Lisarda pour le plus grand bonheur de don Diego. L'on pressent que cette société si policée ne peut se déclarer soustraite ou « immunisée », pour reprendre un terme actuellement à la mode, face aux passions amoureuses même si, dans le cadre fictif, le récit des *maravillas* doit édifier les personnes de l'assistance face aux dangers de l'amour.

Passons à présent aux dix nouvelles en elles-mêmes : si l'on excepte le cas de don Marcos, toutes nous montrent des *desatinos amorosos* qui, pour une part d'entre eux, se résolvent de manière heureuse et, pour la grande majorité, par une non-résolution du conflit masculin/féminin. L'on pourra toujours nous objecter que le propre de la *novella* italienne depuis Boccace est d'intégrer précisément les thèmes et situations amoureuses comme l'une de ses matières de prédilection. De cette obsession érotique, Zayas va conserver également l'idée du culte de la variété des figures et des cas représentés. De ce point de vue, la considération des deux tableaux en annexes est particulièrement instructive. Qu'il s'agisse du cas d'Aminta (deuxième nouvelle), de Laura (cinquième nouvelle), d'Estela (neuvième nouvelle), les conflits amoureux que nous relatent les fictions apparaissent ainsi comme un prolongement du « conflit » extérieur et historique déclenché par l'écriture de María de Zayas. Afin d'en prendre toute la mesure, il convient, dans un troisième et dernier temps de cette première partie de notre réflexion, d'aborder l'œuvre sous l'angle des valeurs qu'elle porte et qui nourrissent une prise de position très novatrice pour l'époque.



3) Le caractère conflictuel de la prose de María de Zayas et la naissance d'une « position » propre à son œuvre

María de Zayas décide de donner à son œuvre la forme d'un examen très poussé des valeurs morales à l'œuvre dans la société aristocratique qui lui est contemporaine. Il n'est à cet égard pas anodin que la critique ait longtemps considéré ses nouvelles – jusqu'aux années 70 du siècle passé – comme « réalistes » tant l'autrice des *Novelas* soigne les caractérisations de ses personnages et la description du cadre urbain de chaque nouvelle. Toutefois, une lecture « costumbriste » des nouvelles de María de Zayas constituerait un contresens manifeste car l'autrice tend à systématiser les relations entre les personnages et à poser le problème des valeurs morales en vigueur : cet examen constitue le cœur du « conflit » inauguré par son œuvre et l'une des preuves les plus manifestes de sa « prise de position ».

L'on pourrait considérer tout d'abord la mise en question des figures masculines : le père, le frère, le mari. Dans de nombreuses nouvelles, nous assistons à un échec des figures de père, souvent négatives (Jacinta), peu impliquées dans leur rôle (Laura dans « La fuerza del amor »), quand elles ne vont pas ouvertement à l'encontre de la volonté de la jeune femme, tels les parents de doña Leonor dans « El imposible vencido » ou ceux d'Estela dans « El juez de su causa ».

Les oncles ne sont pas davantage épargnés par la plume de Zayas, et il suffit de rappeler le cas de celui d'Aminta, qui ne pense qu'à son intérêt : ce n'est donc pas seulement que les hommes mûrs et disposant d'un fort pouvoir familial s'opposent aux souhaits de leur fille/nièce, c'est qu'ils sont surtout prisonniers d'une pensée mesquine et endogame dans laquelle prévaut l'intérêt et la complaisance. Ces naufrages masculins sont souvent rendus possibles par la mort prématurée des mères quand ce n'est pas leur retraite au couvent (tel est le cas de la mère de Gracia dans l'histoire de don Fadrique, « el prevenido engañado »).

Un second ensemble d'observations nous conduit à considérer la difficile pérennisation du désir ou de l'amour entre les sexes qui donne lieu à deux solutions sociales, le mariage et le couvent. Sans que nous anticipions sur la suite du développement, nous pouvons d'ores et déjà remarquer que les dénouements heureux (deux volontés se rejoignent dans les liens sacrés du mariage) ne sont pas légion dans les *Novelas*, comme s'il existait une sorte de béance ou d'incompatibilité entre les sexes. Certes, une nouvelle comme « El imposible vencido » nous offre bien une fin heureuse fondée sur un miracle inespéré, mais Zayas ne paye-t-elle pas là son écot à la prose idéaliste ? Le mariage peut-il être, dans le meilleur des cas, une formalisation d'un véritable désir qui parviendrait ainsi à se sublimer ? Comme l'a fort bien pressenti Juan Goytisolo, il n'en est rien : une fois l'objet de désir conquis, il n'a plus d'intérêt aux yeux de mâles le plus souvent prédateurs et inconstants, si ce n'est inconsistants.

D'où une troisième question plus vaste et qui englobe ces deux premiers points : quelle cohabitation possible entre les sexes ? Il découle de ce que nous venons d'exposer, d'un point de vue exemplaire, bien peu de possibilités de relations apaisées et harmonieuses si bien qu'il convient à présent d'étudier plus précisément la poétique même des *Novelas* pour bien saisir la nature de cette « crise » globale qui traverse l'œuvre de María de Zayas et donne naissance à une réponse singulière et originale de la part de l'auteure madrilène.

II) Poétique pour une crise

Afin de concevoir la nature exacte du « conflit » évoqué par Anne-Gaëlle Costa-Pascal, que l'on pourrait concevoir principalement comme un rapport à son œuvre que Zayas fonde sur une égalité des sexes qui légitime son entreprise, il faut se garder de toute myopie et percevoir toutes les implications de cette définition liminaire de l'écrivain-femme ; comme nous avons pu l'aborder, ce choix entraîne d'autres choix tout aussi radicaux si l'on ne s'en tient pas à la dimension commerciale souvent énoncée sur le genre de la nouvelle. Si María de Zayas fait de la matière amoureuse et de la difficile recherche de l'harmonie le cœur de son projet novellistique, si, plus exactement, elle se penche de manière assidue sur les failles et divergences qui séparent les hommes des femmes, cela ne fait qu'amplifier le « conflit » initial (en termes sociaux et auctoriaux) et le transférer ou, plutôt, traduire dans la sphère diégétique.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

C'est à ces indices poétiques que nous allons consacrer ce second temps de notre réflexion en abordant successivement la relation que María de Zayas entretient avec le genre très pratiqué qu'elle cultive, les évolutions qu'elle fait subir à la notion de personnage et, enfin, la rupture consciente et consommée de l'équilibre que nous promettait le récit-cadre du *Sarao*.

1) La « prise de position » et ses incidences dans le monde romanesque de Zayas : l'appropriation du cadre générique par Zayas

Même si ce fait n'est pas perceptible immédiatement et que la pratique de la nouvelle de Zayas semble très proche de celles de plusieurs autres auteurs et auteures des années 1620 et 1630 comme Mariana de Carvajal, Alonso de Castillo Solórzano ou Juan Pérez de Montalbán, l'auteure des *Novelas amorosas y ejemplares* tend à s'approprier le genre de manière beaucoup plus personnelle que ne l'ont considéré nombre de critiques jusqu'aux années 80. De manière très surprenante, un lecteur pourtant aussi ingénieux et aguerri que Juan Goytisolo ne voit dans la pratique zayasque qu'un respect benêt de conventions littéraires pour la plupart éculées. Or, dans la culture du lieu commun, il y a aussi, de toute évidence, un vaste champ de possibles qui s'ouvrent, ne serait-ce que par la manière dont on insère le lieu commun.

Sans trop développer ce premier point sur sa poétique, il est indéniable que tant la pratique des incipit que des excipit, le jeu constant de prolepses et d'analepses, la construction de voix féminines qui assument leur discours et donnent une cohérence analeptique et rétrospective à leur propre trajectoire, la virtuosité des enchâssements et des relations avec le récit-cadre : sur tous ces différents points, il est aisé de donner de nombreux exemples et nous préférierions nous concentrer sur le point suivant, qui est d'une grande importance, celui de la vision zayasque des personnages.

2) La fabrique du personnage et le jeu avec les conventions littéraires : « revendications » et ère de l'incertitude

Nous souhaiterions en effet nous concentrer de manière plus détaillée sur cette étude de la genèse des personnages. Il convient de distinguer deux temps afin de montrer la complexité dans la manière dont Zayas bâtit les principaux personnages et figures de ses *Novelas*. Jean-Michel Laspéras a offert une analyse classique de la création de personnages chez Zayas que les candidates et candidats ont parfois citée, et qui apparaît dans son étude intitulée, « Personnage et récit dans les *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor » (*Mélanges de la Casa de Velázquez*, tome 15, 1979, p. 383). Cette « tautologie » potentielle des personnages, sur laquelle insiste Jean-Michel Laspéras, provient d'un respect quasi absolu du cadre des conventions de la fiction idéaliste qui nous présente des héros idéalisés. En voici un bon exemple, celui d'une fratrie – celle à laquelle appartient Laura – avant de considérer la description de son amant. La description des trois frères et sœurs les rassemble dans un même ensemble fondé sur les valeurs dominantes de ce « paradigme » qu'évoque le critique et que l'on voit à l'œuvre au début de « *La fuerza del amor* » (NA, 345-346)

Ce qui est donc à l'œuvre, dans cette page (Cf. NA, 345-346), est une description qui s'organise autour de toute une série d'éléments qui marquent l'égalité et la cohérence d'un milieu familial : nous sommes dans le registre du même en termes de richesse, de noblesse et de valeurs morales si bien que l'on peine à distinguer les deux frères et sœurs les plus proches, don Carlos ayant pour sa sœur un attachement incomparable. Outre tout ce dont elle a hérité, Laura brille également par sa vertu. On voit bien que cette description s'appuie sur des catégories idéalistes qui sont aisément accessibles pour le public (le premier, celui qui assiste aux après-midis chez Lisis) ainsi pour la communauté des lecteurs à laquelle nous appartenons : Laura est, plus qu'un personnage, un ensemble de signes identifiables et qui renvoient à l'héroïne.

En réalité, cette présentation initiale, loin de clore la figure évoquée, de l'enfermer dans une catégorie définitive (ou dans des traits qui en scelleraient le destin), connaît toute une série d'évolutions potentielles. En effet, la capacité à changer d'identité, à se métamorphoser par le biais du travestissement ou du changement de nom témoigne d'une qualité des personnages que l'époque contemporaine appellerait sans nul doute « résilience » (fondée sur une capacité du psychisme à surpasser des épreuves traumatisantes) et qui n'est, plus vraisemblablement, qu'une



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

forme de constance et de fermeté des personnages face à leur destin. De toute évidence, cette singularité de certaines figures des *Novelas amorosas y ejemplares* nous incite à en faire une interprétation à différents niveaux et qui implique plusieurs strates de sens. Le personnage d'Estela dans « El juez de su causa » constitue à ce titre un très bel exemple dans lequel sont liées métamorphose du personnage et polysémie (NA, p. 487). Confrontée à de nombreux malheurs, Estela apprend à y faire face et à préserver son intégrité physique (virginité), religieuse (elle refuse, à l'inverse de Claudia, d'épouser la religion musulmane) et morale, jusqu'à sa libération et sa métamorphose en capitaine au service de l'Empereur Charles Quint (Cf. NA, p. 501-502). Grâce à cette identité, elle parvient à un double regard face à son amant et à sa propre vie et, par le biais de sa transformation en « don Fernando », elle devient « juez de su causa », sachant la traiter avec une impartialité plus apparente que réelle, et mettre don Carlos face à ses responsabilités et ses manquements – qu'elle lui pardonne finalement. Si le dénouement de l'œuvre peut nous conduire vers un rétablissement idéologique de l'ordre et un « restauration » de l'honneur d'Estela, cette dernière montre en tous points sa supériorité sur son amant, et cette nouvelle constitue ainsi l'une des nombreuses manifestations du « féminisme » avant la lettre de María de Zayas.

Or, rien ne laissait présager dans la présentation initiale du personnage un tel destin : par le biais de sa métamorphose, Estela remet en cause toutes les idées préconçues qui dominent la société de son époque puisqu'elle acquiert bien plus de prestige qu'un homme n'aurait pu le faire aux postes qu'elle occupe successivement, ce qui remet en cause de facto l'ordre masculin. En outre, l'on retrouve dans son propre parcours le souhait de María de Zayas elle-même de prouver que les femmes sont les égales des hommes à de nombreux points de vue, et notamment sur le plan du courage, de l'esprit et de la créativité. Estela s'est elle-même inventée et forgée au fil des difficultés qu'elle a dû affronter, de même qu'un certain nombre d'héroïnes des *Novelas* si bien qu'elle apparaît comme la traduction la plus manifeste et claire du projet zayasque.

3) La rupture de l'équilibre hommes/femmes comme marque de la tentative de Zayas

Les quelques éléments que nous venons de rappeler semblent préfigurer la rupture de cet équilibre que le *Sarao* semblait incarner et dont la vertu thérapeutique était vantée. En réalité, les « revendications » de Zayas définissent en effet un « point de vue féminin » mais en le déclinant avec beaucoup de virtuosité : est imputable au « point de vue féminin » la déconstruction des modèles masculins que nous avons déjà mentionnée en I.3 ; l'est tout autant à ce même point de vue l'affirmation d'authentiques voix féminines comme Hipólita ou Estela que nous venons de mentionner longuement ; entre également dans ce fameux « point de vue » un brouillage assez complexe et inattendu du schéma initial sur la répartition des narrateurs et narratrices.

Sans que l'on parvienne à une conclusion définitive sur les dix nouvelles, il convient de faire les remarques suivantes : le cas qui semble s'imposer, du moins en apparence, est celui d'une correspondance entre narrateurs hommes et protagonistes hommes, et narrateurs féminins et protagonistes féminins. En réalité, les choses sont bien plus complexes que cela : si nous nous penchons sur le cas de don Marcos, l'histoire est bien racontée par un narrateur homme, don Álvaro, mais en réalité, comme nous l'apprenons à la fin du conte, don Álvaro tient toute cette histoire d'Isadora en personne, autrement dit de celle qui a dupé don Marcos le pingre avant de finir elle-même trompée par ses serviteurs et dépossédée de tout ce qu'elle avait. De la même manière, dans la dernière « maravilla », « el jardín engañoso », Laura, la mère de Lisis et l'organisatrice des tours de parole du *Sarao* relate une histoire qui semble offrir un équilibre entre deux couples de figures masculines et féminines, mais le dénouement redonne une fois de plus l'avantage à la parole féminine avec la confession de Tedosia sur le crime de don Jorge. Dans la septième *maravilla*, don Miguel donne voix au long récit rétrospectif de doña Hipólita qui domine ainsi l'ensemble de la narration.

De fait, cette répartition fait voler en éclats l'équilibre qui paraissait exister auparavant et, dans un monde certes trompeur où les apparences sont rarement porteuses de vérité, les *Novelas* sont dominées par des voix et consciences féminines qui parviennent à englober et embrasser les vues et perspectives masculines qui sont, reconnaissons-le, bien plus pauvres. S'agit-il là de l'un



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

des aspects de cette vaste « crise » des concepts dont parlait Anne-Gaëlle Costa-Pascal ? Finit-elle vraiment par absorber le conflit social et auctorial initial, ainsi que la variété des « revendications » et représentations du « point de vue féminin » ? Nous consacrerons un dernier temps de notre réflexion à discuter plus précisément la logique de la citation et l'enchâssement qu'elle propose.

III) Éléments de discussion de la citation : limites de la lecture « générique » ?

Il nous semble précisément que le fait de trancher sur la gradation de la narration et sur les emboîtements proposés par Anne-Gaëlle Costa-Pascal est un acte interprétatif fort car il nous permet de lier l'entreprise de Zayas avec une forme, soit de « perspective féminine », soit de « proféminisme », soit de « féminisme » avant la lettre, ou bien, avec des nuances plus ou moins grandes, de voir en elle quelqu'un de conservateur sur le plan social malgré les révolutions qu'elle a pu mener littérairement. Nous voulons dire par là que toute troisième partie qui souhaiterait s'affranchir du sujet, ou le critiquer, peut le faire d'autant plus aisément qu'il suffit d'avoir une approche cohérente et argumentée de l'œuvre divergente de celle d'Anne-Gaëlle Costa-Pascal pour le faire. Par ailleurs, c'est aussi la tentative de conciliation et de rassemblement que propose la citation qui peut paraître excessive et contestable. Nous souhaiterions nous concentrer sur trois arguments principaux afin d'interroger jusqu'à quel point le « point de vue féminin » ici développé peut paraître subversif et critique.

1) Zayas, une trajectoire de « revendications » inachevée ? La lecture du « conservatisme social » de l'auteure des *Novelas amorosas y ejemplares*

Une question se pose d'emblée et il est difficile d'y répondre de manière catégorique : comment peut-on comprendre la coexistence d'une écriture non exempte de traits révolutionnaires et subversifs, et la relative frilosité sociale de son auteure ?

L'une des critiques les plus partisans de cette lecture duale de l'œuvre de Zayas (réalisations extraordinaires sur le plan de l'écriture mais conservatisme moral et social) est de toute évidence Alicia Yllera (*Desengaños amorosos*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1989, p. 48-49). Il n'est pas aisé d'identifier exactement ce qu'Alicia Yllera reproche à Zayas : fallait-il qu'elle théorise son émancipation intellectuelle pour accompagner sa dénonciation des pratiques masculines dominatrices et dangereuses pour les femmes, alors même que les femmes humanistes du XVI^e siècle n'avaient pas atteint ce niveau de conscience et d'expression ? Cette accusation peut sembler bien injuste si l'on tient compte de l'importance de figures féminines qui s'imposent tout au long de l'œuvre. Si nous prenons le seul exemple de doña Hipólita déjà nommée précédemment, l'on ne peut que célébrer la capacité et maîtrise que ce personnage a sur son propre destin, et la capacité qu'elle a à suivre ses désirs (sans commettre l'infidélité à cause de nombreuses mésaventures avec don Gaspar). Afin de mesurer toute l'étendue et la complexité de cette perspective « féminine » et de sa force dans l'œuvre, il est indispensable de se pencher sur le motif de la retraite au couvent.

2) Le couvent, refuge ou renoncement face au monde ?

S'il est un espace qui peut s'avérer porteur de nombreuses possibilités interprétatives pour juger de la consistance de la perspective féminine de Zayas, c'est bien le couvent très souvent mentionné, espace qui n'est pas aussi univoque qu'il pourrait sembler.

Prenons le cas de la première nouvelle, la protagoniste Jacinta, après avoir consommé une union charnelle avec don Félix, s'y réfugie en attendant que la situation se calme et que leur mariage soit prononcé par bulle papale. Le couvent est initialement lieu de refuge après la transgression réalisée par la jeune femme (Cf. NA, p. 191). En revanche, si l'on considère le dénouement de l'œuvre, le sens s'est nettement modifié ; Fabio, qui a recueilli la confession de la jeune héroïne, considère ainsi qu'elle ne peut pas demeurer « entre las ásperas peñas de Montserrat » mais qu'il lui faut un cadre de vie digne de sa noblesse (Cf. NA, p. 209).

Dans « El prevenido engañado », le couvent auquel don Fadrique confie Gracia doit la conserver – selon les souhaits du gentilhomme – dans un état de parfaite ignorance face au monde (Cf. NA, p. 299). Le souhait du gentilhomme sera réalisé mais ne le sauve pas d'un violent



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

desengaño qui lui sera fatal si bien que Gracia retrouve sa mère après le décès de son mari (Cf. NA, p. 340). Il apparaît surtout une nuance de sens qui va peu à peu s'imposer et faire du couvent un lieu protégé où les femmes seront à l'abri des hommes comme dans le dénouement de « la fuerza del amor » où Laura rejette toute réconciliation avec son époux (Cf. NA, p. 369).

Si le couvent est présenté parfois comme un lieu d'enfermement où les protagonistes féminines ne pourront plus vivre que sur le mode de la frustration démultipliée, le monastère apparaît le plus souvent comme un espace qui s'apparente à un abri et permet de se protéger de la violence masculine, lieu de retraite face au monde où les femmes pourront se prémunir des autres mais aussi de leurs propres tentations diaboliques. Le couvent est ainsi, selon Pilar Alcalde, une « solución espacial y narrativa a la violencia » (Pilar Alcalde, *Estrategias temáticas y narrativas en la novela feminizada de María de Zayas*, Newark, Juan de la Cuesta, 2005, p. 111 et suivantes). Il est en ce sens indéniable que si l'on considère les *Desengaños amorosos* comme une sorte d'extrapolation de ce qu'impliquait les *Novelas*, le sens que l'on peut donner au couvent, véritable *safehouse* pour les critiques nord-américaines, ne fait que s'affirmer davantage (Cf. *Desengaños amorosos*, p. 508-509). Le couvent apparaît ainsi comme le lieu féminin par excellence qui met à l'abri – « como en talanquera », nous dit Lisis – face aux abus de force et à l'impossible harmonie entre les sexes. Sans que pareille conclusion ait été prononcée dans les *Novelas*, qui offrent un abord moins pessimiste sur la question, il n'en demeure pas moins que cette résolution est vue, dans une perspective féministe, comme une forme de disparition sociale. On peut naturellement objecter que si ces lieux supposaient un enfermement, ils n'excluaient pas la présence d'hommes (les confesseurs, qui allaient parfois bien au-delà de leurs prérogatives), mais il ne semble pas que Zayas se réfère ici à un modèle historique ou référentiel, pas plus que la géographie urbaine n'est convoquée de manière costumbriste.

Comme on peut le constater, la crise majeure n'est pas ici d'ordre idéal, conceptuel ou global, mais il s'agit plutôt d'un propos universel à travers le prisme féminin. Considérons à présent un dernier élément qui nous permettra de mieux saisir le rapport que Zayas peut entretenir à la « crise » énoncée par Anne-Gaëlle Costa-Pascal.

3) Crise et écriture de la nouvelle : le rôle du lecteur

Face à la crise des apparences et des valeurs que traversent les personnages des *Novelas*, il est très étrange que la citation d'Anne-Gaëlle Costa-Pascal ne mette pas en avant le terme d'exemplarité et des conclusions qui doivent être tirées de la lecture de l'œuvre.

L'une des dimensions négligées par cette citation est bien celle du lecteur alors même que les *Novelas amorosas y ejemplares* ne cessent de multiplier les références à la réception des contes qui sont ici rapportées. Dès la « introducción » de l'œuvre, Zayas fait de ces différents récits une forme d'*entretenimiento* qui accompagne la guérison de Lisis et confère par là même une valeur thérapeutique à son œuvre. Néanmoins, le soin que mettent les différents narrateurs et narratrices à raconter leur « maravilla », les fréquentes envolées de la narration, qui tendent à dramatiser tel ou tel choix des protagonistes, montre bien la dimension orale de la transmission du conte et la volonté de Zayas d'impliquer son lecteur dans la construction du sens. Il en va d'ailleurs ainsi dès le titre de chacune des « maravillas », titre qui requiert une interprétation du reste souvent plurielle et qui est entièrement laissée à l'appréciation du lecteur.

De manière plus générale, il revient au lecteur, de décider de la forme d'exemplarité qu'il souhaite voir à l'œuvre dans le conte et, conjointement, de la part d'*entretenimiento* qu'il veut bien prendre dans sa lecture. Prenons par exemple le dénouement de « Al fin se paga todo » qui, comme on le sait, voit le triomphe de doña Hipólita qui – contrairement à Aminta – confesse le meurtre de son beau-frère et les outrages infligés à sa vertu. Alors même que, pour Aminta, une situation analogue était intolérable et appelait à une « restauration » qui impliquait, comme conséquence ultime, le renoncement à son identité, les choix faits par Hipólita sont bien différents (Cf. NA, p. 443-444). Se retrouvent ainsi gommés ses infidélités et son premier mari, don Pedro, qui a le bon goût de mourir subitement en laissant son épouse et sa fille héritières d'une fortune considérable. Alors qu'Hipólita se trouvait dans une situation proche, mais non identique à celle d'Aminta (qui a épousé Jacinto sans savoir qui il était), le dénouement est très sensiblement



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

différent. Quel rôle joue alors le lecteur ? Outre l'empathie qu'il peut témoigner à l'égard de doña Hipólita dont le récit est, il ne saurait question de le démontrer ici, une véritable arme de séduction tant il met en avant son entendement et l'attraction qu'elle suscite, il lui revient également d'intensifier (Aminta) – ou, au contraire, de relâcher (cas d'Hipólita)– la prégnance du paradigme social et moral sur les personnages. En somme, de se laisser aller plus ou moins à écouter le conte comme ce qu'il est avant tout, pour Lisis et pour ses comparses : une « maravilla » qui mêle vraisemblable et invraisemblable, environnement réaliste et scènes fantastiques, vraies et faux nobles, amours sincères et intéressés, vérité et mensonge, *veras y burlas*, un « libro de entretenimiento » non dépourvu d'une exemplarité morale et poétique.

Conclusion

Le propos d'Anne-Gaëlle Costa-Pascal nous a amené à nous pencher sur l'importance et la nature de l'œuvre de María de Zayas conçue sous un jour conflictuel qui tente de rendre justice à l'entreprise de l'auteure madrilène. L'un des plus grands mérites de l'approche de la spécialiste des *Novelas* et des *Desengaños* est de proposer une considération de l'écriture « féminine » zayesque comme un ensemble de signes subversifs qui témoignent d'une position très critique à l'égard du patriarcat qui régit les cercles aristocratiques que l'écrivain consacre comme théâtre des différentes intrigues amoureuses. Toutefois, ne voir et lire les dix « maravillas », ainsi que le récit-cadre, que comme une réaction contre un ordre, si oppressant soit-il, ne rendrait compte que très imparfaitement de l'ampleur et de l'originalité de l'évocation du désir féminin qui se manifeste bien souvent avec une liberté qui dépasse l'entendement des hommes, tel ce misérable don Fadrique qui ne veut de femmes que sottes, et qui n'est capable de comprendre leurs aspirations que de manière accidentelle et éphémère.

Néanmoins, à cette première ignorance d'une dimension fondatrice de l'écriture zayesque – écrire le désir féminin pour faire exister la femme textuellement et corporellement dans une préfiguration troublante des mouvements féministes de la seconde moitié du XX^e siècle –, s'ajoute dans cette citation l'oubli de la dimension exemplaire de l'œuvre, qui est majeure dans l'intention de Zayas ; non pas qu'elle cherche à suivre une exemplarité classique qui ferait du dénouement le climax del *consejo* adressé au lecteur, mais elle vise à édifier son lecteur – et peut-être ses lectrices plus que ceux-ci – à travers la variété des situations et des cas présentés. Aussi peut-on douter que Zayas tente de représenter, à travers son œuvre, une crise intellectuelle que les contemporains devaient avoir du mal à identifier (sauf quelques exceptions très brillantes comme Quevedo et encore davantage Gracián), mais elle prend tous les risques poétiques afin de faire figurer la difficile et périlleuse coexistence des sexes qui, de son point de vue et de celui de Lisis, se termine par une « guerre » et d'irréconciliables positions.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

III. Épreuves d'admission

III.1 Leçon

Données statistiques concernant l'épreuve :

| | Nombre de candidats admissibles | Nombre de candidats présents | Moyennes des candidats présents | Moyennes des candidats admiss |
|--------------------|---------------------------------|------------------------------|---------------------------------|-------------------------------|
| Épreuve : Leçon | 105 | 103 | 6,33 / 20 | 9,80 / 20 |

Liste des sujets :

- 1) La huida en *Poeta en Nueva York*
- 2) El dolor y la herida en *Poeta en Nueva York*
- 3) Mirada y conciencia poética en *Poeta en Nueva York*
- 4) Espejos y espejismos en *La novela de mi vida*
- 5) Las revoluciones en *La novela de mi vida*
- 6) Estar con el otro en las *Novelas amorosas y ejemplares*
- 7) Géneros literarios en las *Novelas amorosas y ejemplares*
- 8) Las figuras del verdugo en las representaciones de la posguerra en los cómics
- 9) El encierro en los cómics de la memoria del franquismo y del exilio
- 10) Fracasas en los confines amerindios de Sudamérica (años 1530-1600)
- 11) Conquista espiritual y conquista militar en los confines amerindios de Sudamérica (años 1530-años 1600)
- 12) Fundar en los confines de Sudamérica (años 1530 – años 1600)

Conseils pour la préparation de l'épreuve

La leçon est un exercice phare du concours d'accès à l'enseignement qu'est l'agrégation, car elle suppose à la fois un savoir, l'aptitude à transmettre et à échanger avec le jury. Pour comprendre les attentes, il est conseillé aux futurs candidats non seulement de lire soigneusement ce rapport mais de prendre aussi connaissance de ceux des années précédentes, pour la leçon beaucoup de remarques gardent en effet toute leur validité et permettent de se faire une idée plus précise des attendus du jury. Les conditions de préparation restent inchangées, à savoir 5 heures de préparation pour une épreuve d'un total de 45 minutes. Le candidat dispose de 30 minutes maximum de présentation initiale. Au bout de 25 minutes, l'un des membres du jury peut dire au candidat qu'il lui reste 5 minutes afin de lui permettre de mieux gérer son temps. Dans la deuxième partie de l'épreuve, pendant au maximum 15 minutes, se déroule un entretien à partir des questions posées au candidat. Pour les questions de littérature, les candidats ont les œuvres à disposition, mais pour la leçon de civilisation, ils ne disposent d'aucun document durant toute la durée de l'épreuve.

Cette année, la leçon a donné lieu à d'excellents exposés ce qui montre que la difficulté inhérente à cette épreuve exigeante n'est nullement insurmontable. Bien au contraire, des candidats ayant préparé toutes les questions avec sérieux et faisant preuve de bonnes qualités communicationnelles et d'aisance à l'oral ont toutes les chances de transformer l'admissibilité en admission. La richesse et correction linguistique sont bien sûr indispensables à une leçon réussie puisque celle-ci se déroule en espagnol. Le jury a tenu compte de ce critère, sans toutefois surnoter des prestations dont le contenu était pauvre mais dont la langue était excellente.

Le temps d'échange avec le jury est l'occasion pour le candidat de montrer qu'il maîtrise les sujets étudiés et qu'il est capable également de faire des liens avec d'autres thématiques que celles qu'il aurait exposées. Les questions sont donc des perches tendues par le jury pour permettre au



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

candidat de développer un aspect qu'il aurait survolé ou bien de nuancer une affirmation trop péremptoire. L'interaction a permis à des candidats qui ont su écouter et rebondir sur les questions du jury d'améliorer leur prestation.

Trois écueils, en revanche, sont à éviter et ont été sévèrement sanctionnés : une mauvaise gestion du temps, qui a pu aboutir à des présentations déséquilibrées, trop brèves ou bâclées, le hors sujet et le catalogue. Ces deux derniers résultent le plus souvent d'un manque d'analyse des termes du sujet. C'est en fonction de cette réflexion que se construisent la problématique et le plan. Faute de cette analyse préliminaire, certains candidats ont fait du hors-sujet ou plaqué des parties entières de leurs cours. Le catalogue est à proscrire : une accumulation de remarques débouche sur des ensembles purement descriptifs, qui ne mettent pas en perspective les enjeux posés par les œuvres et les questions étudiées. Les problématiques présentées par les candidats dans l'introduction sont parfois très longues, relevant davantage d'un résumé de ce qui va être présenté que d'un questionnement autour d'un axe précis permettant d'articuler l'ensemble. Dans d'autres cas, il n'y a pas un axe, mais plusieurs, parfois de façon confuse. Or, l'axe de lecture structure l'organisation des différentes parties, qu'il est indispensable d'annoncer clairement et distinctement à la fin de l'introduction. Il ne faut pas ménager le suspense, mais au contraire permettre au jury de suivre le mieux possible le raisonnement.

La transition entre les parties, indispensable, doit revenir à ce fil conducteur et ainsi consolider la démonstration. Parfois, c'est seulement en conclusion finale que le candidat revient à l'axe pour annoncer qu'il va répondre à la question posée dans l'introduction. C'est contreproductif : cette réponse doit être visible dans chaque partie et dans les bilans-transitions entre les parties. Le jury n'a pas à « découvrir » la réponse apportée par le candidat en toute fin de la prestation. Cela montre parfois à quel point certaines leçons sont purement descriptives et insuffisamment problématisées. Beaucoup de leçons n'ont pas suffisamment soigné les transitions. Souvent, le candidat se contente de signaler : « ahora, voy a evocar /hablar de... ». Non seulement cette phrase oratoire n'est pas une transition chevillant une démonstration, mais elle pointe en creux l'absence d'une réflexion construite, d'une volonté de proposer une interprétation du sujet donné. Comme pour toutes les prestations orales, il est important que les candidats parlent clairement, distinctement, en prenant le temps de ralentir le débit aux moments importants en termes de problématisation : l'axe, l'annonce du plan qui en découle, ainsi que les bilans/transitions entre les parties. La conclusion n'est pas une simple formalité et une bonne gestion du temps imparti doit permettre de ne pas bâcler l'étape conclusive et d'accorder suffisamment de temps à chacune des parties, trop souvent la troisième partie est trop courte par rapport aux autres. Par ailleurs, si le plan en trois parties est le plus communément utilisé, les plans en deux parties sont tout à fait recevables si la démonstration menée à bien le justifie.

Les leçons de littérature

Dans les questions de littérature, la connaissance très approfondie des œuvres est indispensable et doit être perceptible d'un bout à l'autre de la leçon. Cela ne veut pas dire qu'il faille évoquer, dès l'introduction, quelques généralités sur l'œuvre qui pourraient être les mêmes quel que soit le sujet (c'est même à proscrire : Lorca a écrit « Un prólogo que pudiera servir a muchos libros », mais ce n'est pas ce que l'on demande en leçon). L'introduction doit au contraire introduire le sujet dans ce qu'il a de spécifique. La connaissance de l'œuvre doit se manifester dans la pertinence des choix opérés, et dans la justesse et l'exactitude des analyses. Des difficultés à se repérer dans les œuvres et des erreurs dans les citations ou la situation des passages sont le signe d'un manque de travail en amont. Il est indispensable par exemple de se repérer dans les sections de *Poeta en Nueva York*. Avant même que l'ordre des poèmes ne soit établi, l'ordre des sections était connu de la critique. Les dix parties du recueil forment des ensembles cohérents et la structure du livre doit être prise en considération. S'il n'est pas attendu que les candidats maîtrisent l'ensemble de la bibliographie lorquienne, plusieurs références qui apparaissent dans la bibliographie officielle (comme Lorca. Interpretación de *Poeta en Nueva York* de M. García Posada, plusieurs articles de J. A. Llera ou bien América en un poeta, collectif coordonné par A. Anderson), sont accessibles sur internet. C'est le cas aussi d'autres travaux sur *La novela de mi vida* (comme le numéro XIII de



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

la revue *Crisol*) ou *Novelas amorosas y ejemplares*. Doivent également être bien connues et mobilisées à bon escient les principales conférences de Lorca (comme « Juego y teoría del duende », « Imaginación, inspiración, evasión », ou « La imagen poética de don Luis de Góngora »), ainsi que son oeuvre poétique (*Romancero gitano* en particulier). Lire et relire *Poeta en Nueva York*, jusqu'à connaître par coeur un certain nombre de passages, et savoir resituer les poèmes dans le recueil est une nécessité. Le jury n'attend pas en revanche l'élucidation de la totalité des images de ce recueil hermétique. Pour ce qui est de *La novela de mi vida*, l'on peut regretter parfois la méconnaissance du roman de Padura et du contexte historique dans lequel il s'inscrit. Le jury a sévèrement pénalisé les candidats qui ont commis des contresens sur l'intrigue du roman ou ne maîtrisaient pas la chronologie, certes complexe, évoquée dans l'oeuvre. C'est probablement un manque de préparation qui conduit ainsi certains candidats à affirmer que Fernando Terry a participé à la Révolution Cubaine, à ne pas savoir situer chronologiquement cette même Révolution ou à évoquer à plusieurs reprises José María « de » Heredia.

L'absence de connaissances est flagrante lorsqu'une introduction qui contextualise de façon satisfaisante le sujet, n'est pas suivie, dans le développement, par les approfondissements annoncés. Dans la leçon « Mirada y conciencia poética en *Poeta en Nueva York* », le rapprochement n'a pas toujours été fait avec les « Paisajes » et « Panoramas » qui apparaissent dans le recueil, notamment dans la section III. Le jury a accepté différentes interprétations de ce sujet : certaines, plus centrées sur l'introspection poétique, d'autres qui insistaient davantage sur l'engagement social voire politique de Lorca. Il était obligatoire, en revanche, de centrer la question de la conscience poétique sur la subjectivité lyrique et d'articuler la réflexion sur des poèmes et sur des vers précis.

Il est vivement conseillé de réviser durant l'année la méthodologie de l'analyse littéraire. Une bonne maîtrise de la narratologie était indispensable, par exemple, pour traiter la leçon consacrée à « Espejos y espejismos en *La novela de mi vida* ». De même, le sujet « Géneros literarios en las *Novelas amorosas y ejemplares* » supposait de définir ce qu'est un genre littéraire, dans l'idéal en renvoyant au contexte théorique de l'époque, et notamment à la classification des genres posée par la *Poétique* d'Aristote, puis d'interroger la question générique à plusieurs niveaux : celui de la nouvelle, en abordant la complexité qu'introduit Zayas par la construction complexe de son recueil (récit cadre/nouvelles enchâssées), mais aussi celui de l'intertextualité, c'est-à-dire, celle des différents genres présents dans chacune des nouvelles. Il ne s'agissait bien sûr pas d'établir une liste, mais de réfléchir au rapport dynamique et problématique entre le genre de la nouvelle, et les différents genres dont elle se nourrit. À propos de *Poeta en Nueva York*, le jury a pu constater que la métrique, le rythme et les figures de style, sont insuffisamment maîtrisés par un certain nombre de candidats.

Si une bonne connaissance des oeuvres et des outils d'analyse littéraire a permis aux meilleurs candidats de définir une problématique judicieuse, trop de prestations ont péché par un manque de problématisation. Il ne faut pas se limiter dans l'introduction à l'énoncé de définitions, parfois hasardeuses. De même, le temps de préparation doit permettre d'aboutir à un axe suffisamment complexe pour permettre de rendre compte de la richesse du sujet. On regrettera des problématiques qui, en réalité, ne problématisent pas le sujet, comme celle-ci, entendue par le jury : « ¿cómo y con qué objetivo los espejos y espejismos cobran un papel fundamental en *La novela de mi vida*? ». Le caractère argumentatif de la leçon implique que la progression logique de l'exposé soit clairement perceptible par le jury ; or, celui-ci a remarqué qu'un certain nombre de présentations, lors de la session 2021, ne semblaient pas fondées sur une structure claire. Le plan doit être distinctement annoncé à la fin de l'introduction et s'articuler en parties et, surtout, sous-parties, ces dernières étant singulièrement absentes.

Pour déterminer le plan, il convenait de tenir compte des termes des sujets de leçon, de leur complémentarité et des tensions ou des dynamiques qu'ils pouvaient susciter. Définir les termes du sujet est particulièrement important. Dans « Estar con el otro en las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas », les candidats ont en général compris le sujet dans un sens simplement affirmatif, sans prendre le plus souvent le temps d'interroger la notion d'altérité et, par conséquent, les modalités de l'altérité et de la sociabilité chez Zayas. L'infinif « estar » renvoyait à



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

la multiplicité des formes de sociabilité, de rapports sociaux, tandis que le pronom « otro » appelait une interrogation sur l'altérité et ses différentes formes dans le recueil. Malgré des introductions souvent convenables, les candidats ont très vite fermé le sujet sur le simple rapport homme-femme, laissant de côté toutes les autres dimensions de la sociabilité paradoxale et complexe que dessine María de Zayas dans son recueil.

Quand le sujet inclut deux termes, ceux-ci entretiennent une relation qui doit être explicitée clairement dès l'introduction. C'est le cas dans « El dolor y la herida en *Poeta en Nueva York* ». Marque visible de la douleur, la blessure pose la question de la représentation de la souffrance ; on attendait, pour ce sujet, une étude non pas d'un sujet biographique, mais de comment la douleur et la blessure habitent les personnages ainsi que le livre dans son intégralité. La poétique de la douleur est au service d'un renouvellement des formes, dont le sang constitue une métaphore privilégiée. Le jury a été particulièrement sensible aux prestations qui ont su articuler une analyse des figures, des rythmes et des sonorités sur la question de l'espace et du temps, indissociables de la fuite dans le cas de la leçon « La huida en *Poeta en Nueva York* ».

Les exposés les moins convaincants sont ceux n'ayant perçu qu'un seul aspect des termes posés par le sujet. Ainsi, plusieurs candidats qui ont travaillé sur « Espejos y espejismos en *La novela de mi vida* » ont considéré que les deux termes du sujet étaient synonymes et ont donc axé leur présentation sur les seuls phénomènes spéculaires à l'œuvre dans le roman, en ne percevant pas que le terme « espejismo » les invitait également à envisager l'infléchissement de ces effets de miroir. L'articulation des deux termes permettait, dès lors, de travailler sur une grande variété de reflets, selon que le miroir déforme (on pensera à la répétition de l'Histoire sur le mode de la farce) voire inverse (comme l'atteste la caractérisation de certains personnages) l'image de l'objet réfléchi. De l'illusion d'optique, par l'évocation du reflet déformé, on pouvait ainsi parvenir au motif de l'illusion comme chimère, également suggéré par le terme « espejismo ». De même, si certains candidats ont bien perçu les possibilités offertes par le terme « revoluciones » (« Las revoluciones en *La novela de mi vida* »), dont la polysémie invitait à ne pas seulement évoquer les processus politiques mais également la faculté du texte à entreprendre et représenter des mouvements circulaires, d'autres s'en sont tenu à des présentations incomplètes en fondant tout leur exposé sur la seule évocation des deux processus « révolutionnaires » que sont l'indépendance de Cuba et la Révolution de 1956-1959. L'application du terme « revoluciones » au champ littéraire a, par ailleurs, fréquemment été oubliée.

Les lacunes méthodologiques ont conduit à une vision trop biographique des œuvres, qui a été un des principaux défauts des leçons portant sur les deux textes contemporains, *La novela de mi vida* et *Poeta en Nueva York*. Une des prestations était entièrement fondée sur la biographie de Lorca, les circonstances de sa rupture avec Aladrén et son voyage en Amérique. Ce n'était pas l'exercice demandé. On ne saurait, par exemple, consacrer une partie de la leçon « La huida en *Poeta en Nueva York* » à la rupture amoureuse de Lorca et Aladrén. De même, on évitera des appréciations subjectives (poésie pessimiste ou optimiste). On peut aussi regretter la tendance de certains candidats à faire d'une leçon portant sur un sujet littéraire un simple prétexte à l'évocation historique. Ainsi, une candidate a construit l'intégralité de sa leçon sur « Las revoluciones en *La novela de mi vida* » sur une énumération de scènes qui étaient citées afin seulement d'en éclaircir le référent historique, sans que jamais ne soit proposée une analyse proprement littéraire.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Les leçons de civilisation

Beaucoup de remarques sur la leçon de littérature sont également valables pour la leçon de civilisation, qui implique néanmoins quelques particularités inhérentes à cette épreuve dans laquelle la préparation se fait sans aucun support ; les candidats doivent avoir par conséquent bien en tête les chronologies et, le cas échéant, le corpus au programme.

Les deux sujets de leçon de civilisation espagnole requéraient une articulation fine entre les connaissances historiques et la maîtrise des bandes dessinées au programme, ainsi que des analyses équilibrées des différentes bandes dessinées du corpus. Malgré de brillantes leçons, nous avons aussi observé des difficultés générales à convoquer à la fois l'aspect civilisationnel et le corpus, à appréhender les spécificités graphiques de celui-ci et à valoriser l'articulation entre le texte et l'image.

Le sujet « Las figuras del verdugo en las representaciones de la posguerra en los cómics » invitait les candidats à penser la figure problématique des bourreaux en s'appuyant à la fois sur le contexte historique et sur les bandes dessinées au programme. Il s'agissait de démontrer dans quelle mesure le traitement de ces figures (narratif, graphique, esthétique, ambivalent...) plurielles (hommes, femmes, enfants) et complexes (exécutants, sadiques, anciennes victimes...) dans les bandes dessinées met en évidence une dénonciation de la répression et une volonté, dans les bandes dessinées au programme, de récupérer et reconstruire la mémoire du vécu des victimes. Il convenait d'insister sur les bourreaux-responsables (Franco, chefs militaires et dignitaires religieux, idéologues), dont l'absence souligne la mécanique du système répressif, sur les figures monstrueuses qui exécutent et sur les dispositifs à travers lesquels les victimes se transforment en bourreaux.

La formulation du sujet « El encierro en los cómics de la memoria del franquismo y del exilio » cherchait à amener les candidats à ne pas centrer leur leçon uniquement sur le système carcéral, mais à prendre également en compte les représentations de l'exil (l'Espagne du premier franquisme était « une immense prison », mais la fuite hors d'Espagne n'a pas résolu le problème de l'enfermement). Les espaces d'enfermement intérieurs et extérieurs que les bandes dessinées mettent en scène (prisons, Auxilio Social, camps de travail et de concentration, désert...) invitaient à problématiser la dimension systémique et métaphorique de l'enfermement (exil intérieur, autocensure, silences). La notion d'enfermement permettait d'analyser les instruments de contrôle politiques, sociaux et moraux, tout en prenant en compte la dimension intime du traumatisme (répétitions somatiques, cauchemars, folie...). Elle donnait aussi la possibilité aux candidats d'interroger les formes d'évasions suggérées dans le corpus (fuite, solidarité, création, témoignage, transmission mémorielle...).

Les candidats qui n'avaient pas une connaissance fine des œuvres et ceux qui ont plaqué des généralités qui ne correspondent pas au contexte ("Somos todos vergudos y víctimas" : difficile à soutenir dans le cas des enfants de Paracuellos), ni à l'intention des auteurs ("Antonio Altarriba desea tender puentes entre las familias de las víctimas y las de los verdugos") ont été sanctionnés.

Le sujet sur les confins amérindiens n'avait quant à lui pas de corpus propre. Il embrassait trois macro régions sud-américaines et, pendant leur exposé, certains candidats ont fait preuve d'une maîtrise imparfaite et bien inégale de ces trois grands ensembles territoriaux : ils n'ont développé des analyses et des exemples que sur un ou deux des espaces au programme. Il s'agissait aussi d'une période longue (années 1530 - années 1600) que les candidats devaient traiter dans son ensemble, sans se cantonner aux premières décennies comme certains ont eu tendance à le faire. En un mot, les impasses sur une partie du programme sont à éviter : elles sont rapidement détectées par le jury et sanctionnées en tant que telles. Si certains sujets incitaient à prendre plus longuement en compte une période ou une région, le candidat ne saurait toutefois complètement délaisser une partie du programme ; il doit donc équilibrer les exemples mobilisés et veiller à leur pertinence.

Les candidats ayant bien réussi l'épreuve ont manifesté un bon maniement des enjeux de la question au programme. Pour ce faire ils avaient à la fois lu des œuvres de l'époque étudiée et



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

des études scientifiques, souvent contemporaines. Lorsque le jury a détecté des références imprécises, il a tenté d'y revenir lors de l'entretien ; celui-ci a malheureusement souvent confirmé des notions trop superficielles et une maîtrise insuffisante des données. En revanche, d'autres candidats y ont trouvé l'occasion de montrer combien leurs connaissances étaient pointues et à quel point ils avaient tiré profit de leurs lectures.

Il en va de même avec le maniement de la chronologie, qui ne saurait être approximatif. À propos du sujet « Fundar en los confines de Sudamérica (años 1530 – años 1600) », certaines prestations orales ont pu, par exemple, faire précisément référence à la date et au contexte de la fondation des villes sur les trois espaces. Hélas, d'autres s'en sont tenues à des généralités très confuses sans prendre suffisamment en compte la fragilité, la réversibilité et la diversité des processus de fondation en cours. Le sujet sur la conquête militaire et spirituelle invitait à faire le lien entre ces deux formes de conquête. Un plan traitant indépendamment du militaire et du spirituel, pour ne les rassembler que dans une troisième partie, s'avérait par conséquent insatisfaisant. L'articulation des deux processus était indispensable, que ce soit pour montrer leur complémentarité ou bien la prééminence de l'un par rapport à l'autre ; tout en prenant bien soin de spécifier où et quand, sans tomber dans la facilité des affirmations vagues et imprécises. Le sujet « Fracasar en los confines amerindios de Sudamérica (años 1530-1600) » ne pouvait quant à lui être réduit aux seuls revers militaires. Il était attendu des candidats qu'ils fassent également état de nombreux autres revers subis par les Européens, dans leur entreprise de conquête. Les bornes de début et de fin de la période étudiée devaient être explicitées et intégrées à l'analyse.

Les trois sujets sur les confins amérindiens proposés en leçon requéraient d'expliquer la spécificité de ces territoires désignés comme des confins, par rapport à d'autres dans lesquels la loi coloniale s'est imposée de façon massive, plus fortement et plus rapidement. Ils invitaient à ne pas se limiter aux acteurs européens de la conquête et à rester attentifs aux agentivités amérindiennes, afin de comprendre l'impuissance coloniale ayant caractérisé les dits territoires durant le XVI^e siècle. Les candidats qui avaient saisi ces enjeux centraux de la question au programme étaient tout à fait à même d'élaborer une analyse personnelle à partir de n'importe lequel des trois sujets proposés, en évitant, d'un côté, l'effet catalogue et, de l'autre, des assertions absolues dénuées d'accroche historique.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

III.2 Explication de texte

Données statistiques concernant l'épreuve

| | Nombre de candidats admissibles | Nombre de candidats présents | Moyennes des candidats présents | Moyennes des candidats admis |
|---|--|-------------------------------------|--|-------------------------------------|
| Epreuve : Explication de texte | 105 | 103 | 6,90/ 20 | 10,23 / 20 |

Sujets proposés

1 - Leonardo Padura, *La novela de mi vida*

- 1) p. 233-234, depuis « Atenazada por la angustia sentía la garganta » jusqu'à « tomar la más justa decisión ».
- 2) p. 262-263, depuis « ¿Qué espacio físico » jusqu'à « no estaba preparado para aquella profanación ».
- 3) p. 294-295, depuis « ¿Qué estás diciendo » jusqu'à « una atmósfera que provocaba náuseas ».
- 4) p. 37-38, depuis « Apenas sentados a la mesa » jusqu'à « alguno de sus versos ».

2 - María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*

- 1) « El jardín engañoso », p. 532-534, depuis « Y diciendo esto » jusqu'à « FIN ».
- 2) « El imposible vencido », p. 447-449, depuis « Salamanca, ciudad nobilísima » jusqu'à « se dilataban las bodas ».
- 3) « La burlada Aminta y venganza del honor », p. 223-225, depuis « Fue al punto a contar a Flora » jusqu'à « temo lo que ha de suceder ».
- 4) « El castigo de la miseria », p. 253-254, depuis « A servir a un grande » jusqu'à « guardó la regla de la observancia ».

3 - Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*

- 1) « Panorama ciego de Nueva York », p. 206-207.
- 2) « Danza de la muerte », p. 193-196.
- 3) « Navidad en el Hudson », p. 202-203.
- 4) « Niña ahogada en el pozo », p. 227-28.

Déroulement de l'épreuve

À la suite des deux heures de préparation, l'explication de texte orale dure 45 minutes, décomposées comme suit : un exposé de 30 minutes (maximum), suivi d'un entretien avec le jury qui ne peut excéder 15 minutes. Le chronomètre est déclenché à partir de la prise de parole du candidat, à qui l'on aura rappelé brièvement les modalités de l'épreuve et précisé quel est le passage du texte à lire. Le jury prévient chaque candidat qu'il lui reste 5 minutes de temps de parole, au bout de 25 minutes d'exposé. Il est nécessaire d'être préparé à cette alerte, afin de ne pas perdre ses moyens et d'éviter les deux écueils les plus communs, à ce stade de l'exposé : une forme de précipitation, qui conduit à accélérer à outrance la présentation, au risque de devenir incompréhensible par le jury, ou, au contraire, une sorte de déni qui pousse certains candidats à poursuivre sans tenir compte de la nécessité de résumer certains pans de leur explication. Dans l'éventualité où l'on serait pris par le temps, il faut s'efforcer de ne pas céder à la panique et de dégager les principaux arguments de l'explication, en les étayant de quelques renvois précis au texte, afin que les membres du jury puissent saisir le sens global de l'argumentation. Si le jury a malheureusement dû interrompre certaines présentations au bout de trente minutes, on notera que le nombre d'explications excessivement courtes (moins de 20 minutes) était nettement moindre,



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

lors de la session 2021, qu'en 2020, ce qui mérite d'être salué. La richesse des sujets proposés aux candidats en explication de texte justifie amplement les 30 minutes d'exposé, de sorte que les prestations les plus brèves n'offrent, presque systématiquement, qu'une lecture superficielle et lacunaire de l'extrait. Seule une pratique régulière de l'exercice, au cours de l'année de préparation, permet d'appréhender avec suffisamment d'efficacité les contours de l'épreuve pour être à l'aise et convaincant, au moment de se présenter devant le jury.

Une bonne gestion du temps doit également aboutir à une explication de texte équilibrée : le jury a ainsi entendu, lors de cette session, plusieurs introductions de 12 à 13 minutes, parfois même dans des exposés qui n'exploitaient pas la totalité du temps attribué. En dépit de l'importance de l'introduction, celle-ci ne doit pas être prolongée au détriment du reste de l'explication. Nombre de présentations entendues cette année développaient longuement les premiers temps de l'explication et s'achevaient par un survol de la fin du texte. Le jury a également regretté que plusieurs exposés passent sous silence des passages entiers du texte qui leur avait été proposé, qui plus est lorsque ces passages étaient d'une grande richesse. Ainsi, certains candidats n'ont pas jugé bon de commenter le jeu intertextuel qu'élaborait Padura en réécrivant certains des vers les plus connus de César Vallejo, dans *La novela de mi vida* (p. 263). Ne serait-ce que par la présence de vers au cœur d'un texte en prose, ce passage aurait dû attirer l'attention des candidats et méritait, en tout état de cause, un examen approfondi.

Enfin, le jury ne saurait trop conseiller aux candidats d'adopter, au cours de leur préparation, une forme de « routine » qui leur permettra d'aborder l'épreuve avec sérénité, en s'habituant par exemple à numéroter les pages de brouillon, à imaginer des codes couleur rendant les renvois au texte plus faciles ou encore à utiliser un chronomètre avec lequel ils sont familiarisés, afin de limiter au maximum les risques de perturbation, une fois devant le jury.

Langue et communication

La plupart des candidats entendus par le jury, lors de cette session, ont fait preuve d'un niveau de langue très correct, voire, dans plusieurs cas, d'une certaine élégance dans l'expression qui, lorsqu'elle est mise au service d'une analyse fine du texte, soutient efficacement les efforts argumentatifs déployés par le candidat. On regrettera, toutefois, les erreurs encore trop fréquentes entendues dans certains exposés. Sans nous livrer ici à un relevé exhaustif, nous signalerons les barbarismes lexicaux et verbaux (« se accelera* », « favoriza* », « se oponiera* », « se reinsera* », « reenforzar* », « accentua* », « apobrecer* », « sintáxica* », « constitue* », « juxtaposicion* », « diciera* », etc), les très nombreux déplacements de l'accent tonique, y compris sur des termes clés de l'analyse de texte (« línea », « metáfora », « estructura », « prolepsis », « analepsis », etc), les confusions entre « ser » et « estar » ou entre « haber » et « tener », le non respect de la concordance des temps (« le mandó la carta para que regrese* a Cuba »), l'utilisation de l'indicatif ou du conditionnel après « como si » (« como si no había* », « como si se encontraría* »), les confusions sur le genre des mots (« el* hipérbole », « la* origen », « la* brindis », « las* paréntesis », etc) ou, entre autres exemples, le non respect des règles de l'apocope (« el primer* en cantar », « cualquiera* parte »). Par ailleurs, les candidats veilleront à ne pas basculer, même ponctuellement, de l'espagnol au français, au cours de leur exposé (« voilà », « alors », « aussi », « donc », etc), et éviteront de tutoyer le jury (« Perdona »), comme cela s'est produit plusieurs fois, lors de cette session. Rappelons que l'évaluation du niveau de langue reste un des critères les plus discriminants, dans un concours de l'enseignement comme l'agrégation externe d'espagnol, et qu'une explication de texte ne saurait convaincre son auditoire, aussi pertinente soit-elle, si elle est exprimée dans une langue défectueuse.

On s'attachera également à employer une expression suffisamment riche, à même de rendre compte de la complexité des textes proposés, et donc à éviter le recours constant à des verbes comme « Tenemos » ou « Aparece », qui trahissent souvent la faiblesse de l'argumentation. En outre, si le jury est tout à fait enclin à reconnaître que certains passages des textes proposés peuvent sembler énigmatiques, comme c'est notamment le cas dans *Poeta en Nueva York*, les candidats se garderont d'exprimer cette impression par des formulations réductrices, voire



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

ingénues, à l'image d'une candidate qui affirmait au jury que « siempre es un poco difícil con Lorca ».

Le jury recommande également aux futurs candidats la plus grande vigilance au moment de l'entretien, durant lequel l'expression a souvent tendance à se relâcher. L'étape de la reprise est fondamentale et peut infléchir de manière significative l'impression laissée par l'exposé qui a précédé. Malgré une nervosité bien compréhensible à ce stade de l'oral, les candidats doivent rester mobilisés et à l'écoute des questions du jury, qui envisage toujours ce moment comme une manière de les aider à améliorer leur présentation, par la rectification, la reformulation ou l'approfondissement. Plusieurs candidats, en 2021, ont témoigné d'une forme de désinvolture, voire d'indifférence aux questions posées, en ne répondant que par un ou deux mots, en haussant les sourcils ou bien en laissant échapper un rire à chaque question posée. A l'inverse, d'autres candidats, manifestement gagnés par le stress, s'attachaient à répondre immédiatement aux questions, sans se laisser le temps de la réflexion, ce qui les amenait presque inévitablement à des redites, là où le jury souhaitait les inviter à envisager une autre piste de lecture que celle proposée durant leur présentation ou bien encore à corriger un contre-sens.

De manière générale, on rappellera aux candidats qu'il est tout à fait acceptable, durant l'oral d'explication de texte, de se ménager des temps de silence, qu'il s'agisse de courtes pauses destinées à favoriser la prise de note par le jury, notamment lors de l'annonce de la problématique et du plan, ou d'instantanés durant lesquels le candidat relit en silence un passage du texte, pendant son exposé ou bien durant l'entretien. On remarquera que les reprises les plus productives sont précisément celles durant lesquelles le candidat prend le temps, avant de répondre, de réfléchir aux termes des questions qui lui sont posées et de se confronter à nouveau au texte, afin d'engager un véritable dialogue avec les membres du jury. La gestion du stress doit être travaillée tout au long de l'année, afin de ne pas perdre ses moyens, le jour de l'oral. Plusieurs candidats se sont malheureusement laissés gagner par l'angoisse, parfois alors même que leur exposé était correct, et ont ainsi éprouvé de grandes difficultés à poursuivre leur présentation ou à répondre aux questions du jury. Celui-ci leur recommande vivement de ne pas s'essayer à l'auto-évaluation, durant l'oral, et à ne laisser paraître aucun signe d'abattement ou de résignation. L'explication de texte orale est avant tout un exercice d'argumentation et l'adhésion du jury ne sera possible que si le candidat démontre une réelle présence et une certaine vivacité, voire de l'enthousiasme face au texte, sans se limiter à lire des notes préalablement rédigées, sur un ton monocorde, sans même regarder les différentes personnes qui lui font face.

Méthodologie

Nous ne reviendrons pas en détail sur la méthodologie de l'explication de texte, qui a fait l'objet d'une présentation approfondie dans le rapport de la session 2020. Nous invitons donc les futurs candidats à s'y reporter et nous limiterons, dans ce rapport, à signaler quelques-uns des travers les plus fréquemment constatés par le jury.

Si la majorité des candidats a opté pour une explication linéaire, certains ont préféré une explication thématique du texte. Le choix du commentaire composé est tout à fait possible, mais à la condition de ne pas omettre de souligner la construction du texte et le sens de sa progression, comme cela a malheureusement été le cas pour la plupart des candidats ayant fait ce choix, dont les prestations ont été décevantes (hormis une explication proprement excellente). Par ailleurs, même à l'intérieur d'explications linéaires, le jury a assisté, lors cette session 2021, à une méthodologie récurrente, qui n'a pas porté ses fruits. Celle-ci consistait à réaliser une multiplicité de micro annonces de plan à l'intérieur de chacun des mouvements du texte. Cela peut être intéressant si l'analyse est riche, auquel cas ces effets d'annonce permettent effectivement au jury de suivre la pensée du candidat, mais, dans la réalité, cela a souvent conduit à enfermer la fluidité du texte dans la rigidité d'un carcan qui venait le brider et à ne pas proposer autre chose que de la paraphrase ou du remplissage, le titre tenant lieu d'argument. Les grandes idées de chaque partie peuvent être annoncées, mais cela ne doit pas se faire au détriment de l'attention portée, de nouveau, à la chair du texte, à sa progression et à sa construction. Les prestations qui avaient



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

opté pour cette méthodologie ont été plus ou moins réussies, mais cette façon de procéder a en général rigidifié l'exposé, sans apporter réellement un surplus de sens.

Par ailleurs, le jury rappelle que l'objectif premier de l'explication de texte orale est de mettre en lumière la spécificité du texte. Dans de nombreux exposés, le texte devenait prétexte à la présentation de considérations génériques applicables à n'importe quel texte de l'œuvre, plus ou moins adaptées à l'extrait proposé. Lors de la session 2021, cela s'est manifesté parfois dès l'introduction, durant laquelle certains candidats se sont évertués à souligner le caractère représentatif du texte qui leur avait été proposé, sans s'interroger sur ce qui en faisait l'originalité. Ainsi, on se gardera de formuler une problématique de ce type : « ¿cómo el fragmento pone de manifiesto el protocolo narrativo que Zayas sigue de manera recurrente en sus novelas? » ou bien « ¿de qué manera el fragmento sirve para poner en evidencia el carácter policiaco de *La novela de mi vida*? ». Ces annonces sont du plus mauvais effet et révèlent, dès le début de l'oral, une incompréhension des objectifs de l'exercice. On en profitera pour rappeler qu'il est crucial de formuler un axe de lecture unique, clairement identifiable par le jury, et non une série de questions tenant lieu de problématique. De même, plusieurs candidats ont fait le choix d'achever leur exposé en affirmant que le texte dont ils venaient de proposer une analyse concentrait une série de thèmes « omniprésents dans l'œuvre ». Là encore, il est fâcheux de conclure sa présentation par une remarque qui trahit une forme d'incapacité à considérer le texte dans sa singularité, plutôt que comme objet représentatif d'un tout.

Ce qui a le plus fréquemment manqué aux explications entendues lors de cette session est le travail du texte dans sa littérarité. Les ressources analytiques (narratologiques, poétiques, stylistiques, rhétoriques, etc.) n'ont pas toujours été mobilisées, ce qui débouchait sur de longs développements paraphrastiques, où les procédés d'écriture employés par l'auteur étaient totalement oubliés. Ainsi, entre autres exemples, le jury aurait souhaité que les candidats soient sensibles à la récurrence des rythmes binaires, dans l'extrait de « El imposible vencido » (Zayas, p. 447-449), un trait de style récurrent dans la littérature du Siècle d'Or et symptomatique d'une recherche d'équilibre, ou bien qu'ils notent la dimension sensorielle présente au début de l'extrait de « Un jardín engañoso » (Zayas, p. 532). L'analyse de l'extrait de *La novela de mi vida* dans lequel le personnage de Fernando Terry se confronte à son passé, assimilé à des cartons remplis de textes divers (p. 262-263), pouvait permettre de souligner la présence d'une esthétique de l'accumulation, qui faisait écho au motif de l'entassement et donc, *in fine*, aux vanités. L'étude de l'extrait du « portrait de famille » réalisé lors de la réunion des Socarrones, au début du roman de Padura (p. 37-38), aurait, quant à elle, gagné à mobiliser des outils d'analyse tels que l'éthopée et la prosopographie, ou bien à s'arrêter sur l'importance de la focalisation interne, corollaire de la caractérisation du personnage de Fernando en observateur extérieur, au regard distancié et jugeant. Dans *Poeta en Nueva York*, l'analyse stylistique pouvait débiter dès le titre des poèmes, comme y invitait l'oxymore de « Panorama ciego de Nueva York », relié, dans le recueil, à la poétique de l'invisible, particulièrement présente dans les sections V et VI, mais qui s'annonce déjà dans « 1910 ». L'adjectif « ciego » n'a malheureusement pas toujours été commenté et peu de candidats ont été sensibles à l'anti-description proposée par le poème. Le titre autant que la macrostructure et les microstructures construisant les images étaient à relever et à analyser, afin de percevoir la plurivocité du poème. Par exemple, aux vers 15-17, lors de l'évocation du « verdadero dolor », la construction est attributive, mais se complique d'un oxymore (« pequeña quemadura infinita »), puis d'une localisation (« en los ojos ») ouvrant à « otros sistemas », ouverture qui oppose le quotidien à la vision propre au poète. De même, les vers 6 à 10 présentent de nombreuses variations autour du verbe « être » et les structures telles que « no son », « están a punto de ser », « pueden ser » ou « son siempre » éclairent la représentation « aveugle » du poème. Les titres des poèmes ont souvent été peu exploités, alors qu'ils pouvaient donner de précieuses indications : certains candidats n'ont pas souligné, pour le poème « Niña ahogada en el pozo », l'importance du sous-titre « Granada y Newburgh », qui superpose deux espaces et deux temporalités, ni l'espace qu'ouvre la référence au fleuve dans « Navidad en el Hudson », comme espace symbolique aux abords de la ville, ni la tradition médiévale sur laquelle repose « Danza de la muerte ». Par ailleurs, plusieurs candidats, dans leurs exposés, ont utilisé un



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

vocabulaire impressionniste, comme « pessimiste » face à « optimiste », ou « négatif » face à « positif ». Il convient de rappeler que ces mots n'ont pas leur place dans une explication et qu'il faut à tout moment justifier et analyser, sans se contenter d'une impression générale produite par le texte.

Le jury tient également à préciser qu'un poème doit être analysé comme tel et qu'il est donc fondamental de faire toute sa place à la métrique et, de manière plus générale, aux spécificités du texte poétique, ce qui a été très fréquemment oublié, lors de la session 2021. On rappellera que le vers libre de *Poeta en Nueva York* est en tension avec le vers traditionnel et qu'il faut avant toute chose procéder à une analyse de la métrique du poème. Les connaissances de nombreux candidats étaient, par ailleurs, largement lacunaires, à ce propos. Il n'est pas acceptable, à ce niveau d'étude, de ne pas savoir identifier certains vers réguliers, à commencer par l'alexandrin, souvent analysé comme un vers simple et non composé, de parler de « paragraphe » au lieu de « strophe », de « ligne » au lieu de « vers », ou de ne pas être capable de reconnaître une rime assonante ou consonante. Ainsi, tel candidat affirmait au jury que l'intégralité de la première partie de « Danza de la muerte » était ponctuée de rimes assonantes, en s'appuyant sur les vers 3 à 6 et la présence des deux mêmes voyelles atones en fin de vers (« o » et « a »). Il est regrettable que la dimension sonore des poèmes ait également été peu abordée, en particulier les phénomènes d'allitération, d'assonance, de paronomase, de même que de nombreuses répétitions qui insufflent un certain rythme aux poèmes. Ainsi, le vers « lloras por las orillas de un ojo de caballo » (« Niña ahogada en el pozo ») aurait pu donner lieu à des remarques sur l'effet sonore produit par la paronomase et l'assonance en -o, laquelle aurait pu être reliée à tous les motifs circulaires présents dans le poème. Dans le même poème, la tension créée par l'alternance entre des strophes régulières (présence de 6 strophes identiques composées de 2 alexandrins et d'un hexasyllabe qui fonctionne comme « estribillo ») et des strophes libres, n'a pas été suffisamment mise en rapport avec le rejet d'une conception de la mort liée à la fixité présente tout au long du poème.

On invitera également les candidats à se détacher de certaines grilles de lecture qui empêchent de lire le texte dans toute sa complexité, ou, du moins, à les utiliser avec prudence. Certains commentaires n'ont pas hésité à forcer le texte dans le sens d'une interprétation particulière de l'ensemble de l'œuvre et son « idéologie ». Dans les *Novelas amorosas y ejemplares*, Aminta a par exemple été présentée comme une faible femme victime d'une tromperie, ou don Jorge, à genoux devant Constanza, comme un homme nécessairement vil et pire que le démon-lui-même. Ce type d'interprétations s'interdisait par là-même de voir toute la virtualité d'un personnage féminin comme celui d'Aminta et la portée de son face à face initial avec Flora, ou bien la portée de la conversion de don Jorge. Par ailleurs, dans l'analyse du texte du Siècle d'Or, il est délicat, voire gênant, de projeter des interprétations contemporaines. Parler de « capitalisme » pour dénoncer la cupidité et la bassesse morale de don Marcos peut être malvenu dans une analyse qui, en outre, ne s'inscrit pas dans un cadre de critique socio-économique. La compréhension de la critique du personnage devait s'appuyer sur des concepts inscrits dans le contexte idéologique de l'autrice. D'autres candidats se sont révélés incapables de se détacher d'une lecture qui ferait de *La novela de mi vida* une tentative d'auto-légitimation de l'auteur lui-même, Leonardo Padura. Si cette interprétation est tout à fait défendable, elle ne peut néanmoins être « plaquée » sur n'importe quel extrait du roman et servir d'unique axe de lecture. Plusieurs candidats, interrogés lors de la reprise sur les liens possibles entre le texte qu'ils venaient d'analyser et d'autres extraits de l'œuvre, se sont évertués à répéter cette même interprétation, sans prendre en compte la plurivocité du roman. On invitera les futurs candidats à faire preuve de nuance dans le regard qu'ils portent, notamment, sur *La novela de ma vida*, par exemple lorsqu'il est question de mythification ou démythification de la figure de José María Heredia, ou encore lorsqu'on choisit d'évoquer la position de l'auteur face au régime castriste. En outre, un écueil observé par le jury est le caractère parfois excessivement biographique des explications, notamment celles portant sur *Poeta en Nueva York*. Aux yeux de plusieurs candidats, le recueil se résume à une déception sentimentale, résultat de la rupture avec Emilio Aladrén. Il est essentiel de rappeler que l'illusion biographique et le récit de voyage qui donnent au recueil une charpente narrative, ne sont qu'un



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

prétexte pour la création poétique, véritable sujet de *Poeta en Nueva York*. Une bonne explication est avant tout une interprétation, et ne se contente pas d'aplanir les difficultés du texte les unes après les autres.

Connaissances

Pour être véritablement convaincante, une explication de texte doit s'appuyer sur un certain nombre de connaissances relatives tant à l'œuvre en elle-même qu'à son contexte. Cela doit apparaître dès l'introduction, durant laquelle les candidats doivent être capables de situer précisément le texte qui leur est proposé, qu'il s'agisse des « novelas » et « noches » de Zayas, des parties et sections du roman de Padura ou de celles du recueil de García Lorca, qui doivent être appréhendées dans leur spécificité. Le texte doit alors être interprété en tenant compte des textes précédents et suivants. A propos de « Danza de la muerte », on pouvait ainsi rappeler que ce poème, faisant suite à la section « Los negros », constitue un contrepoint de « El Rey de Harlem » et offre une perspective sur Wall Street, lieu où s'annonce une apocalypse dans laquelle la nature vient châtier une civilisation corrompue, vouée au culte de l'argent. Le jury a été sensible aux rapprochements pertinents esquissés avec d'autres poèmes du recueil, comme « New York. Oficina y denuncia » ou « Grito hacia Roma », où le sujet se fait le porte-parole d'une dénonciation. Concernant *La novela de mi vida*, il était attendu des candidats, entre autres exemples, qu'ils puissent établir des liens entre le toast porté par Miguel Ángel (p. 37) et le toast inaugural, partagé par Álvaro et Fernando (p. 18), ou bien encore qu'ils expliquent les nombreux liens que le roman lui-même tisse entre divers extraits (p. 234). On notera également que tous les candidats n'ont pas porté assez attention à la position stratégique occupée par certains textes proposés (incipit ou excipit, notamment), par exemple dans le cas des *Novelas amorosas y ejemplares*. Les explications de l'extrait tiré de « El jardín engañoso » se devaient ainsi de mettre en évidence le fait que le texte constitue une triple clôture, en achevant à la fois la « novela », la « Noche quinta », mais également le récit-cadre.

Le jury a sévèrement pénalisé les candidats dont la connaissance des œuvres était manifestement insuffisante. Des erreurs ont été très fréquemment commises sur l'intrigue du roman de Padura (méconnaissance de certains noms de personnages ou des œuvres *Xicoténcatl* et *Espejo de paciencia*, erreurs de contextualisation des extraits, confusions entre personnages, etc) et l'on regrettera notamment le fait qu'un grand nombre de candidats n'ait pas une connaissance satisfaisante de la chronologie du roman (dates de l'exil des différents personnages, ancrage temporel de chaque ligne narrative, dates de vie et mort de José María Heredia, etc.). En outre, compte tenu du poids qu'acquiert, dans *La novela de mi vida*, le thème de la littérature et de l'écriture, il serait bon que les candidats aient une connaissance précise des rapports entretenus par chaque personnage avec la littérature : à quel type de littérature est associé chaque membre du groupe des Socarrones, par exemple ? Que pensent les nombreux personnages qui incarnent la figure de l'écrivain dans le roman des liens entre littérature et engagement, voire entre littérature et politique ?

Les candidats se doivent également d'avoir une connaissance suffisamment précise du contexte historique, idéologique et culturel des œuvres au programme, pour ne pas commettre d'anachronisme ou de contresens. Il n'est pas acceptable d'entendre des candidats avouer qu'ils ne sont pas capables de situer le règne de Ferdinand VII dans le temps ou affirmer, au terme d'une année de préparation, que Cuba a obtenu son indépendance en 1888, que la Révolution Cubaine n'a duré qu'un an ou que José Martí est un écrivain du XXe siècle. Par ailleurs, plusieurs références implicites ou explicites des textes n'avaient pas été élucidées durant l'année et ont posé problème à certains candidats, qui n'ont pas su expliquer qui étaient Pyrame et Thisbé, mentionnés dans « El imposible vencido » (p. 447), ou qui n'ont pas établi de rapprochement entre l'extrait consacré à la réunion des Socarrones, dans *La novela de mi vida* (p. 37-38), et la Cène. Les références religieuses et, plus largement, culturelles présentes dans *Poeta en Nueva York*, qui ne signifient nullement que Lorca puisse être considéré comme un auteur catholique (Eutimio Martín parle à son sujet d'hétérodoxie), ont également souvent été passées sous silence. Sur « Danza de la muerte », par exemple, le jury a constaté qu'une partie des candidats ne savait pas



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

ce qu'était une danse macabre. Cela était attendu pour un exposé qui portait sur un livre au programme, où, de plus, « Danza de la muerte » ouvre la section « Calles y sueños » et annonce de nombreuses thématiques qui sont ensuite développées dans la section, et au-delà. A l'inverse, telle autre candidate affirmait que les lauriers étaient des attributs fréquemment associés au Christ dans l'iconographie chrétienne. Le jury rappelle également la nécessité de se familiariser avec la littérature et l'histoire de l'Espagne classique, pour éviter des schématisations trop grossières, et a regretté la méconnaissance de certains candidats de la culture tridentine, avec parfois une véritable ignorance de catégories morales aussi basiques que le péché ou même la vanité. S'agissant d'une épreuve de littérature, le jury aurait apprécié que le choix de la ville de Salamanque comme toile de fond, dans « El imposible vencido », suggère aux candidats des commentaires sur la place de cette ville dans la littérature espagnole du Siècle d'Or (*Lazarillo de Tormes*, *La Celestina*).

Le jury s'est également étonné du très faible nombre de candidats ayant démontré qu'ils connaissaient la critique littéraire relative aux œuvres au programme. Rappelons que la lecture de la bibliographie officielle constitue une des exigences du concours. Les candidats peuvent, par ailleurs, compter sur les nombreuses publications qui paraissent inmanquablement, au fil de leur année de préparation, sur ces mêmes œuvres. S'il ne s'agit pas de faire l'étalage d'une culture livresque déconnectée des extraits à analyser, les éclairages apportés par les différents travaux de recherche publiés sur les œuvres traitées peuvent ouvrir de nombreuses pistes d'interprétation et, à l'inverse, éviter certains contresens. Le peu de cas fait par la plupart des candidats de la métrique dans les poèmes de García Lorca, par exemple, semble révéler une méconnaissance des ouvrages critiques de la bibliographie (comme *Lorca. Interpretación de Poeta en Nueva York* de Miguel García Posada) ou de certains travaux plus récents concernant la porosité entre vers et prose, comme ceux de Carole Fillière. Concernant *La novela de mi vida*, la connaissance de certains articles critiques parus dernièrement aurait enrichi la lecture de plusieurs extraits donnés par le jury lors des oraux (voir, notamment, les travaux de Caroline Lepage sur la ligne narrative consacrée à Fernando Terry).

Au-delà de cette série de remarques, qui n'a d'autre but que d'aider les futurs candidats à se préparer à une épreuve exigeante, le jury souhaite indiquer qu'il a eu grand plaisir à écouter un certain nombre de prestations de haut vol, où la finesse de l'analyse se conjugait à une expression élégante, de la part de candidats avec qui a pu s'établir un échange aussi enrichissant que captivant. Plus largement, le jury salue l'engagement indéniable de l'immense majorité des candidats qui, lauréats ou non, se sont efforcés de répondre au mieux aux exigences du concours.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

III.3 Explication linguistique en français

1. Résultats de la session 2021 :

Données statistiques concernant l'épreuve

| | Nombre de candidats admissibles | Nombre de candidats présents | Moyennes des candidats présents | Moyennes des candidats admis |
|---|--|-------------------------------------|--|-------------------------------------|
| Épreuve : Explication linguistique | 105 | 103 | 6,02 / 20 | 8,75 / 20 |

Quelques commentaires sur ces résultats

En dépit des conditions difficiles de préparation liées à la pandémie du Covid-19, les moyennes obtenues en linguistique restent honorables et confirment la tendance positive constatée depuis la session 2018. Il ne reste qu'à souhaiter qu'avec des conditions plus favorables, cette inflexion positive se confirmera de manière encore plus nette lors des sessions à venir. Les notes les plus faibles (en dessous de 3 : 9 candidats, 8,57 % des présents) s'expliquent par une préparation défailante ou mal ciblée chez des candidats peu entraînés ne bénéficiant pas d'un accompagnement dans un centre de formation. Les notes entre 3 et 5,99 (33 candidats, 31,42 %) tendent à refléter les performances de candidats qui n'ont compris ni l'esprit de l'épreuve ni ses objectifs, raisons pour lesquelles ils se contentent de proposer des catalogues de faits qu'ils ne commentent pas ou alors oublient que l'explication se fonde sur un texte. Au-dessus de 6 mais au-dessous de 10 (20 candidats, 19,04 %), les prestations des candidats sont nettement plus honorables, quoique inégales selon les rubriques, et c'est d'abord à un effort de cohérence d'ensemble et d'équilibre entre les parties qu'ils sont conviés. Le jury tient à saluer les prestations satisfaisantes, voire excellentes, de certains candidats qui ont proposé des explications de bon niveau et, pour certains, de très haut niveau (note ≥ 10 : 25 candidats, 23,8 %).

Il faut garder à l'esprit que la réussite à l'épreuve de linguistique est un tremplin pour la réussite au concours : parmi les candidats qui ont obtenu une note égale ou supérieure à 10 en linguistique, seuls quatre candidats n'ont pas été admis. À l'inverse, parmi les candidats reçus au concours, seuls deux relevaient du groupe ayant obtenu une note inférieure à 3 en linguistique.

2. Textes proposés

2.1 – María DE ZAYAS y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*

-« Aventurarse perdiendo », *Novelas amorosas y ejemplares*, María de Zayas, p. 181-183, depuis « Di, hermosa Jacinta » jusqu'à « las justas correspondencias ».

Lecture et traduction: p. 181, l. 1 à 11, « Di, hermosa Jacinta » jusqu'à « hallar la causa deseo. »

Phonétique historique : milagro, hembra

-« El prevenido engañado », *Novelas amorosas y ejemplares*, María de Zayas, p. 301-304, depuis « Con esta opinión » jusqu'à « el alto carro del sol? ».

Lecture et traduction: p. 301, l. 24 à 32, « Conforme fuere vuestra pretensión » jusqu'à « de este bien. »

Phonétique historique : cabello, mejor



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

-« Aventurarse perdiendo », *Novelas amorosas y ejemplares*, María de Zayas, p. 188-191, depuis « ¡Oh celos, qué no haréis » jusqu'à « me enseñó mi necesidad ».

Lecture et traduction: p. 189, l. 36 à 46, « Quien a este punto viera » jusqu'à « que había pasado con ella. »

Phonétique historique : pecho, esposo

-« El jardín engañoso », *Novelas amorosas y ejemplares*, María de Zayas, p. 524-526, depuis « Recibióronle los amados padres » jusqu'à « por mi recato ».

Lecture et traduction: p. 525, l. 37 à 47, « Más de un año pasó don Jorge » jusqu'à « cruel condición. »

Phonétique historique : palabra, fuerza

-« El castigo de la miseria », *Novelas amorosas y ejemplares*, María de Zayas, p. 274-276, depuis « El cual viendo ya al enfermo » jusqu'à « que con el rostro de su mujer habían hecho ».

Lecture et traduction: p. 275, l. 35 à 42, « Aún tú, Inés » jusqu'à « si yo tal sufriere ! »

Phonétique historique : nombre, noche

-« Aventurarse perdiendo », *Novelas amorosas y ejemplares*, María de Zayas, p. 176-179, depuis « Con tanto gusto escuchaba Fabio » jusqu'à « el hermoso zagal su historia [...] ».

Lecture et traduction: p. 176, l. 5 à 15, « Y si algo le consoló » jusqu'à « de la pasión ajena. »

Phonétique historique : rayo, peligro

2.2 – Leonardo PADURA FUENTES, *La novela de mi vida*

-*La novela de mi vida*, Leonardo Padura, p. 97-100, depuis « El anciano demoró la respuesta » jusqu'à « comentó Álvaro ».

Lecture et traduction: p. 97, l. 4 à 14, « Yo llevo setenta años » jusqu'à « a Álvaro y a Fernando. »

Phonétique historique : cabeza, verdad

-*La novela de mi vida*, Leonardo Padura, p. 28-30, depuis « Aturdidos por la grita » jusqu'à « de una alarmante belleza. ».

Lecture et traduction: p. 30, l. 89 à 96, « En efecto: quince minutos después » jusqu'à « la calle del Teniente Rey [...] »

Phonétique historique : pobre, joven

-*La novela de mi vida*, Leonardo Padura, p. 52-54, depuis « Maestro, déjeme hacerle una pregunta » jusqu'à « digo yo, ¿no? ».

Lecture et traduction: p. 54, l. 93 à 101, « Yo lamenté mucho » jusqu'à « mi retiro de un mes. »

Phonétique historique : hoja, leche

-*La novela de mi vida*, Leonardo Padura, p. 289-291, depuis « ¿Dónde podría estar Domingo? » jusqu'à « ¿me entiendes?. ».

Lecture et traduction: p. 289, l. 25 à 33, « Al final de la noche » jusqu'à « donde ahora vivía. »

Phonétique historique : consejo, cárcel

-*La novela de mi vida*, Leonardo Padura, p. 78-80, depuis « Aquella tarde Fernando rompió » jusqu'à « Enrique lo había traicionado. ».

Lecture et traduction: p. 80, l. 82 à 89, « Fernando sintió cómo su estómago » jusqu'à « ni te lo imaginas. »

Phonétique historique : sangre, pie



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

-*La novela de mi vida*, Leonardo Padura, p. 174-176, depuis « Para mí que fue Echevarría » jusqu'à « como dice el Varo. ».

Lecture et traduction: p. 175, l. 40 à 51, « Más bien di que » jusqu'à « ¿Estás terminándola? »

Phonétique historique : espejo, suegra

3. L'explication linguistique

L'épreuve d'explication linguistique de la session 2021 portait sur deux textes nouveaux au programme : une œuvre du premier tiers du XVII^e siècle, en prose, *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas, et un roman de l'écrivain cubain Leonardo Padura, publié en 2017 et intitulé *La novela de mi vida*.

Tout en présentant des aspects différents du système de la langue espagnole, ces deux textes ont la particularité de ne pas s'écarter de manière trop marquée de ce que l'on a coutume d'appeler « l'espagnol standard ». En effet, le texte de María de Zayas présente un état de langue où nombre des évolutions majeures qui caractérisent la langue actuelle sont déjà survenues. Les variations diachroniques ne sont donc pas légion. Quant au roman de Padura, il intègre peu de variantes diatopiques.

Face à des textes où les variations, notamment diachroniques et diatopiques, sont limitées, il est important de rappeler aux candidats, qu'ils ne doivent pas se sentir obligés de rechercher à tout prix des variations, au risque de parler de faits linguistiques qui ne sont pas présents dans le texte. Une telle stratégie est donc à proscrire.

Une approche pertinente de ce type de textes consiste à mettre en évidence un certain nombre de phénomènes intéressants du système de la langue espagnole, indépendamment des formes de variations qui pourraient être attendues mais que l'extrait ne donne pas à voir. En l'occurrence, il s'agit avant tout de proposer une explication linguistique de l'extrait, que ce dernier intègre ou non des variations par rapport à l'espagnol dit standard, **en travaillant uniquement sur les faits linguistiques que présente cet extrait**. Si ces variations sont inscrites, il est naturellement judicieux de construire une explication qui en rende précisément compte ; si elles ne le sont pas, l'explication peut s'attacher à décrire des phénomènes plus généraux du système de la langue espagnole, tels, par exemple, la détermination du nom, les oppositions pertinentes entre propositions, l'alternance des temps verbaux du passé, l'emploi de marqueurs discursifs, les valeurs du futur, etc.

Dans les pages qui suivront, nous procéderons à un bref rappel des principes de l'explication linguistique. Nous reprendrons ainsi les différentes rubriques qui la structurent, en mettant en évidence les erreurs à éviter. Enfin, nous prodiguerons un certain nombre de conseils visant à aider les futurs candidats à mieux se préparer. La lecture nourrie des rapports précédents est, à cet égard, incontournable.

Pour rappel, le temps de préparation de l'épreuve de linguistique est de deux heures depuis 2019. La durée de l'exposé des candidats ne peut excéder trente minutes. À l'issue de l'exposé, le jury peut engager un entretien avec le candidat pendant un maximum de quinze minutes : cet entretien, toujours bienveillant, vise à éclaircir ou approfondir certains aspects de l'explication du candidat, ou à inciter ce dernier à rectifier des éléments incorrects. La durée de cet entretien ne préjuge en rien de la qualité ou des défauts de l'exposé du candidat.

Dans tous les cas, les candidats sont invités à jouer le jeu et à ne pas s'avouer « vaincus » dès le départ. S'il est vrai que le stress et la fatigue peuvent induire une forme de démotivation, il nous paraît important de rappeler que cet entretien est, pour chaque candidat, une occasion unique d'améliorer sa prestation et de montrer aux membres du jury, sa capacité à revenir sur ses propos, à s'autocorriger et à nuancer ou affiner certaines de ses affirmations.

C'est pourquoi nous insistons sur le fait suivant : au moment de l'entretien, les candidats ne doivent pas redire exactement ce qu'ils ont déjà dit lors de leur exposé, surtout si le jury leur



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

précise qu'il a bien entendu leur propos. Il convient, au contraire, qu'ils fassent l'effort de comprendre ce que le jury essaie de leur faire dire, en restant attentifs à l'orientation des propos du jury, à ses questions et commentaires. En ce sens, il n'est guère avisé de faire preuve d'arrogance ou d'obstination aveugle.

3.1. La nature de l'épreuve de linguistique

On ne le redira jamais assez : réussir l'épreuve de linguistique exige une préparation continue et régulière tout au long de l'année du concours. La première exigence est de connaître la nature de l'épreuve. Il est en effet malvenu, au moment de la prestation orale, de chercher à instaurer un dialogue avec le jury sur la nature et la structure de celle-ci. Le jury attend des candidats qu'ils soient parfaitement informés des modalités de l'épreuve de linguistique et qu'ils commencent sans tarder leur explication, afin de disposer du temps nécessaire pour la mener à bien jusqu'au bout. C'est pourquoi nous tenons à insister sur la nécessité d'une bonne gestion du temps, laquelle suppose, en amont, un nombre d'entraînements suffisants.

Par ailleurs, il n'est pas inutile de rappeler que l'explication linguistique ne se confond pas avec l'explication littéraire, même si la première peut servir la seconde, en améliorant notamment la compréhension et la connaissance des textes au programme. Il n'en reste pas moins que chaque épreuve dispose de modalités précises et d'exigences propres que le candidat doit connaître.

Notons aussi que, si la préparation à l'épreuve de linguistique repose sur des connaissances ciblées sur les deux œuvres au programme, elle requiert également un savoir plus large, issu de la formation universitaire du candidat, laquelle inclut une bonne connaissance de la grammaire espagnole et de la grammaire française.

Nous voudrions particulièrement insister sur ce point dans le présent rapport : il n'est pas possible de construire une explication linguistique viable sans une connaissance solide de la nature et de la fonction grammaticales des mots et des rapports qui les régissent. Parfois, une simple explication grammaticale, bien posée, vaut mieux que la récitation de théories mal comprises, lesquelles se trouvent, d'ailleurs, parfois contredites par les exemples de l'extrait. Il importe donc que les candidats approfondissent leurs connaissances en matière de grammaire espagnole et de grammaire française pour bien préparer l'épreuve d'explication linguistique à l'oral de l'agrégation externe d'espagnol.

Par ailleurs, autre principe tout aussi essentiel et qui préside à l'ensemble de l'épreuve : l'explication linguistique est un exercice qui s'appuie impérativement sur le texte fourni par le jury aux candidats. Il n'est donc pas possible de construire son explication sur le socle des seules connaissances théoriques acquises, en écartant le texte, c'est-à-dire en faisant comme s'il n'existait pas. Ce sont les données du texte qui sont au fondement de l'explication linguistique et les théories linguistiques sont là pour tenter de fournir un éclairage à l'analyse de ces données. Il convient ainsi de ne pas inverser la démarche, en oubliant le texte, en récitant des théories sans les mettre en relation avec le texte ou en cherchant à tout prix à plaquer un savoir que ne valident pas les données du texte. Le candidat doit partir des faits qu'il a repérés dans le texte et les soumettre, le cas échéant, à des théories linguistiques et à ses propres connaissances grammaticales, sans craindre de faire observer que telle ou telle théorie dans l'exemple précis à commenter ne permet pas d'en rendre compte ou alors seulement de façon partielle. Le candidat est alors libre de proposer une nouvelle hypothèse d'explication ou, au moins, de constater que les explications qu'il a avancées ne sont guère opératoires. Autrement dit, il s'agit, pour chaque candidat, d'avoir un usage éclairé des théories et non pas de chercher à contraindre le texte à se plier aux théories qu'il a mobilisées pour son explication.

Précisons également que l'explication du candidat ne peut se limiter à l'énumération ou au catalogue des faits linguistiques repérés ni au traitement d'un fait isolé ne permettant pas de mener à bien un essai de systématisation. **C'est pourquoi il semble utile de rappeler que si le candidat est libre de choisir les faits à traiter, cette liberté est soumise à une certaine contrainte de « pertinence ».** En effet, il n'est guère judicieux dans un roman contemporain comme celui de Padura de traiter les parfaits forts au détriment du pronom personnel sujet *ustedes*, pas plus qu'il ne le serait de s'intéresser, dans le texte de Zayas, à ces mêmes parfaits



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

forts, au mépris du pronom personnel sujet *vos*. Entendons-nous bien : il ne s'agit pas de dire qu'il faut ou non dans l'absolu traiter tel ou tel point, mais d'attirer l'attention des candidats sur le fait que, selon le passage proposé, il s'avère plus ou moins pertinent de traiter tel ou tel autre fait linguistique, en fonction de l'ancrage historique ou géographique du texte, du nombre d'occurrences des faits, etc. C'est ce que nous entendons par « pertinence » : savoir identifier ce qui est véritablement significatif dans l'extrait précis proposé au candidat. Autrement dit, faire preuve de discernement. Pour qu'il en soit ainsi, les candidats doivent répertorier durant leur année de préparation, un nombre suffisant de phénomènes linguistiques pour ne pas se retrouver démunis le jour de l'épreuve et être contraints alors de traiter des faits peu pertinents en regard de l'extrait à expliquer (car étant les seuls connus du candidat).

Le jury a entendu un trop grand nombre de prestations où les candidats se croyaient obligés d'aborder au moins quatre points, voire plus, par rubrique et n'en traitaient en réalité aucun correctement. Se contenter, par exemple, d'indiquer la valeur de deux formes démonstratives du texte sans avoir préalablement présenté l'intégralité du système des démonstratifs espagnols, puis vite passer aux deux autres points prévus au brouillon, ne présente aucun intérêt et ne fera pas gagner de points au candidat qui aura juste montré qu'il n'a pas compris la finalité de l'épreuve.

Au moment de choisir les faits linguistiques à traiter, nous conseillons au candidat d'en sélectionner un nombre raisonnable (pas plus de deux ou trois par rubrique) et d'en proposer une explication approfondie plutôt que d'en survoler plusieurs.

Concernant le déroulement de l'épreuve, il est conseillé au candidat de respecter un ordre qui part du signifiant (phonèmes, graphèmes et sons) pour aller au signifié (traduction finale de l'extrait). Ainsi attend-on du candidat qu'il procède à la lecture de la partie imposée par le jury et qu'il présente ensuite le sous-système phonologique, en établissant une claire distinction entre unités phonologiques, d'une part, et unités graphiques (graphèmes) et réalisations phonétiques, d'autre part. Ceci fait, il peut aborder la phonétique évolutive des étymons des mots choisis par le jury, avant que de procéder à l'explication morphosyntaxique, sémantique et à la traduction finale du passage imposé (qui est souvent le même que celui de la lecture).

Deux précisions nous semblent importantes pour compléter ce qui a été dit précédemment : le commentaire de sémantique peut inclure de la pragmatique, initiative qui est la bienvenue. La traduction doit être dictée lentement, car le jury la note dans son intégralité. Il est particulièrement désagréable et irrespectueux que le candidat conserve un rythme effréné de diction alors même que le jury lui a signalé de manière répétée que, dans de telles conditions, il ne lui était pas possible de prendre des notes sous la dictée. Le candidat doit donc s'arranger pour gérer son temps de telle sorte qu'il puisse dicter au jury sa traduction, sans précipitation. Faute de quoi, il court le risque que sa traduction ne soit pas prise en compte par le jury.

En définitive, le candidat doit rester attentif à l'objectif général de l'épreuve tel qu'il se trouve inscrit dans la démarche explicative.

Ainsi, l'objectif du candidat doit être d'explicitier jusqu'à quel point les faits qu'il a repérés illustrent une organisation systémique dont des théories ont déjà rendu compte. C'est ce principe qui doit gouverner toute la démarche du candidat, et ce, de manière non rigide. C'est pourquoi nous recommandons aux candidats de ne pas cloisonner strictement les rubriques comme si elles n'avaient rien à voir les unes avec les autres, mais, au contraire, de jeter des ponts entre elles. Ainsi, certaines des analyses menées dans les autres rubriques pourront être réutilisées au service de la traduction, de même que pourront être mis à profit en sémantique des commentaires formulés en morphosyntaxe. D'ailleurs, le passage offert à la lecture et à la traduction recèle en général des phénomènes particulièrement intéressants pour l'ensemble des rubriques. Il convient donc d'y être attentif.

Enfin, il est utile de rappeler que l'épreuve n'attend aucune introduction ni aucune conclusion. Il n'est pas davantage utile de formuler un axe de lecture. Il est tout aussi déplacé d'émettre des jugements de valeur sur la langue utilisée par l'auteur, en la qualifiant de correcte ou d'incorrecte ou en lui reprochant de ne pas respecter la norme de l'espagnol. Cela l'est d'autant plus dans le



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

cas de María de Zayas où la notion de « norme » est à problématiser, et ce, en lien avec les grammaires existantes à son époque et l'inexistence d'une académie de la langue espagnole.

Est-il utile d'ajouter que cette épreuve est un oral, au cours duquel il convient donc d'adopter l'attitude correspondant à une situation de communication interpersonnelle : adapter son débit et son volume sonore, parler de manière claire et intelligible, regarder son auditoire, éviter d'avoir un ton monocorde ou de donner l'impression d'un profond ennui ?

3.2. La lecture

L'objectif de la lecture est de vérifier que les candidats disposent d'une prononciation fluide et qu'ils maîtrisent les spécificités phonétiques de la langue espagnole et de son accentuation, dans les différents contextes, géographiques, sociaux et historiques d'évolution de celle-ci. Les déplacements d'accent, sont inacceptables à ce niveau, notamment sur les formes verbales au passé simple. L'accent a en effet, en espagnol, une valeur phonologique et le déplacer ou ne pas le prononcer distinctement peut induire un changement de sens.

Par ailleurs, la lecture est un exercice qui met en jeu une dimension sémantique : c'est pourquoi, chez des candidats qui aspirent à être des enseignants, elle se doit d'être fluide et expressive (mais sans excès), portée par une élocution claire et aisée. Le jury regrette d'avoir entendu trop de lectures hachées, monocordes, lentes ou encore balbutiantes, au rythme et à l'intonation inadéquats en regard de l'extrait proposé.

Enfin, la lecture dépend de l'ancrage géographique du texte (variations diatopiques), de son époque historique (variations diachroniques), des bouleversements phonétiques qui ont déjà eu lieu ou non, du niveau social des interlocuteurs d'un dialogue (variations diastratiques et diaphasiques), etc.

C'est pourquoi, au-delà de la vérification par le jury de la capacité du candidat à mettre en œuvre une lecture fluide en langue espagnole, il s'agit aussi, pour lui, de voir si le candidat est apte à restituer une phonétique adaptée au contexte de l'extrait. Rappelons, en effet, qu'en lisant, le candidat réalise au plan phonétique, un système phonologique constitué d'unités mentales. De fait, le candidat doit être attentif au fait que le système phonologique de l'espagnol médiéval n'est pas le même que le système phonologique de l'espagnol contemporain au sein duquel doit être établie, par ailleurs, une distinction entre le système phonologique « atlantique » et le système phonologique du centre-nord de la péninsule. Par ailleurs, à l'intérieur même du système phonologique dit « ancien », une distinction s'opère entre les textes qui relèvent de l'état de langue médiéval proprement dit (avant le XV^e siècle) et ceux qui sont postérieurs aux XV^e et XVI^e siècles, la distinction pouvant par la suite être affinée entre les textes du XVII^e et ceux du XVIII^e siècle, etc.

Il en découle que les attentes du jury, en matière de prononciation restituée, sont très claires : le candidat se doit de lire en restituant les spécificités phonétiques propres à l'époque du texte ou à son ancrage géographique. S'agissant, par exemple, du texte de María de Zayas, il était important que les candidats s'efforcent de restituer la prononciation de la fricative (pré) dorso-dentale sourde, afin de montrer qu'ils sont conscients de l'apparition plus tardive de la fricative interdente. À l'inverse, il était souhaitable qu'ils réalisent, au plan phonétique, la fricative vélaire à laquelle renvoient les graphèmes *g(e, i)* et *j*. Pour le texte contemporain, d'ancrage cubain, il était conseillé de s'approcher de la prononciation américaine qui ne connaît pas la fricative interdente dans *hizo* par exemple. S'agissant du phénomène du *yeísmo* dont on sait qu'il est panhispanique, les candidats se devaient de le réaliser pour le roman cubain. Pour le texte de María de Zayas, en regard de l'époque du texte et du statut social de l'auteure, les candidats pouvaient ou non réaliser ce dernier.

Nous attirons toutefois l'attention des candidats sur le fait que la prononciation restituée ne se confond pas, notamment pour le texte de Padura, avec l'imitation du parler local, en l'occurrence ici, cubain. Si les tentatives pour atténuer ou aspirer les *s* implosifs, réaliser un [x] avec une aspiration laryngée, etc. sont louables, elles ne doivent en aucun cas déboucher sur une lecture incompréhensible. Il faut donc trouver le bon équilibre et s'attacher avant toute autre chose à proposer une lecture qui rende parfaitement compte de la réalisation des phonèmes-clés.

Ces divers éléments expliquent pourquoi la lecture sert de préambule à la rubrique phonologique.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

3.3. Le signifiant : phonèmes, graphèmes et réalisations phonétiques

Le jury a pu faire le constat, chez les candidats, de graves confusions quant aux divers niveaux d'études du signifiant. Les candidats tendent à employer de manière indistincte les termes de « phonème » et de « son » et ont du mal à établir la différence entre phonèmes et graphèmes.

Pour rappel, les phonèmes sont des unités distinctives abstraites qui se « matérialisent » lorsque l'on parle et que l'on produit des sons (phonétique) ou lorsque l'on écrit (graphématique). Sons et graphèmes sont donc des représentations des phonèmes, les graphèmes étant les unités graphiques minimales représentant les phonèmes.

Phonèmes et réalisations phonétiques

Après avoir procédé à la lecture de l'extrait, le candidat doit procéder à la description du système phonologique en respectant les spécificités de ce dernier, en fonction de l'ancrage historique et géographique du texte (espagnol du XVII^e siècle, espagnol caribéen, etc.), mais aussi en mettant l'accent sur les oppositions pertinentes et les corrélations de traits au sein du système : consonnes/voyelles, sourdes/sonores, occlusives/fricatives, etc.

Dans tous les cas, même s'il est question aussi de justifier la lecture, le candidat doit décrire et présenter **le système phonologique dans son ensemble**, en trouvant, si besoin, des exemples en dehors de la partie à lire pour les phonèmes-clés qui n'apparaîtraient pas dans l'extrait imposé.

Texte de Zayas

S'agissant d'un texte datant du premier tiers du XVII^e siècle, comme c'est le cas de celui de Zayas, il est important de décrire l'évolution du système phonologique entre le Moyen Âge et l'époque du texte, en mettant l'accent notamment sur les bouleversements phonologiques qui sont survenus à partir du XV^e siècle. Il convenait aussi de faire le point sur le surgissement ou non des nouveaux phonèmes (le /θ/ et le /x/), à partir d'arguments précis.

Dans cette perspective, il s'avère important **de présenter tous les phonèmes du sous-système phonologique concerné**, à savoir celui des fricatives et affriquées. Ainsi il était maladroit d'évoquer d'abord les trois paires de phonèmes fricatifs et affriqués et de présenter ensuite de manière isolée l'affriquée palatale sourde qui n'a pas de corrélat sonore. Dans le même ordre d'idée, il est important de savoir situer, au plan chronologique, les phénomènes essentiels : assourdissement, lénition, surgissement des nouveaux phonèmes /θ/ et /x/, etc.

Le jury attend donc des candidats qu'ils soient en mesure d'établir un lien entre la description qu'ils opèrent du système phonologique et la manière dont ils ont réalisé les phonèmes concernés durant leur lecture du passage. Pour ce faire, les candidats doivent citer les mots présentant des graphèmes représentant lesdits phonèmes.

Les candidats ont généralement essayé de procéder de la sorte, même si trop souvent encore, certains d'entre eux sont comme prisonniers d'une forme de récitation mécanique qui ne leur permet pas d'éclairer de manière pertinente les éléments qu'ils évoquent pourtant. De même, nombre de candidats ne sont pas assez attentifs aux formulations qu'ils emploient, alors que la précision terminologique est un des pré-requis de l'épreuve. Ainsi tel candidat parle-t-il d'« assourdissement généralisé » du système phonologique pour rendre compte de l'assourdissement des fricatifs, laissant ainsi entendre qu'absolument tous les phonèmes sonores du système phonologique disparaissent, alors même que ce phénomène ne concerne qu'un sous-système. Tel autre candidat évoque de manière indistincte une confusion entre les trois fricatives après l'assourdissement et la lénition, sans expliquer que la confusion se fait en quelque sorte deux à deux : d'une part, entre l'apico-alvéolaire et la palatale (d'où l'apparition ensuite de la vélaire) et, d'autre part, entre la dorso-dentale (ou dorso-alvéolaire) et l'apico-alvéolaire (d'où l'apparition de l'interdentale dans le centre-nord de la péninsule).

Le jury a pu, par ailleurs, noter des emplois erronés de termes manifestant un certain nombre de confusions graves : archiphonème, assimilation, phonologisation, déphonologisation, neutralisation, etc. Le rapport de linguistique de la session 2020 s'attachait à définir précisément ces termes en illustrant ces définitions d'exemples ; il mettait aussi en évidence l'absence d'une bi-univocité entre graphèmes et phonèmes. Il conviendra que les futurs candidats s'y reportent sans



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

tarder, afin d'éviter des emplois incorrects ou abusifs de ces termes et pouvoir ainsi mieux appréhender la différence entre phonèmes, sons et graphèmes.

Quoi qu'il en soit, on peut saluer l'effort des candidats pour tenter de rendre compte des transformations du système phonologique médiéval, en avançant des explications sur les causes internes et externes à partir d'exemples tirés du texte. Il est louable également qu'un certain nombre de candidats aient cherché à illustrer leur présentation en se fondant sur des mots de l'extrait.

Texte de Padura

Pour ce qui est des extraits tirés du roman de Padura, les remarques ci-dessus restent valables, même si elles s'appliquent à des éléments différents. Précisons tout d'abord que les candidats n'ont pas nécessairement à décrire l'ensemble des évolutions survenues entre le Moyen Âge et l'espagnol contemporain et qu'il est suffisant de prendre pour point de départ de leur description du système phonologique américain, les trois fricatives obtenues après l'assourdissement et la lénition. Là encore, les candidats doivent être extrêmement attentifs aux formulations qu'ils emploient. Il est particulièrement malvenu, de leur part, d'indiquer que la lecture de l'extrait de Padura a mis en évidence des phénomènes propres à l'espagnol parlé à Cuba, lorsqu'il est question du seseo qui est commun à l'espagnol dit « atlantique » et du *yeísmo* qui est un phénomène panhispanique.

Par ailleurs, il n'est pas juste de dire que le seseo est le résultat de la déphonologisation ou de la neutralisation de /s/ et de /θ/ car l'espagnol dit « atlantique » n'a pas connu cette opposition et n'a donc pas vu le surgissement de l'interdentale. Il convient plutôt que le candidat explique au jury que s'est produit en amont un phénomène de déphonologisation entre la fricative apico-alvéolaire et la fricative dorso-dentale (ou dorso-alvéolaire), au profit de la dorso-dentale.

Graphie

Pour rappel, on désigne par « graphie » toute représentation écrite d'un mot ou d'un énoncé. Toute orthographe d'un mot est une graphie¹. Le graphème, pour sa part, on l'a dit, est la plus petite unité du système graphique, destiné à représenter les phonèmes. Il est constitué par une ou plusieurs lettres. Il existe ainsi des digraphes en espagnol (*ll* ; *rr*). Des graphèmes différents peuvent renvoyer à un seul et même phonème (par exemple, les graphèmes *z*, *c* et *s* correspondent au phonème dental /s/). On voit ainsi se dessiner une ligne de continuité entre la lecture, la justification de la lecture en lien avec la présentation du système phonologique et l'étude de la graphie.

Nous renvoyons, ainsi qu'il a été dit précédemment, au rapport de la session 2020 qui fait un point précis sur ces questions d'ordre général relatives aux rapports entre graphèmes, phonèmes et sons.

Nous rappelons également que la graphie étant la représentation d'un mot ou d'un énoncé, l'étude graphique peut être appréhendée en relation avec la prosodie (modalités de phrases, interrogatives, exclamatives, etc.), le lexique (adaptation de mots étrangers, anthroponymes, toponymes) et la syntaxe. En effet, la ponctuation et la typographie, à travers, par exemple, le choix ou non de marquer le discours direct, mettent en évidence des éléments qui relèvent de la structuration syntaxique.

Les futurs candidats gagneront à se reporter aux rapports antérieurs pour bien s'imprégner des divers domaines de l'étude graphique.

Texte de Zayas

Pour les textes anciens, il est essentiel d'établir une distinction entre l'époque de composition et celle de l'édition de référence au concours, et ce, afin de ne pas commettre l'erreur d'attribuer à

¹ *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Larousse, 2019.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE LA JEUNESSE ET DES SPORTS

*Liberté
Égalité
Fraternité*

l'auteur, ce qui, en réalité, est le fait de l'éditeur et relève des conventions graphiques contemporaines (ponctuation, accentuation, etc.).

Il faut avouer que le texte de Zayas ne se prête guère à une étude de la graphie, dans la mesure où l'éditeur a modernisé le système graphique du texte, sans indiquer clairement la nature de ses interventions. C'est pourquoi le jury attendait des candidats dans un premier temps qu'ils soulignent la modernisation effectuée par l'éditeur et ses conséquences sur la pertinence d'une étude graphique. Dans un second temps, les candidats pouvaient s'intéresser au graphème *h*, en précisant que ce dernier, outre sa particularité d'avoir une valeur phonétique nulle, avait servi à la fabrication de digraphes et pouvait renvoyer à des étymons latins commençant par un *H-* mais aussi par un *F-*, un *G-* ou encore à des étymons arabes (cas de *hasta*).

Précisons également qu'à l'époque où écrit María de Zayas, il n'y a pas encore d'orthographe au sens où nous l'entendons actuellement. Il n'est donc pas pertinent d'employer ce terme. En principe, on ne parle d'orthographe que lorsqu'il existe des académies de la langue ou des institutions officielles jouant un rôle comparable à celles-ci.

Texte de Padura

Le roman de Padura se prêtait davantage à une étude de la graphie, notamment pour ce qui est des points suivants :

- les marques d'oralité ou d'une certaine façon de prononcer (*afortunao, ma-ri-cón*)
- la non-correspondance entre graphème et prononciation : le *x* de *México, mexicano, -a*.
- les emprunts avec modification orthographique (*masón, logia, ...*)
- l'accent diacritique : *sólo, éste, aquél, ...*

Il n'est pas inutile, par ailleurs, de rappeler ici, la formulation exacte de la RAE à propos de *sólo* et des pronoms démonstratifs non neutres, afin que les futurs candidats, tout autant que leurs préparateurs, soient davantage attentifs à ce qui y est dit précisément :

... desde 1959 las normas ortográficas restringían la obligatoriedad del acento gráfico únicamente a las situaciones de posible ambigüedad. Dado que tales casos son muy poco frecuentes y que son fácilmente resueltos por el contexto, a partir de ahora se podrá prescindir de la tilde en el adverbio solo y los pronombres demostrativos incluso en los casos de posible ambigüedad².

Ainsi, la RAE ne dit pas qu'il est interdit de mettre l'accent diacritique, mais seulement qu'il est possible de ne pas le mettre. La différence n'est pas négligeable.

Il nous semble judicieux de souligner que les tirets cadratins, les points de suspension, les parenthèses, les italiques, les majuscules, etc. ne sont à commenter que s'ils sont particulièrement pertinents pour l'extrait. Il n'est guère utile de se contenter de dire que les tirets indiquent qu'un personnage prend la parole ou qu'ils introduisent un verbe *dicendi* et un commentaire du narrateur, ou que l'italique sert à présenter le titre d'un livre ou encore que les noms de personnages ou de pays prennent une majuscule, tout cela ne présente aucun intérêt linguistique. En revanche, il est nettement plus intéressant de formuler ce genre de remarque quand, par exemple, la majuscule permet de faire basculer un adjectif qualificatif dans la catégorie du substantif pour former le surnom d'un personnage (*negro* > (*el*) *Negro*).

3.4. Phonétique évolutive

Dans cette rubrique, il est demandé au candidat d'expliquer l'évolution phonétique de deux termes castillans (imposés par le jury) à partir de leur étymon latin. Les candidats ont donc tout intérêt à s'entraîner régulièrement pour préparer cette rubrique et il apparaît clairement que ceux qui ont pu le faire tout au long de l'année de préparation réussissent bien cet exercice. Le jury a pu ainsi entendre d'excellentes explications de phonétique évolutive et invite donc les futurs candidats à

² Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua española, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Libros, 2010, p. 241.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

prendre la mesure de ce qui est exigé d'eux dans cette sous-partie dont la maîtrise insuffisante peut peser assez lourdement dans la détermination de la note finale.

Nous rappelons ci-après quelques éléments de méthodologie et signalons certaines erreurs fréquemment entendues pour orienter au mieux les futurs candidats dans leur préparation.

Il est important de bien identifier l'étymon, à partir des dictionnaires de Corominas et Gaffiot (tous deux à disposition des candidats), en prenant le temps nécessaire à la vérification et au repérage des quantités vocaliques. Ceci suppose une certaine aisance dans la manipulation de ces dictionnaires, et donc un entraînement en amont de l'épreuve. Lorsque l'évolution met en jeu un substantif, à l'exception de quelques rares cas, le candidat doit partir de l'accusatif du mot latin. Il lui incombe aussi d'être attentif aux étymons latins qui sont du genre neutre, genre pour lequel l'accusatif et le nominatif ont généralement la même forme. Ceci étant posé, le candidat doit alors expliquer au jury comment il procède pour déterminer l'accent tonique de l'étymon latin, en s'attachant à être aussi exhaustif que possible (découpage syllabique, indication au jury des quantités vocaliques, identification de l'accent tonique).

Sans être particulièrement exigeant sur la chronologie de l'évolution, le jury attend des candidats, après la détermination de l'accent tonique, qu'ils s'intéressent d'abord à l'évolution de la marque casuelle (déflexivité) et qu'ils veillent à l'évolution des occlusives sourdes intervocaliques, avant de procéder à l'évolution spontanée des voyelles. Il importe aussi que les candidats retracent l'évolution de toutes les voyelles et de toutes les consonnes du mot, c'est-à-dire de celles qui changent comme de celles qui se maintiennent.

Par ailleurs, les candidats doivent être attentifs à la manière dont ils formulent leurs explications, d'une part, pour éviter d'être imprécis (« devient », « se transforme en », « évolue en ») là où le jury s'attend à l'emploi d'une terminologie précise (« se palatalise », « s'infléchit », « se sonorise », etc.), et, d'autre part, pour ne pas énoncer de non-sens en disant, par exemple, que tout un mot se palatalise ou qu'un son sonore se sonorise, etc.

Lors des évolutions mettant en jeu un yod, le candidat doit expliquer clairement l'origine de ce yod (s'il est issu de la vocalisation d'une consonne, de la résorption d'un hiatus en diphtongue, etc.) et l'action exacte qu'il exerce sur la consonne ou la voyelle.

Par ailleurs, si le candidat est confronté à un étymon qui évolue en dehors des règles d'évolution habituelles, il a tout intérêt à le signaler et à mettre en évidence cette forme d'irrégularité qui est souvent le fait des mots semi-savants ou savants.

Rappelons enfin que le candidat doit retracer l'évolution du mot indiqué jusqu'à la forme actuelle du mot. Le cas échéant, il indiquera la forme telle qu'elle se présente dans le texte ancien avant de poursuivre l'évolution jusqu'à sa forme actuelle.

3.5. Morphologie et syntaxe (ou morphosyntaxe)

Cette rubrique concerne l'examen des faits de morphologie lexicale et grammaticale. On peut donc s'intéresser, dans ce cadre, aux phénomènes de dérivation et de composition (création lexicale) mais aussi aux phénomènes de flexion nominale, adjectivale et verbale, lesquels sont intimement associés à la syntaxe (accord, concordance, choix temporels ou modaux...). C'est cette imbrication qui justifie le terme de « morphosyntaxe ». Les procédés d'emphase, les modes d'organisation et d'enchaînement syntaxiques (coordination, juxtaposition, connecteurs interphrastiques, etc.) peuvent aussi être étudiés dans cette rubrique.

Cette rubrique est très importante, parce qu'elle touche à la grammaire même de la langue : aussi les candidats doivent-ils prendre le temps et le soin nécessaires à la sélection des faits qu'ils y traiteront, toujours avec le souci de s'appuyer sur le texte, de mettre en contraste des exemples différents pour un fait donné, en cherchant à examiner comment les théories linguistiques et/ou les explications grammaticales peuvent permettre ou non de les éclairer de manière pertinente.

Ainsi que nous l'avons déjà précisé, sont à prescrire l'énumération et le catalogue de faits, le « placage » d'explications non adaptées aux cas que présente l'extrait, la multiplication hétéroclite de faits à étudier qui crée une désagréable impression de survol et de saupoudrage. Il est absolument impossible à un candidat de traiter correctement dans cette rubrique trois points de



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

morphologie nominale (ex. possessif ; *leísmo* ; dérivation) et trois points de morphologie verbale (gérondif ; formes en -ra et -se ; prétérits forts).

L'épreuve ne consiste donc pas en un relevé de plusieurs points susceptibles de mériter un commentaire linguistique, en attribuant juste des « étiquettes », telles que, par exemple, « périphrase verbale », « déictiques », « emploi du subjonctif », « enclise » aux mots ou segments repérés. De même, il ne sert à rien aux candidats de signaler, ligne après ligne, tous les gérondifs d'un texte, s'ils s'avèrent ensuite être incapables d'expliquer les caractéristiques de cette forme et de revenir au texte pour commenter son emploi dans l'extrait.

Sont donc valorisées les explications qui essaient de rendre compte des faits en contexte et des éventuels écarts ou convergences entre ce que disent les théories et ce que révèlent ces emplois effectifs. Le regard sur les théories doit rester critique et les formulations doivent être choisies pour manifester que l'on utilise la théorie au service des faits et non l'inverse.

Aussi, tout en revenant sur certains conseils et recommandations, allons-nous nous appuyer sur quelques exemples d'erreurs précises à ne pas commettre.

-Les candidats doivent avoir une bonne connaissance de la grammaire espagnole. Il n'est, en effet, pas acceptable que certains candidats parlent d' « adverbe interrogatif » et d' « adverbe relatif » pour les occurrences suivantes (« *qué* » / « *que* ») de la séquence « – ¿*Qué tú crees ?*, ¿*que cogió miedo ?* ». Il n'est pas davantage envisageable qu'ils confondent les superlatifs et les comparatifs, les articles et les adjectifs démonstratifs ; qu'ils parlent de « mode » à propos du passé composé et du passé simple ; qu'ils ignorent que les démonstratifs puissent être anaphoriques ou cataphoriques ; qu'ils affirment que les possessifs espagnols ne portent pas de marques de genre, que les prétérits forts sont uniformément forts et qu'ils soient dans l'incapacité de déterminer la fonction d'un pronom personnel.

Le plus souvent, les candidats qui ont eu de très mauvaises notes ont été sanctionnés pour leur grave méconnaissance de la grammaire de base. **La connaissance de la grammaire est un préalable à toute réflexion en linguistique.** Le jury a trop souvent entendu des explications qui reflétaient une défaillance dans les connaissances grammaticales de base : confusion entre pronom et adjectif, entre nature et fonction, etc.

-Les candidats doivent partir de leurs connaissances grammaticales et les exposer correctement, avant de se focaliser sur les formes du texte à commenter. Ainsi, un candidat qui veut commenter une ou plusieurs formes de démonstratifs présentes dans le texte, se doit au préalable de présenter le système des démonstratifs. De même, un candidat qui entend travailler sur les périphrases verbales doit s'attacher, en tout premier lieu, à présenter les caractéristiques générales des formes non personnelles du verbe, avant de décrire celles du gérondif et/ou de l'infinitif en particulier. Autre exemple : avant de commenter l'emploi de « *ustedes* » dans le texte cubain ou de commenter des formes de « *vos* » dans les extraits de Zayas, le candidat doit d'abord présenter le système de l'allocutaire en espagnol péninsulaire et en espagnol américain. Il n'est pas acceptable qu'un candidat à l'agrégation ne sache pas qu'à Cuba on ne pratique pas le voseo et que « *ustedes* » n'est pas un vouvoiement.

-Les candidats à l'agrégation doivent être en mesure de montrer qu'ils sont capables de réfléchir et de considérer le texte proposé sans plaquer sur lui des connaissances au demeurant plus ou moins justes. Ils ne doivent jamais se départir de cette attitude réflexive et critique. Le jury a déploré que des candidats, en trop grand nombre, répètent des choses qu'ils ont lues par eux-mêmes ou qu'ils ont vues en cours sans nuances ni distance, alors même que le texte manifeste très clairement le contraire de ce qu'ils sont en train d'affirmer. En voici deux exemples significatifs mais la liste pourrait être aisément allongée :

- Affirmer de manière péremptoire que le verbe espagnol est holophrastique et que, dès lors qu'il admet un pronom personnel sujet, il y a nécessairement emphase, c'est faire fi des cas où le pronom personnel sujet joue son rôle « naturel », à savoir, indiquer le sujet



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

grammatical du verbe pour lever une ambiguïté (forme du mode quasi-nominal, temps qui ne discrimine pas la première et la troisième personne du singulier, etc.).

- Affirmer, parfois avec beaucoup d'aplomb, que le subjonctif est le mode du virtuel et prendre comme exemple, pour le démontrer, une séquence comme « *Lo más raro es que **esté** mecanografiado en una hoja suelta* » est très malvenu, dans la mesure où cet énoncé fait clairement apparaître que le document dont il est question est mécanographié et donc, que le fait dont on parle est avéré. Cela l'est encore plus, lorsque les candidats maintiennent leurs affirmations coûte que coûte lors de l'entretien, quand bien même le jury les invite à reconsidérer leur lecture. Il serait nettement préférable que les candidats signalent *a minima* qu'un tel exemple est en contradiction avec le discours majoritairement tenu sur le subjonctif, comme mode d'expression du virtuel, et ce, même s'ils sont ensuite dans l'incapacité de formuler une hypothèse explicative.

-Les candidats doivent éviter ce qui peut être perçu comme des « effets d'annonce » : ainsi, dire qu'ils vont traiter les morphèmes affixaux et se contenter de les relever sans formuler la moindre explication est contreproductif. De même, il leur est déconseillé de recourir à des formulations larges pour annoncer un fait à traiter. Énoncer, par exemple, qu'ils vont s'intéresser aux pronoms personnels, sans préciser s'il sera question du système des pronoms personnels sujets, de la syntaxe des pronoms personnels compléments ou encore du système de l'allocutaire, les conduit souvent à ne formuler que des remarques éparses et superficielles sur les « pronoms personnels » en général, au lieu de proposer une étude ciblée et bien plus approfondie de certaines problématiques linguistiques qui sont attachées à ces pronoms.

-Les candidats doivent être très attentifs aux formulations qu'ils emploient pour ne pas tomber dans le piège de l'anachronisme ou de l'imprécision : s'intéresser à la forme en *-ra*, ce n'est pas nécessairement étudier le subjonctif imparfait, vu que la forme en *-ra* continue d'avoir, notamment en Amérique, une valeur indicative. Parler de la « norme » que respecte ou non Zayas est, pour le moins maladroit, sachant que celle-ci n'était pas établie à son époque. Évoquer la norme, s'agissant de Padura, n'est pertinent que si on est en mesure de problématiser ce qu'est la norme à Cuba pour un fait donné et de décrire précisément en quoi cette « norme » consiste à Cuba par rapport à l'Espagne, afin d'être en capacité de relever des écarts, etc. **De même, les candidats ne devraient pas employer des termes qu'ils ne savent pas définir.** À cet égard, il n'est peut-être pas inutile, pendant l'année de préparation, que les candidats se constituent un petit lexique incluant un certain nombre de termes (périphrase aspectuelle, modale, formes non personnelles du verbe ou mode quasi-nominal, etc.). Cela éviterait, par exemple, qu'au plan verbal notamment, ils confondent les expressions : « évolution phonétique » et « évolution par analogie ». Chercher à définir implique, en effet, de s'interroger sur le sens des termes et expressions que l'on emploie.

Les candidats doivent renoncer à « évaluer » les auteurs : il leur est demandé de rendre compte d'emplois effectifs en rapportant ces emplois à ce qu'ils savent d'un certain fonctionnement du système de la langue à certaines époques et en certains endroits, et non pas de dénoncer, chez les auteurs au programme, ce qui leur apparaît comme des entorses à la norme, norme par ailleurs qu'ils ont du mal à définir.

S'agissant des faits pertinents à traiter, en termes de contenus, nous renvoyons les candidats aux rapports antérieurs qui en donnent des exemples significatifs, et notamment au rapport de l'année 2020. Nous avons préféré ici mettre l'accent sur la dimension méthodologique de l'exercice.

3.6. Sémantique lexicale

Il convient de souligner que la rubrique « sémantique lexicale » est souvent le parent pauvre de l'explication linguistique, par défaut de préparation ou par manque de temps. Or, l'analyse du signifié est importante dans la description du fonctionnement global de la langue. La sémantique lexicale, en tant que discipline, dispose de nombreuses entrées : signifiés des mots en synchronie



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE LA JEUNESSE ET DES SPORTS

*Liberté
Égalité
Fraternité*

et en diachronie, (archaïsmes, néologismes formels et sémantiques, etc.), relations de synonymie, antonymie, méronymie, hyponymie, etc. entre les mots, polysémie, etc.

Les candidats ont tendance à énumérer des listes de mots, en proposant la définition qu'en donnent les dictionnaires qu'ils ont à leur disposition pendant le temps de préparation de l'épreuve. Rares sont ceux d'entre eux qui proposent des analyses en relation avec les transferts métaphoriques ou métonymiques que ces mots peuvent subir et qui affectent leur sens à travers le temps et l'espace.

Les candidats tendent aussi à proposer de simples relevés de champs lexicaux sans aller au-delà de l'énoncé des mots qui les constituent. Peu de candidats s'attachent à réfléchir aux évolutions sémantiques, en formulant des hypothèses sur les changements de sens. Peu nombreux sont également ceux qui repèrent les mots différents relevant d'un seul et même étymon, comme c'est le cas, par exemple, de *más*, *demasiado*, *maestro* dans le texte de Zayas, ou encore de *dama*, *doña*, *dueña*, dans ce même texte. Bien que les signifiés diffèrent, se maintient, entre les mots dérivés d'un même étymon, une sorte de noyau dur sémantique commun.

Par ailleurs, les textes au programme relèvent généralement d'époques différentes (un texte ancien et un texte contemporain) et d'ancrages géographiques distincts (Espagne/Amérique). Il est donc souhaitable de se concentrer, dans cette rubrique, sur l'étude de la variation lexicale, en analysant les variations diachroniques (archaïsmes, formes disparues) et diatopiques (cubanisms pour le texte de Padura en lien avec les américanisms d'usage régional (Caraïbe) ou général (à l'échelle de l'Amérique hispanique)). Cela n'implique pas pour autant -et l'on en revient au principe de discernement- de voir des cubanisms partout, notamment dans le texte de Padura qui en comporte peu, ou d'évoquer des cubanisms qui ne sont pas dans l'extrait à commenter. Les candidats gagneraient à tenter d'expliquer l'occurrence de diatopismes par une référence plus marquée à l'origine de la variation lexicale en Amérique : termes relevant du lexique maritime, gallicismes, archaïsmes, négrismes, indigénismes, etc.

Il apparaît clairement que l'étude des changements sémantiques constitue un angle d'approche privilégié, d'autant qu'il permet d'englober les processus de grammaticalisation et de lexicalisation, parmi lesquels on peut inclure le procédé de (semi) auxiliarisation, tel qu'il a pu affecter par exemple un verbe comme *haber*. À cet égard, dans le texte de María de Zayas, il peut s'avérer intéressant de mettre en relation le fait que l'on puisse encore intercaler des éléments entre l'auxiliaire *haber* et le participe passé avec certains emplois sémantiques de *haber* qui ne seraient plus possibles aujourd'hui.

La pragmatique peut aussi être convoquée dans cette rubrique dans la mesure où elle s'intéresse aux interprétations contextuelles qui renvoient aux notions d'actes de langage, de coopération et d'implicatures. Cet axe très prometteur gagnerait à être davantage exploré par les candidats et les préparateurs.

3.7. La traduction

La traduction du passage imposé vient clore l'explication linguistique. L'objectif de la traduction est de s'assurer que le candidat maîtrise la compréhension du texte à expliquer et qu'il est capable d'en proposer une traduction qui, sans être recherchée ni forcément très élégante, s'avère juste au niveau du sens et tout à fait intelligible et cohérente. La précision de la traduction constitue un critère appréciable, tout autant que la correction de la langue d'arrivée, en l'occurrence, ici le français. Les ruptures de sens, les contresens, les solécismes, les non-sens, les barbarismes de conjugaison, sont à proscrire car jugés d'autant plus inacceptables que le texte est au programme du concours pour les épreuves de dissertation, de leçon et d'explication littéraire.

Par ailleurs, les candidats doivent s'efforcer de proposer une traduction qui soit en accord avec les explications qu'ils ont pu donner de certains des faits contenus dans l'extrait à traduire.

Comme indiqué précédemment, le jury note l'intégralité de la traduction qui est prise sous la dictée. Les candidats doivent donc veiller à une bonne gestion de leur temps pour éviter une dictée précipitée qui conduirait le jury à renoncer à sa prise de notes. Lorsque les trente minutes



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

sont atteintes, le jury, par souci d'équité envers les autres candidats, n'a d'autre choix que d'interrompre la dictée, ce qui s'avère fâcheux, à plus d'un égard.

C'est pourquoi il importe que les candidats tiennent compte de ces remarques pour bien répartir leur temps entre les différentes rubriques et satisfaire pleinement aux exigences de cette dernière rubrique, et donc, de l'épreuve tout entière.

4. En guise de conclusion

L'explication linguistique nécessite, on l'a dit, une préparation solide et régulière tout au long de l'année du concours. Cette préparation peut s'avérer féconde dans la mesure où les candidats bien préparés parviennent à obtenir d'excellentes notes, ce qui n'est pas sans conséquences positives sur leur réussite au concours ou sur leur classement.

Réfléchir sur la langue, à partir de textes littéraires, c'est aussi prendre conscience que celle-ci n'est pas régie que par la norme, vu que les écrivains peuvent prendre des libertés par rapport à la norme, voire créer de nouvelles normes. C'est donc accepter de se confronter à toutes les formes de variations et saisir la langue dans ses évolutions diachroniques, diatopiques et diastrastiques, telles qu'elles peuvent être reflétées dans la littérature.

En ce sens, il n'est pas toujours pertinent de chercher à enfermer un auteur dans sa cubanité ou dans son *casticismo* : le plus important est de voir ce que montre le texte, plutôt que de chercher ce qu'il devrait montrer, en fonction de nos attentes de lecteurs-prescripteurs. C'est là le premier réflexe de l'apprenti-linguiste : savoir regarder le texte tel qu'il est pour saisir la langue du texte telle qu'elle est et non pas telle que les théories linguistiques ou les préceptes grammaticaux nous disent qu'elle est.

C'est toujours une salutaire leçon !



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

I.4 Épreuve d'option

III.4.1 Remarques générales

Données statistiques concernant l'épreuve

| | Nombre de candidats admissibles | Nombre de candidats présents | Moyennes des candidats présents | Moyennes des candidats admis |
|------------------|---------------------------------|------------------------------|---------------------------------|------------------------------|
| Épreuve d'option | 105 | 103 | 8,94 / 20 | 10,58 / 20 |

III.4.2. Rapports spécifiques

III.4.2.1 Épreuve de catalan

Données statistiques

| | Nombre de candidats admissibles | Nombre de candidats présents | Moyennes des candidats présents | Moyennes des candidats admis |
|------------------------------|---------------------------------|------------------------------|---------------------------------|------------------------------|
| Épreuve d'option : portugais | 41 | 40 | 8,94/ 20 | 10,18 / 20 |

Rapport 2021 – Catalan

De l'œuvre au programme *Islàndia* de Lluïsa Cunillé (Tarragone, Arola Editors, 2017), ont été proposés les textes suivants :

1. de « Robinson: S'ha de reconèixer que tens pebrots » à « N'hi ha que es barallen fins que un d'ells arrenca el coll a un altre » (scène 4). Lecture et traduction : de « Robinson: S'ha de reconèixer que tens pebrots » à « o quan borden tots alhora. ». Commentaire de l'ensemble du texte.

2 : de « Client: Ara el món està dominat per la incertesa. » à « *Obscuritat.* » (scène 5). Lecture et traduction : de « Només cal que els mercats recuperin la confiança una altra vegada. » à « a Wall Street fins i tot les rates s'han d'endur el seu pessic ». Commentaire de l'ensemble du texte.

3 : de « Noi: I no et puc acompanyar... a tirar les cartes? » à « Mare: T'hauria d'haver dit que estava embarassada i no t'ho volia dir a tu ni a ningú » (scène 6). Lecture et traduction : de « *El Noi treu un paper d'una butxaca que dona a la Mare.* » à « No puc imaginar-me arribar a ser una altra cosa que no sigui cantant d'òpera. ». Commentaire de l'ensemble du texte.

4 : de « *El Noi està assegut a l'extrem d'una fila de cadires.* » à « Noi: No. Jo sol. » (scène 7). Lecture et traduction : de « *El Noi està assegut a l'extrem d'una fila de cadires.* » à « Metge: Doncs agafa un taxi i no perdís la recepta. (*S'aixeca.*) ». Commentaire de l'ensemble du texte.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

5 : de « *El telèfon sona tres o quatre vegades més i després deixa de sonar.* » à « *Necessito que m'expliquis què és el que ha passat de debò.* » (scène 1). Lecture et traduction : de « *Jove: Té, per al viatge. (Li allarga una pastilla.)* » à « *Jove: Ha estat idea del meu metge.* ». Commentaire de l'ensemble du texte.

6 : de « *Metge: Et pensaves que li havia donat diners de debò?* » à « *Pausa. Obscuritat.* » (scène 2). Lecture et traduction : de « *Noi: L'aeroport s'ha quedat a les fosques.* » à « *Si prens mal digues que et portin allà.* ». Commentaire de l'ensemble du texte.

7 : de « *3. EN UN CARRER DE HARLEM* » à « *Dona gran: Acabes d'arribar d'Europa? / Noi: Sí.* » (scène 3. Lecture et traduction : de « *Dona gran: No conec la teva mare. Jo hi anava poc, a la carnisseria* » à « *Dona gran: Acabes d'arribar d'Europa? / Noi: Sí.* ». Commentaire de l'ensemble du texte.

Les conditions de l'épreuve : durant l'heure et demie de préparation, les candidats reçoivent le sujet où est reproduit le passage à commenter et où leur sont indiqués les passages à lire et à traduire. Ils ne disposent pas de l'œuvre au programme mais peuvent consulter un dictionnaire unilingue catalan. L'épreuve dure 45 minutes au maximum (temps de parole du candidat : 30 minutes au maximum ; entretien avec le jury : 15 minutes au maximum). Si le candidat peut choisir l'ordre qu'il souhaite pour le commentaire, la lecture et la traduction – qu'il doit dicter lentement –, le jury conseille de commencer par ces deux derniers exercices, afin d'éviter les difficultés de plusieurs candidats à terminer la traduction lorsqu'elle venait clore la prestation.

En ce qui concerne **la lecture** : de nombreux candidats ont lu de manière correcte et expressive, démontrant qu'ils connaissaient les règles de base de la prononciation – ce que la reprise a permis de vérifier. D'autres ont malheureusement proposé une lecture incorrecte, confondant les normes orientale et occidentale ou proposant une prononciation fantaisiste de certaines graphies. Voici les erreurs les plus courantes que le jury a entendues lors des lectures selon le bloc oriental (modalité généralement choisie) :

- les voyelles atones, notamment le « e » ou le « o », sont prononcées comme s'il s'agissait de voyelles toniques. C'est le cas, par exemple, pour les pronoms personnels compléments atones enclitiques ou proclitiques dont la voyelle atone est lue comme tonique. À l'inverse, le jury a constaté que le « o » tonique était parfois lu comme s'il était atone.
- la fermeture ou ouverture de « e » ou « o » toniques n'est pas restituée.
- les liaisons entre deux mots qui commencent et finissent respectivement par des voyelles sont souvent mal négociées. On rappellera à ce titre qu'un « e » ou un « a » atone en début ou fin de mot, au contact avec une voyelle, tonique ou atone, d'un autre mot, s'amuït.
- le « r » final des infinitifs, qui s'amuït, sauf devant les pronoms enclitiques, est parfois prononcé. De manière générale, les « r » finaux n'ont pas toujours été bien restitués.
- le « s » sonore entre deux voyelles est prononcé sourd, notamment devant la voyelle initiale du mot suivant.
- le « ll » final n'est pas palatalisé.
- le « l·l » géminé, caractérisé par le point (punt volat) entre les deux « l », n'est pas toujours correctement rendu.
- le « t » final qui s'amuït après un « n » ou un « l » a été prononcé.
- le digramme « ny » est mal négocié en position finale.
- confusion entre les prononciations du « x » et du digramme « ix » en position intervocalique (examen / deixar).

On invitera enfin les candidats à fixer leur attention sur les accents graphiques afin de ne pas prononcer atones les voyelles surmontées de ces accents.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Le jury tient par ailleurs à rappeler l'importance d'une lecture fluide qui ne s'acquiert que par une pratique assidue de l'exercice pendant l'année de préparation. Il a par ailleurs été sensible à une volonté d'interprétation des dialogues dans *Islàndia*. Si c'est un aspect évident pour la lecture d'un texte de théâtre, il est recommandé aux candidats de la prochaine session de s'entraîner également à rendre compte de la tonalité de la voix narrative ou des dialogues des personnages dans le roman au programme.

La traduction a donné lieu à un certain nombre de prestations recevables sur le plan de la compréhension. Le jury a néanmoins constaté parfois la méconnaissance de nombreux traits basiques de la langue catalane, comme la forme périphrastique du passé simple catalan (auxiliaire « anar » + verbe à l'infinitif), les personnes verbales. Les difficultés de compréhension ont relevé par ailleurs d'une faiblesse lexicale, qu'il s'agisse du vocabulaire général (plusieurs candidats ont confondu les nombres « deu » et « dos »), technique (lexique des finances particulier dans la pièce) ou d'expressions populaires ou imagées (« fer-se una pila de calés », « endur-se el seu pessic », par exemple). Ces erreurs ont été d'autant plus sanctionnées que l'œuvre de cette session était relativement brève et qu'il existait une traduction. Le jury tient à conseiller aux candidats de maîtriser, en amont de l'épreuve, une part conséquente du lexique du texte, afin de ne pas avoir besoin de consulter le dictionnaire unilingue pendant l'heure et demie de préparation. On insistera par ailleurs sur la nécessité de maîtriser la langue française. Les traductions qui ont permis de restituer la saveur du texte avec finesse et justesse, dans un français correct voire élégant, ont été récompensées.

Pour **le commentaire** du texte, le jury tient tout d'abord à rappeler brièvement la méthodologie de l'exercice. En introduction, il convient de présenter l'auteur et l'œuvre puis de préciser la situation du passage proposé et ses enjeux au sein de l'œuvre avant de proposer une problématique ou des axes de lecture et de dégager de manière pertinente des mouvements. À la suite, le candidat devra faire une étude soignée du texte et, en conclusion, il résumera les éléments mis en avant dans son développement et proposera une ouverture. Si le jury n'a pas de préférence entre les modalités composée ou linéaire du commentaire, il attire l'attention sur la difficulté de proposer une prestation recevable voire bonne avec un commentaire composé : cette modalité exige une haute maîtrise de l'exercice.

Quelle que soit la modalité choisie, il conviendra d'étudier de manière précise les stratégies discursives et esthétiques à l'œuvre dans le texte, et d'éviter la paraphrase à laquelle ont souvent eu recours les candidats. Même améliorée, parfois de quelques remarques pertinentes, la paraphrase est à proscrire. Le jury tient à souligner que cet écueil et particulièrement dangereux dans l'analyse des textes narratifs. Il est attendu des candidats qu'ils proposent une interprétation du texte claire, cohérente et toujours justifiée, en s'appuyant, dans le cas qui nous concernait en 2021, sur les techniques rhétoriques du dialogue ou les indications didascaliques et leurs effets théâtraux.

Le jury a déploré que, malgré les conseils clairs exprimés dans le rapport de l'année dernière sur cette même œuvre, des candidats – encore trop nombreux – n'aient pas intégré pleinement la théâtralité dans leur étude. Analyser la tension dans telle situation n'a pas le même sens au cinéma qu'au théâtre, genre qui joue sur la co-présence des spectateurs et des comédiens dans un même espace-temps, et par conséquent sur le rapport immédiat au corps, la double communication théâtrale et le caractère éphémère de l'action scénique. Il faut donc prendre le temps d'analyser, de manière serrée, les tournures lexicales, les constructions syntaxiques, et pour ce qui est du théâtre, le fonctionnement de la mécanique des répliques et des gestes dans l'espace scénique et par rapport au spectateur. L'œuvre de la session 2022 étant du genre romanesque, les prochains candidats veilleront à bien analyser les dispositifs de récit, description et scène d'une part et les jeux narratifs d'autre part. Les futurs candidats trouveront dans les rapports des sessions 2013, 2014 et 2016 des conseils pour les exigences particulières de l'analyse d'un passage de roman.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Par ailleurs, les connaissances globales sur l'auteur et l'œuvre doivent permettre d'éclairer cette analyse mais ne doivent pas faire de l'extrait un prétexte à une réflexion générale ni conduire à une lecture monolithique. Chaque extrait étant singulier, le candidat devra s'attacher à l'étudier en soi et à dégager un ou plusieurs axes de lecture qui pourra guider son analyse linéaire. À ce sujet, de nombreux candidats ont sans doute cru bien faire en faisant mention en introduction d'une problématique et en la reprenant en conclusion. Toutefois, si une telle démarche n'est pas suivie d'une problématisation de l'étude linéaire, d'une analyse qui ne sépare pas les différentes observations – aussi pertinentes soient-elles – de l'interprétation globale de l'extrait, elle perd de sa pertinence. Le candidat aura donc à l'esprit qu'il doit toujours démontrer ses affirmations et proposer un discours cohérent, tout au long de l'analyse et en conclusion, par rapport à ce qu'il a annoncé en introduction.

Il veillera de surcroît à s'exprimer correctement, à maîtriser les termes et les outils critiques employés et à mettre en avant ses compétences de communication. Le jury a ainsi récompensé des prestations exprimées dans un français élégant qui ont su caractériser avec à-propos et justesse le passage soumis en mettant en avant ses spécificités et en ouvrant à la poétique de la pièce.

Finalement, il convient de rappeler que la reprise est un moment particulièrement attendu et permet souvent d'améliorer une prestation. Le jury, bienveillant, va inviter le candidat à corriger certains aspects ou à en approfondir d'autres, sur les trois exercices de l'épreuve.

III.4.2.2 Épreuve de latin

Données statistiques

| | Nombre de candidats admissibles | Nombre de candidats présents | Moyennes des candidats présents | Moyennes des candidats admis |
|--------------------------|---------------------------------|------------------------------|---------------------------------|------------------------------|
| Épreuve d'option : latin | 19 | 18 | 10,39 / 20 | 12,39 / 20 |

Données chiffrées et statistiques

Parmi les candidats admissibles, dix-neuf avaient choisi le latin pour l'épreuve d'option. Cinq candidats latinistes ont été reçus. La moyenne de l'ensemble des candidats latinistes présents s'élève à 07,63 et celle des candidats reçus au concours monte à 14,1. Cette année nous avons une nouvelle fois constaté un écart important entre les prestations. Certains candidats ont obtenu des résultats brillants (18,5 et 20) ; d'autres n'ont pas travaillé la langue latine, ce qui leur vaut des notes très basses (de 0,5 à 03). Si l'on ne retient pas ces derniers résultats, la moyenne monte à 10,3 et la moyenne des reçus reste la même (14,1).

Sujets

L'œuvre au programme pour le concours 2019 était constituée des vers 1-547 et 921-1051 *De la nature (De rerum natura)* de Lucrèce, selon l'édition de José Kany-Turpin (Paris, Flammarion, Garnier-Flammarion, 2008 ; édition bilingue, texte établi et traduit par J. Kany-Turpin ISBN-13 : 978-2080709936). En l'espèce, les passages, d'une longueur de 20 vers, comportaient 145 mots en moyenne.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Les passages proposés aux candidats étaient les suivants :

- v. 62-82 (de *Humana ante oculos...* à *viamque/indugredi sceleris*).
- v. 151-171 (de *Quippe ita formido...* à *et corpora prima*).
- v. 244-264 (de *At nunc, inter se...* à *nisi morte adiuta aliena*).
- v. 277-297 (de *Sunt igitur venti...* à *aperto corpore qui sunt*).
- v. 462-482 (de *Nec per se quemquam...* à *quaeque gerantur*).

Le jury tient à rappeler qu'une édition de référence est précisée dans le programme du concours : il est important de prendre connaissance de cette édition, notamment pour un recueil poétique dont la composition varie selon les éditeurs modernes.

Précisions concernant le temps de préparation

Les candidats bénéficient depuis le concours 2019 d'un temps de préparation d'une heure et trente minutes, pour traduire et commenter l'intégralité du passage qui leur est proposé. Ce changement appelle quelques conseils : il convient de conserver une partie non négligeable de ce temps de préparation pour l'élaboration du commentaire (à notre sens, entre 30 et 45 minutes). De fait, un travail assidu sur l'œuvre au programme doit permettre aux candidats de traduire le texte proposé dans un délai raisonnable, laissant ainsi le temps de construire proprement un commentaire. Négliger cette partie-ci de l'épreuve alors même que le temps de préparation passera à une heure et trente minutes constituerait un « mauvais calcul » : le jury souhaite, en effet, apprécier des commentaires qui pourront ainsi être davantage étayés, soutenus par la convocation de citations pertinentes et nourris de l'analyse précise des procédés stylistiques et rhétoriques les plus notables. Si le texte à traduire en latin est d'une certaine longueur, il ne convient pas de réduire l'épreuve de latin à un seul exercice de traduction.

À cet égard, la consultation du dictionnaire bilingue mis à la disposition des candidats (le *Dictionnaire Latin-Français* de F. Gaffiot, nouvelle édition, avec corrections de P. Flobert) doit leur permettre de vérifier et confirmer le sens de mots qui auraient pu être oubliés : en rien, il ne faut découvrir le texte le jour du concours ; la traduction en serait très longue et difficile. Le jury ne peut, en effet, qu'inviter les candidats à commencer la préparation à l'épreuve d'option dès le début de l'année de préparation : l'épreuve d'option, par un travail raisonnable et régulier durant l'ensemble de l'année de préparation, doit ainsi permettre aux candidats sérieux d'envisager un résultat intéressant pour cette épreuve.

Dans le même ordre d'idées, le jour du concours, aucun titre ou élément de paratexte n'est fourni aux candidats. Précisément, il est ainsi attendu de ces derniers qu'ils soient capables de situer le passage proposé dans l'économie générale de l'œuvre. Le jury a pu ainsi apprécier la bonne connaissance des extraits retenus au programme du concours : dans la très grande majorité des cas, les candidats ont su correctement situer le passage proposé, ce qui est indispensable à la facture d'un commentaire pertinent.

Déroulement de la prestation orale

Le descriptif de la prestation proposé ci-dessous constitue une recommandation faite par le jury : cette suggestion n'est nullement contraignante pour l'ordre retenu ; cependant, tous les éléments mentionnés doivent faire partie de la prestation du candidat.

L'**introduction** situe le passage proposé dans l'économie générale de l'œuvre. Le candidat y expose son projet de lecture (la problématique). Le cas échéant, il précise les mouvements du texte qui constituent le passage ainsi que le type de commentaire retenu : commentaire thématique ou explication linéaire.

Le candidat propose sa **traduction** du passage, que le jury prend sous sa dictée : il est donc particulièrement bienvenu de s'entraîner à cet exercice, notamment en reprenant des groupes de mots avant de les traduire. Ce principe de traduction par groupe de mots permet au jury d'apprécier d'emblée la connaissance réelle de la langue latine. De fait, lorsqu'un candidat prend un groupe de mots qui ne correspond pas à la traduction proposée, le jury ne manque pas de



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE LA JEUNESSE ET DES SPORTS

*Liberté
Égalité
Fraternité*

revenir sur ce point pour voir si le candidat n'a pas appris par cœur une traduction qu'il restituerait avec quelque maladresse. Cette répétition d'une traduction mémorisée est du pire effet, puisqu'il ne s'agit pas d'apprécier une capacité de mémorisation d'une traduction, mais la connaissance de la langue latine. Le jury ne s'attend bien sûr pas à une seule traduction possible, qui serait celle de l'édition de référence. La traduction de l'édition de référence doit d'ailleurs être considérée, tout au long de l'année de préparation, comme une traduction de travail et non comme la seule traduction autorisée. Le jury envisage donc les différentes analyses grammaticales possibles pour le passage sur lequel passe un candidat. Il peut ainsi revenir sur un choix de traduction, soit pour s'assurer de la bonne compréhension de la structure de la phrase, soit pour inviter le candidat à envisager une autre traduction possible.

Par ailleurs, nous rappelons aux candidats qu'il faut impérativement traduire le texte : l'absence de traduction constitue un manquement grave à l'épreuve qui reste fondamentalement une épreuve de langue.

Après avoir donné sa traduction, le candidat passe au **commentaire**. Il peut suivre un commentaire linéaire ou thématique, ce choix incombant en propre au candidat, sans parti-pris de la part du jury qui accepte indifféremment les deux approches, dès lors qu'elles sont menées de manière méthodique. Il devra simplement préciser le choix fait lors de son introduction. Il ne s'agit pas ici de prétendre à l'exhaustivité de l'analyse : dans le temps imparti, il est peu pertinent de vouloir embrasser l'ensemble des remarques de détail qui pourraient être faites. Il importe plutôt de discerner les enjeux principaux et les traits d'écriture les plus notables pour avoir le temps de les exposer de manière claire et structurée.

À l'issue de la prestation du candidat, le jury dispose de quinze minutes au plus pour revenir à la fois sur la traduction et le commentaire. Force est de signaler que le temps de **reprise** est souvent important en traduction, pour revenir sur une traduction fautive ou sur des éléments à préciser. Par voie de conséquence, le temps de reprise dévolu au commentaire est souvent plus faible lorsqu'un candidat passe l'épreuve de latin. Les candidats ne doivent donc pas s'en inquiéter et bien songer qu'il s'agit là d'un canevas assez fréquemment observé pour l'épreuve de latin. Il convient avant tout que les candidats parviennent à se montrer réceptifs lors de la reprise : le jury, bienveillant, pose des questions qui ne peuvent que permettre d'améliorer la prestation du candidat. Le candidat doit donc appréhender ce moment comme un temps d'échange dans lequel est appréciée sa capacité à réagir pour revenir de manière critique sur ses propositions, pour les corriger, les préciser ou les approfondir. Certains candidats qui ont pu perdre leurs moyens durant la préparation se révèlent, au moment de la reprise, connaître de manière appréciable du latin. La ténacité de ces candidats qui parviennent à se reprendre au moment de la reprise pour faire la démonstration de leur connaissance du latin est souvent récompensée : ils peuvent parvenir à une note honorable, même si la reprise ne saurait pleinement contrebalancer le défaut de prestation initiale.

Recommandations

Le jury invite vivement les futurs candidats à lire dès le début de l'année de préparation, en français, l'œuvre au programme pour se familiariser une première fois avec celle-ci. Il convient de s'atteler rapidement à la traduction du texte, qui constitue assurément la part la plus importante du travail : cependant, ce travail est payant. Nous le redisons avec force : il serait tout à fait préjudiciable de croire que l'épreuve d'option, parce qu'elle ne se passe que lors des épreuves d'admission, ne se préparerait qu'à l'issue des épreuves écrites d'admissibilité.

Le jury a pu se féliciter d'entendre de bonnes prestations, qui permettaient d'apprécier une très solide connaissance du latin chez certains candidats, jusque dans la description grammaticale des faits de langue observables. S'il n'est pas attendu de candidats à l'agrégation d'espagnol la maîtrise de tout le vocabulaire technique des grammaires normatives du latin, des connaissances fondamentales restent en revanche indispensables. Concernant le commentaire, le jury n'attend pas une explication d'une érudition extraordinaire. Assurément, les connaissances précises sont appréciées en particulier sur la philosophie épicurienne ou les traditions poétiques gréco-romaines



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

dont s'inspire Lucrèce, mais le jury a un degré d'attente raisonnable : les connaissances fines et poussées des candidats permettent d'envisager des notes élevées, allant jusqu'à la note maximale si la traduction est également remarquable. Le jury a ainsi pu entendre des commentaires très bien construits et nourris d'une connaissance profonde de l'œuvre mais aussi des réalités culturelles du monde romain antique.

Parmi les connaissances indispensables sur lesquels souhaite revenir le jury, il apparaît essentiel de développer les connaissances minimales nécessaires sur les **formes poétiques** à analyser : l'œuvre retenue pour le concours est composée d'hexamètres dactyliques. Si la maîtrise de la métrique est envisagée raisonnablement pour des candidats non-spécialistes de Lettres classiques, il faut à tout le moins retenir les traits principaux qui caractérisent cette forme métrique et lui réserver un sort dans le commentaire. De même, les candidats doivent avoir une bonne connaissance du vocabulaire épicurien technique utilisé par Lucrèce.

Il est tout aussi indispensable d'appuyer l'explication proposée sur un choix judicieux de **citations commentées** : le jury regrette que les candidats citent rarement le texte ou uniquement de manière superficielle. S'attarder sur une phrase en particulier pour en préciser des éléments significatifs, comme le choix de certains termes, la construction de la phrase (pour son emphase, par exemple), l'intérêt de certaines figures de style, constitue un attendu du commentaire, qui permet souvent d'éviter l'écueil de la simple paraphrase.

Un dernier mot : si le jury a un niveau d'exigence indéniable, il souhaite encourager vivement les candidats latinistes qui, par un travail sérieux et régulier de l'œuvre au programme, placent de leur côté toutes les chances de réussir cette épreuve orale.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

III.4.2.3 Épreuve de portugais

Données statistiques

| | Nombre de candidats admissibles | Nombre de candidats présents | Moyennes des candidats présents | Moyennes des candidats admis |
|----------------------------|---------------------------------|------------------------------|---------------------------------|------------------------------|
| Épreuve d'option : catalan | 45 | 45 | 8,36 / 20 | 10,10 / 20 |

Textes proposés

1. DEVANEIOS E EMBRIAGUEZ DUMA RAPARIGA. De « E dizer que se divertira tanto esta noite! » à « ... cadela, disse a rir. » (17/18)
2. AMOR. De “ Certa hora era mais perigosa...” à “ Assim ela o quisera e escolhera.” (p 19/20)
3. A IMITAÇÃO DA ROSA. De « Oh, como era bom estar de volta... » à « ... se tornara super-humana.” (p 37/38)
4. A MENOR MULHER DO MUNDO. De « Foi neste instante que o explorador... » à « ...pequena, grávida, quente. » (p 73/75)
5. PRECIOSIDADE. De “ Rígida, catequista,... » à « ... eles não sabiam que não se grita. » (p 89/90)
6. COMEÇOS DE UMA FORTUNA. De “ – Mas dinheiro é feito pra gastar... » à « ...porque lá estava Glorinha com uma amiga. » (p 107/108)

L'œuvre proposée

L'œuvre au programme pour la 2^e année consécutive était le recueil de contes « Laços de Família », de l'écrivaine brésilienne Clarice Lispector, publié en 1960. Née en Ukraine et arrivée très jeune au Brésil, Clarice Lispector, dont on a célébré en 2020 le centenaire de la naissance, est une figure majeure et mythique, internationalement reconnue de la littérature brésilienne du XX^e siècle. Son premier roman « Perto Do Coração Selvagem », publié en 1944, marque une rupture dans le paysage littéraire brésilien, dominé par le réalisme et le régionalisme et son œuvre (romans, contes et nouvelles, poésie, chroniques, littérature jeunesse, essais), introspective et existentialiste, souvent qualifiée d'inclassable, fascine lecteurs et critiques. A partir d'intrigues en apparence banales (l'histoire peut se résumer en quelques phrases), elle explore l'intériorité de personnages, bouleversés par une expérience souvent douloureuse qui entraîne une révélation de soi (*descortino de si*), et un questionnement métaphysique. Le moment de la révélation ou épiphanie est souvent au cœur du récit et l'écriture en apparence dénudée et simple est une expérience poétique du langage pour dire l'indicible.

« Laços de Família » est l'un des recueils de contes les plus connus et étudiés de Clarice Lispector. Il est constitué de treize contes, certains écrits et publiés avant 1960. Des contes comme « Amor », « A Galinha » ou encore « A Imitação da Rosa », sont considérés comme emblématiques de l'écriture de Clarice Lispector, tant d'un point de vue thématique que stylistique.

Le jury est conscient que, malheureusement, une partie des candidats ne bénéficie pas d'une préparation à l'épreuve de portugais sous forme de séminaires universitaires réguliers. En ce qui concerne l'étude de l'œuvre de Clarice Lispector, il existe toutefois de nombreuses études critiques de très grande qualité scientifique, disponibles en plusieurs langues et facilement accessibles.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Une traduction de l'œuvre au programme est par ailleurs disponible (« Liens de Famille », Edition des Femmes, 1989) et le jury avait suggéré aux candidats de la lire attentivement, si besoin en alternance avec la version originale, conseil qui reste valable pour les prochaines sessions. Il rappelle cependant que l'exercice de traduction demandé aux candidats ne doit en aucun cas être une reprise mot pour mot des versions en circulation.

Enfin, le jury tient à souligner la longueur très raisonnable de l'œuvre au programme ces 2 dernières années.

Il convenait avant tout de lire attentivement l'œuvre, dans sa version originale, le cas échéant en s'appuyant sur la traduction publiée et d'avoir une parfaite connaissance de l'économie de chacun des contes constitutifs. Certains candidats (rares heureusement) ont fait preuve, cette année encore, d'une méconnaissance du conte dont ils avaient un extrait à commenter, ce qui a entraîné des contresens logiquement sanctionnés. D'autres encore, ont esquivé le conte proposé en faisant de longues digressions sur l'un ou plusieurs des autres contes.

Le jury rappelle qu'une lecture minutieuse et répétée de l'œuvre au programme et une parfaite connaissance de son économie sont un préalable indispensable à la réussite de l'épreuve de portugais.

Les sujets proposés cette année étaient extraits de six des contes de « Laços de Família » et consistaient en un passage d'une trentaine de lignes, dont une dizaine à lire et un extrait d'environ cent mots à traduire.

Remarques et conseils concernant la lecture de l'extrait.

Il incombe au candidat d'opter pour la norme brésilienne ou la norme portugaise, et de ne pas osciller entre l'une ou l'autre, ce qui arrive trop fréquemment. Certains candidats réduisent la norme du Brésil à une simple (et parfois excessive) palatalisation des consonnes [d] et [t] sans en respecter les autres caractéristiques, ce qui peut entraîner une certaine confusion. Le jury ne saurait trop conseiller aux candidats de travailler leur lecture tout au long de la préparation du concours et rappelle que de nombreux outils sont disponibles, sur internet par exemple pour parfaire leur prononciation. Par ailleurs, annoncer la norme choisie n'est pas obligatoire et la provenance géographique de l'œuvre au programme n'impose aucunement l'une des deux normes.

Il convient également de rappeler que l'évaluation de la prononciation de la langue ne saurait s'arrêter à la seule lecture du passage indiqué. Les candidats qui se sont montrés vigilants au cours de la lecture ont tendance à revenir à une prononciation castillane dans les citations au cours de l'explication.

Déplacements d'accents toniques, intonation montante, abondance de « s » parasites, difficulté à prononcer certaines voyelles et diphtongues nasales, mauvaise réalisation de la conjonction de coordination « e », méconnaissance des différentes réalisations du « x », non réalisation des liaisons, font partie des nombreux défauts relevés chez certains candidats.

Le jury a particulièrement apprécié l'effort d'expressivité de quelques lectures. Ainsi, il était opportun de faire entendre la coexistence de différents types de discours (direct, indirect libre, monologue intérieur...) et différentes voix (narrateur-auteur, personnages). Il souligne qu'une lecture expressive constitue un premier signe de la bonne compréhension du texte.

Le jury ne saurait insister sur la nécessité de préparer l'exercice de lecture tout au long de l'année.

Remarques et conseils pour la traduction

Dans l'ensemble cette année, les traductions proposées étaient d'un niveau correct et attestent de l'intérêt des candidats pour cette partie non négligeable de l'épreuve. Cependant, quelques traductions ont révélé une maîtrise très insuffisante du français, logiquement sanctionnée dans un concours d'agrégation.

Le candidat doit porter une attention particulière à la langue portugaise (grammaire, conjugaison et lexique). La traduction en langue française doit rendre au mieux le texte portugais avec la plus grande correction grammaticale et syntaxique.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Les erreurs relevées portent le plus souvent sur des « faux-amis » entre portugais, espagnol et français et sur des lacunes lexicales (parfois surprenantes tant le mot est proche de son équivalent espagnol). La méconnaissance des temps verbaux entraîne trop souvent de lourds contresens (non reconnaissance par exemple de la forme simple du plus-que-parfait de l'indicatif, très présente chez Clarice Lispector et confondue avec le futur, confusion entre le futur et le conditionnel, entre la 1^e et la 3^e personne du singulier à l'imparfait de l'indicatif, méconnaissance des formes de traitement dans la norme brésilienne...). Les candidats doivent également être attentifs au registre de langue afin d'éviter des choix parfois inadaptés et surprenants. En cas de doute, ils doivent toujours privilégier la cohérence de leur proposition par rapport à l'ensemble du texte.

Lors de la reprise cependant, de nombreux candidats ont rectifié leurs erreurs ou amélioré leur traduction, ce qui confirme la trop grande rapidité du « premier jet ».

Le jury insiste donc sur une lecture très attentive de l'extrait à traduire et sur la nécessité de réviser les fondamentaux de la langue portugaise.

Remarques et conseils concernant l'explication de texte

La moitié environ des candidats de la session 2021 a choisi l'option portugais. Dans l'ensemble les prestations ont été assez moyennes et peu de candidats ont obtenu une très bonne note. Et les prestations très insuffisantes, résultats d'une absence de préparation de cette option, trop souvent choisie par défaut, ont été nombreuses cette année encore.

Pour réussir cette épreuve il est indispensable, au-delà de la maîtrise du versant linguistique, d'avoir une connaissance solide de l'œuvre et de l'univers de l'auteur ainsi qu'une bonne méthodologie d'analyse du texte littéraire. D'où la nécessité de préparer cet oral sur toute l'année et non pas uniquement après la proclamation des résultats de l'admissibilité. Le jury rappelle que, pour peu qu'on l'ait préparée avec sérieux, l'épreuve d'option peut être particulièrement « payante ».

Si l'exercice doit permettre au candidat, de montrer à la fois, sa connaissance de l'œuvre et sa capacité à analyser un texte, les apports théoriques et critiques ne constituent pas une explication en soi du texte donné. Ils viennent enrichir et éclairer l'explication et doivent être à son service, mais c'est un extrait précis qu'il s'agit de commenter, et non l'intégralité du conte, du recueil, voire de l'œuvre de l'auteur. Certains candidats ont pêché par une approche trop générale et/ou théorique de l'œuvre, des allusions répétées à d'autres contes ou abordé le texte de façon artificielle en tentant d'y appliquer un schéma et des remarques préétablies qui leur semblaient convenir à n'importe quel conte.

S'il n'y a pas forcément (et heureusement) d'explication type, l'exercice répond cependant à certaines exigences et à une organisation précise.

Il convient dans l'introduction de situer le passage proposé dans l'économie de l'œuvre, d'éventuellement mettre en évidence un élément pertinent qui permette d'éclairer l'extrait et d'en souligner l'enjeu, mais pas de se livrer à un résumé détaillé de l'ensemble de l'œuvre. La problématique doit introduire des axes de lecture et n'a de sens que si ceux-ci sont développés dans le commentaire. Trop souvent, les candidats semblent oublier la problématique annoncée en introduction. Pour une explication linéaire, la mise en évidence des mouvements du texte, voire l'attribution d'un titre pour chaque partie est un bon indicateur pour le jury de la compréhension de l'extrait par le candidat et apporte de la clarté au commentaire, à la condition qu'il respecte le schéma proposé.

Le commentaire doit permettre de mettre en évidence la capacité à analyser un texte, les idées exprimées bien sûr mais aussi leur articulation, les particularités de l'écriture, les choix lexicaux ou syntaxiques de l'auteur et leurs effets, les recours stylistiques, le rythme du texte, etc.... Dans le rapport précédent, le jury soulignait que si de nombreux candidats avaient fourni un travail sérieux autour de l'œuvre de Clarice Lispector et s'étaient attachés à en démontrer l'intensité, la complexité, l'originalité, ils avaient trop souvent privilégié le fond et négligé, voire totalement oublié la forme. Le jury se félicite donc que cette année, plusieurs candidats aient porté une attention particulière aux effets poétiques et rythmiques de l'écriture de Clarice Lispector et rappelle une fois



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

encore qu'un commentaire de texte, même en prose, ne doit pas éluder ces aspects, d'autant plus qu'ils sont remarquables et fournissent matière et profondeur à l'exercice.

Cependant et étonnamment, l'ironie à la fois subtile et corrosive de plusieurs textes ou extraits de texte, cette année, a échappé à la grande majorité des candidats, ce qui a pu donner lieu à des contresens dans les commentaires et/ou à une lecture trop convenue qui ôte sa dimension subversive à l'œuvre. Le jury a aussi regretté des lectures qui ont ramené (et réduit) le texte à la réalité sociétale du Brésil des années 50, alors qu'il a une portée universelle et que les problématiques dénoncées restent malheureusement d'actualité.

La conclusion doit permettre au candidat d'insister sur les aspects les plus notables de l'extrait et les plus pertinents de son commentaire. Il pourra, pour ce faire, revenir sur la problématique de départ et souligner la façon dont il est parvenu à y répondre. Il peut bien sûr élargir à d'autres textes, d'autres thématiques de l'auteur, si le lien est pertinent et enrichit sa lecture du texte proposé. Mais il est souvent très maladroit de conclure l'étude d'un passage par une longue explication sur un autre texte.

Le jury espère que ces remarques et conseils seront profitables aux futurs candidats choisissant l'option portugais. Il insiste sur la nécessité de préparer avec sérieux l'épreuve d'option et félicite les candidats qui cette année lui ont proposé de très bonnes explications.

L'entretien avec le jury

Le jury interroge les candidats sur des points de lecture, de traduction et d'explication qui nécessitent une correction, une précision ou un approfondissement. Il s'agit d'un moment d'échange : le jury est bienveillant. L'entretien est pour le candidat l'occasion d'améliorer sa prestation.

Les rapports précédents demeurent toujours actuels et le jury invite les futurs candidats à s'y reporter.