

**Concours : AGREGATION EXTERNE**

**Section : ESPAGNOL**

**Session 2017**

Rapport de jury présenté par :  
Monsieur Erich FISBACH,  
Président(e) du jury

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

AVEC LA COLLABORATION DE :

Dolorès BEAUVALLET, vice-présidente,

Marie-José HANAI pour l'épreuve de composition en espagnol,

Marc MARTI pour l'épreuve de composition en français,

Sandrine DELOOR pour l'épreuve de thème,

Estelle DEBRARD pour l'épreuve de version,

Pierre DARNIS pour l'épreuve de leçon,

Sandra CONTAMINA pour l'épreuve d'explication de texte

Eric BEAUMATIN pour l'épreuve d'explication linguistique,

Fabrice CORRONS et François NIUBÒ pour l'épreuve de catalan,

Pedro DUARTE et Nathalie GRITON pour l'épreuve de latin,

Ilda MENDES DOS SANTOS et Jean-Paul GIUSTI pour l'épreuve de portugais.

### TABLE DES MATIÈRES

|                                                  |    |
|--------------------------------------------------|----|
| Remarques générales .....                        | 4  |
| Bilan de la session 2017 .....                   | 5  |
| I Tableau des différentes épreuves .....         | 6  |
| II Épreuves d'admissibilité .....                | 7  |
| II.1 Composition en espagnol .....               | 7  |
| II.2 Traduction .....                            | 20 |
| II.2.1 Thème .....                               | 20 |
| II.2.2 Version .....                             | 27 |
| II.3 Composition en français .....               | 38 |
| III Épreuves d'admission .....                   | 43 |
| III.1 Leçon .....                                | 43 |
| III.2 Explication de texte .....                 | 49 |
| III.3 Explication linguistique en français ..... | 54 |
| III.4 Épreuve d'option .....                     | 61 |
| III.4.1 Catalan .....                            | 61 |
| III.4.2 Latin .....                              | 64 |
| III.4.3 Portugais .....                          | 67 |

#### Remarques générales

72 postes étaient mis au concours à la session 2017 de l'agrégation externe d'espagnol. L'augmentation du nombre d'inscrits constatée pour la session 2016 se poursuit en 2017 avec 1063 postulants contre 905 en 2016 et 806 en 2015. 363 candidats ont composé dans les trois épreuves, soit une baisse par rapport à la session précédente.

Compte tenu de la très légère augmentation du nombre de postes en jeu le nombre d'admissibles a connu également une légère hausse, passant de 157 en 2016 à 162 en 2017. Dans ces conditions le jury a pu constater que les résultats obtenus par les candidats aux épreuves d'admissibilité puis aux épreuves d'admission, sont restés stables et il se félicite d'avoir pourvu les 72 postes offerts.

Le jury a par ailleurs observé cette année que dix candidats admissibles ont choisi de ne pas se présenter aux épreuves d'admission suite à l'obtention pour la plupart d'entre eux de l'agrégation interne.

Est-il besoin de rappeler que l'agrégation externe est un concours exigeant et difficile que l'on ne peut pas aborder à la légère, mais qu'une bonne connaissance des programmes et une préparation sérieuse tout au long de l'année permet d'en surmonter les différentes étapes et les différentes épreuves avec succès. Ainsi chaque question inscrite au programme doit être étudiée avec le plus grand sérieux, chaque œuvre doit être lue et travaillée avec la plus grande rigueur. Toutes les épreuves sont importantes, et les candidats doivent les aborder toutes avec la même exigence. Un excellent écrit ne suffit pas dès lors que les épreuves orales d'admission ne sont pas abordées avec la plus grande application ; à l'inverse de bonnes prestations à l'oral peuvent compenser des résultats moyens à l'écrit. C'est pourquoi les candidats à l'agrégation externe doivent préparer au mieux chacune des questions et ne s'autoriser aucune impasse sous aucun prétexte.

Rappelons que pour chaque session un programme est publié qui comporte un certain nombre de questions auxquelles tout candidat doit se préparer sans en écarter aucune, sans en privilégier aucune ; il doit éviter tout pronostic, que ce soit sur les sujets susceptibles de faire l'objet des épreuves écrites ou sur les sujets des épreuves orales. Il n'y a en effet aucune règle obligeant à une quelconque alternance ou à un quelconque équilibre, notamment entre les deux sujets de composition, et rien n'empêche qu'une même question soit proposée deux années consécutives.

Les candidats à l'agrégation externe d'espagnol trouveront dans ce rapport un compte rendu des différentes épreuves de la session 2017, ainsi que des recommandations utiles pour aborder la prochaine session. Le jury ne saurait trop recommander aux futurs candidats de lire ce rapport avec la plus grande attention et leur adresse d'ores et déjà ses encouragements.

Enfin, nous tenons à remercier tous ceux qui ont contribué au bon déroulement des épreuves, notamment monsieur le Proviseur du lycée Turgot ainsi que l'ensemble de son équipe.

Erich Fisbach

### Bilan de la session 2017

Nombre de postes : **72**

#### **Bilan de l'admissibilité**

Nombre de candidats inscrits : 1063

Nombre de candidats présents à toutes les épreuves écrites : 363

#### **Barre d'admissibilité : 5,54 / 20**

Nombre de candidats admissibles : 162

Moyenne des candidats non éliminés : 5,67 / 20

#### **Bilan de l'admission**

##### ***Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission***

Nombre de candidats admissibles : 162

Moyenne des candidats non éliminés : 5,12 / 20

Moyenne des candidats admis : 8,1 / 20

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

Moyenne des candidats non éliminés : 6,42

Moyenne des candidats admis : 8,56

Barre de la liste principale : 6,17

**Nombre de candidats admis : 70**

### Tableau des différentes épreuves

#### Épreuves d'admissibilité

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

#### Épreuves d'admissibilité

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

### II Épreuves d'admissibilité

#### II.1 Composition en espagnol

##### Données statistiques concernant l'épreuve

| Epreuve                 | Nombre de candidats présents | Moyenne des candidats présents | Nombre d'admissibles |
|-------------------------|------------------------------|--------------------------------|----------------------|
| Composition en espagnol | 375                          | 3,76 / 20                      | 162                  |

#### Remarques préalables

Le sujet proposé à la réflexion des candidat.e.s avait pour centre une citation choisie ou, si l'on veut, simplifiée – comme l'indiquent les marques typographiques des coupes effectuées – d'un paragraphe extrait de l'introduction à un ouvrage coordonné par Martin Lienhard, ouvrage qui figurait dans la bibliographie recommandée parue dans le Bulletin Officiel. De façon classique, comme le rappelait la référence entre parenthèses, le même Martin Lienhard est l'auteur de ces pages introductives et donc des propos à méditer. Même s'il n'est pas exigé des candidat.e.s d'avoir lu l'intégralité des documents conseillés par la bibliographie dite « officielle » lors de leur étude de la question au programme, le volume tout à fait raisonnable de ceux qui accompagnaient *Hasta no verte Jesús mío*, ainsi que leur classement très clair en deux rubriques, permettait d'avoir accès à une très grande partie de ces lectures recommandées et d'en faire un usage pertinent lors de l'exercice de la composition.

Ces premières remarques sont loin d'être inutiles : elles veulent mettre en évidence le repérage aisé du document cité par rapport au texte au programme – il s'agissait d'un ouvrage collectif en lien avec la problématique du témoignage, première rubrique dans la bibliographie du B.O. – et surtout rectifier une erreur très gênante dans nombre de copies, consistant à faire de ces pages de Martin Lienhard une étude ciblée de *Hasta no verte Jesús mío* et/ou de leur auteur un « crítico ». Erreur étayée par une mauvaise appréhension de la citation, réduite à la problématique du passage d'un récit de vie à un texte écrit : on ne tient pas compte de l'argumentation multiple de Lienhard et on biaise la portée de son analyse, comme si celui-ci avait formulé sa réflexion en rapport avec l'ouvrage d'Elena Poniatowska. Dans la glose de la citation, le terme « antropólogo » – même s'il était réducteur par rapport aux domaines de recherche de Martin Lienhard – peut de toute façon être considéré comme un éclaircissement ou à tout le moins un garde-fou empêchant précisément de transformer ce chercheur en critique de l'œuvre poniatowskienne... On demande donc aux candidat.e.s une extrême attention à tout ce qui, dans la formulation du sujet, en permet une première appréhension correcte, seuil indispensable d'une réflexion appropriée à la fois à celui-ci et à l'œuvre à étudier.

De fait, précisons ici que l'ouvrage coordonné par Martin Lienhard est constitué d'une série d'études sur diverses manifestations de la mémoire populaire – c'est bien là le thème central de la citation proposée – (fêtes, rituels, témoignages) captées et transmises au public étranger à la communauté d'origine (spectateurs, auditeurs, lecteurs) par le biais de films, documentaires, photographies, œuvres musicales, œuvres d'art plastique ou pictural, textes écrits. Quant au coordonnateur et auteur de l'introduction, une page internet issue du site de l'Université de Zurich (<http://www.rose.uzh.ch/de/seminar/personen/lienhard.html>), dont Lienhard est professeur émérite, précise ses champs et terrains de recherche, entre l'Amérique latine et l'Afrique, à travers l'histoire, l'anthropologie, les études littéraires et cinématographiques. En 1981, sa thèse sur le Péruvien José María Arguedas comme écrivain et anthropologue ouvre la reconnaissance académique de ses travaux. Martin Lienhard étudie la culture, orale et écrite, de divers peuples autochtones, d'où l'intérêt marqué pour la mémoire populaire autour de laquelle s'articule l'ouvrage recommandé dans la bibliographie et qui était à la base du travail attendu.

Il fallait ici bien capter le déplacement à effectuer entre, d'une part, une réflexion générale, de type culturel, anthropologique, sociologique et même politique, sur les effets de la médiation subis par la mémoire populaire dans son accès à une sphère de réception étrangère à l'individu ou la communauté dont elle

émane, et d'autre part, le texte d'une œuvre de fiction au programme. Les propos de Lienhard devaient être analysés et mis en perspective pour orienter la lecture de *Hasta no verte Jesús mía*, ainsi que le suggéraient les brèves lignes qui clôturaient le sujet – sans qu'orienter signifie adhérer ou réfuter de manière entière. Ce dernier invitait ainsi à envisager le récit de la blanchisseuse et ex-soldadera Josefina Bórquez, suscité et écouté par la journaliste aristocrate Elena Poniatowska, comme une manifestation particulière de cette mémoire populaire dont les transformations étaient questionnées par Martin Lienhard, et à analyser *Hasta no verte Jesús mía* comme un produit du processus dont l'historien-anthropologue exposait la dimension biaisée et la réussite discutable.

### Analyse de la citation de Martin Lienhard

Puisque le travail attendu des candidat.e.s commence par une analyse détaillée de la citation proposée, étape de réflexion dont la synthèse doit nourrir l'une des phases de l'introduction (cf. *infra*), nous voudrions tout d'abord signaler les enjeux et les problèmes mis en avant par Martin Lienhard dans l'adaptation de la mémoire populaire à un médium et à une réception qui l'éloignent de son expression originelle.

Les correcteurs ont pu apprécier lorsque les auteur.e.s des copies s'étaient consacré.e.s à ce travail d'analyse préalable avec lucidité, dans le souci d'expliquer les concepts et/ou notions et d'adapter leur étude de *Hasta no verte Jesús mía* aux questions suscitées par la citation, et avaient su l'intégrer dans une juste mesure à celles, personnelles, que l'introduction doit poser. Néanmoins, il faut mettre en garde contre une tendance trop fortement constatée cette année, consistant à prétendre masquer l'impasse faite sur l'œuvre au programme grâce à une introduction artificiellement gonflée par un commentaire de la citation de Martin Lienhard. Certes, ce commentaire a pu se révéler pertinent dans certains cas, mais le recours – la tactique ? – pour ne pas rendre copie blanche a surtout fait étalage de l'absence de connaissance, voire de lecture tout court, de *Hasta no verte Jesús mía*. D'un autre côté, un petit nombre de copies choisissent d'ignorer en grande partie, voire complètement, la citation de Martin Lienhard dans l'introduction..., ce qui indique que les candidat.e.s concerné.e.s se trompent sur la nature de l'exercice, voyant dans la citation proposée un (très) vague prétexte à dérouler un discours pré-établi, c'est-à-dire mal orienté.

Rappelons que dans l'introduction, la citation doit être citée..., donc avec l'emploi obligatoire de guillemets. Dans les paragraphes suivants, nous avons choisi de traduire en français les termes de Martin Lienhard, mais il ne s'agit là que d'une volonté de rendre plus fluide l'expression.

Voici donc les éléments qui attireraient l'attention et posaient question dans les propos de Martin Lienhard :

– La « mémoire populaire » comme objet d'étude du chercheur

Le substantif et l'adjectif méritaient bien entendu une explication, d'autant plus que dans nombre de copies, la mémoire populaire n'a été trop souvent définie que comme la mémoire historique d'un peuple : mémoire populaire et Histoire vécue dans un pays par ses habitants ont été considérées à tort comme strictement équivalentes.

En faisant par exemple appel à l'essai du sociologue Maurice Halbwachs, *La mémoire collective* (1950), on devait envisager ici la mémoire comme facteur de cohésion d'un groupe ou d'une communauté considérée dans sa dimension collective. Cette mémoire se transmet oralement de génération en génération et constitue ainsi un patrimoine culturel, éthique et historique commun. L'adjectif qui lui est accolé résonne de façon antagonique par rapport à « cultivé » (*culto*), mais Lienhard précise ailleurs dans la même page qu'il ne renvoie pas absolument à la culture de masse. Ajoutons qu'il était erroné de confondre, comme certain.e.s candidat.e.s l'ont fait, mémoire populaire et culture pop... Bref, la mémoire populaire se réfère à la tradition, à ce qui est ancré dans l'identité d'un peuple, en lien avec son histoire, sa relation aux autres, à la nature, à son environnement.

Dans l'optique clairement marxiste de la pensée de Martin Lienhard, la mémoire populaire est qualifiée de « subalterne » et elle appartient à « ceux d'en bas » : dans une hiérarchisation sociale et culturelle, elle renvoie à la position inférieure des classes humbles, rurales ou urbaines, indigènes ou non blanches, par rapport aux classes privilégiées, aisées ou fortunées, bourgeoises ou aristocratiques, qui correspondent à ceux d'en haut. La mémoire populaire est ainsi associée à une culture orale dominée, méprisée, réduite au silence, et donc opposée à une culture lettrée qui est celle des élites intellectuelles blanches, auxquelles on doit accoler l'adjectif « hégémonique », employé par Martin Lienhard. Une erreur plusieurs fois remarquée dans les copies a consisté à comprendre que la mémoire populaire devient subalterne lorsqu'elle est

transformée par le médiateur. Or, dans l'optique de Lienhard, la subalternité est la caractéristique intrinsèque de cette mémoire.

Enfin, la citation ciblait le mode d'expression de cette mémoire populaire grâce à une « *performance* » – terme très peu ou mal défini dans la plupart des copies – où se font entendre les « voix » émanant des groupes sociaux et ethniques qui configurent le peuple subalterne, dominé et/ou discriminé, situé en marge d'un centre habité par la pensée et les connaissances savantes. Le mot anglais employé ici par Lienhard définit une modalité d'expression originale, qui varie selon les acteurs et les spectateurs, d'un spectacle, d'une représentation devant un public. La mémoire populaire se donne donc à voir et à écouter, sous une forme esthétique marquée par l'éphémère, le répétitif ou variable.

### – La médiation

Afin de fixer de telles manifestations de la mémoire populaire par une forme durable, capable d'atteindre un autre public rattaché aux « circuits hégémoniques », on recourt à des intervenants étrangers à ou éloignés de la communauté populaire créatrice de « l'objet » ou du « message "original" » développé dans la *performance*. Celle-ci s'adresse à un premier public qui partage la même mémoire et les codes symboliques de la représentation. Mais les médiateurs par lesquels la mémoire populaire accède à un « nouveau contexte de communication » sont ou bien originaires des classes sociales dominantes, ou bien des communautés populaires qu'ils ont quittées pour rejoindre le milieu hégémonique. Ils sont détenteurs d'une autre « voix », qualifiée par ce même adjectif, dont l'antagonisme avec « subalterne » est évident, brossant une forte représentation dichotomique du processus.

Qui sont ces médiateurs dont parle Martin Lienhard ? Il s'agit dans la citation de « el antropólogo », « el locutor televisivo », l'écrivain (par le biais du terme « la escritura »). Ils se chargent de recueillir « l'objet » ou « message "original" » qui émane de ceux désignés par les termes « informantes », « entrevistados », ceux qui manient « l'oralité » et qui se trouvent confrontés à « l'écriture ».

### – La transformation, impliquée par la médiation

Le passage signé de Lienhard mettait donc bien en évidence un processus de transformation, pour que le produit créé dans un premier temps par l'expression de la mémoire populaire accède à d'autres « circuits », à un « nouveau contexte de communication », c'est-à-dire hors de la communauté d'origine.

Cette transformation est formulée par les termes « recreada/(re)creados » et « reformateada ». Si l'idée de récréation connote l'invention d'une œuvre nouvelle à partir d'une première expression, « originale », le verbe « reformatear » résonne de façon péjorative, impliquant que le produit entre dans des codes étrangers à sa nature première. D'où la critique énoncée par Martin Lienhard quant au produit recréé/reformaté et à la relation induite par le processus entre l'acteur de la mémoire populaire et le gester (*gestor*, selon le terme de Miguel Barnet) du produit transformé.

### – La question de l'authenticité et de l'auctorialité

L'intention de Martin Lienhard est de questionner la nature même du produit qui circule dans les sphères hégémoniques, c'est-à-dire de l'expression transformée de la mémoire, dont la possibilité de conserver la dimension populaire est critiquée. Le processus induit en effet une perte essentielle d'authenticité, une dévaluation par rapport à la nature première et donc une certaine artificialité du produit dérivé.

Entre l'informateur, la personne interviewée ou le sujet témoignant – créateur de l'objet original – et le médiateur, Martin Lienhard pointe une « lutte sourde », qui est de fait une modalité dévalorisée du « "dédoublément" de l'instance productive » et renvoie clairement à la lutte des classes entre la population dominante et les groupes dominés. L'interrogation sur l'identité de l'auteur du produit est en lien avec la présentation qui en est faite devant le public qu'on pourrait qualifier de second : la perte d'authenticité se combine à une perte d'auctorialité puisque la « "voix" hégémonique » du médiateur « tend à couvrir » les voix originelles.

Terminons par quelques précisions quant à la glose de la citation dans le sujet. Comme il est d'usage dans la présentation de celui-ci, la réflexion de Lienhard était accompagnée de lignes introductrices servant à contextualiser la citation et d'une question censée suggérer l'amorce de la réflexion. S'intéresser à ce paratexte est utile pour trouver des idées de contextualisation dans la première étape de l'introduction.

Dans la rédaction, il est gênant de voir confondus, traités sur le même plan, les mots cités et le paratexte, c'est-à-dire signalés par le même recours typographique aux guillemets ; mais d'un autre côté, la glose – qui revient au concepteur/à la conceptrice du sujet – est quelquefois devenue l'expression personnelle du/de la candidat.e, qui se l'est appropriée telle quelle en la faisant passer pour son propre discours... Il s'agit certes d'une question formelle, mais il faut chercher à reformuler les éléments proposés par le paratexte, en ne réutilisant que certains mots-clés.

Ici, la glose tendait à souligner les idées suivantes :

– un déséquilibre (par l'expression « cierta subordinación ») entre l'objet créé par la mémoire populaire et la forme qu'il acquiert en passant dans l'autre champ de diffusion, bien que ce passage offre au public second la possibilité d'entrer en contact avec des manifestations culturelles qui lui sont étrangères ;

– le rôle du médiateur ;

– la nature particulière du produit issu de la relation entre la journaliste Elena Poniatowska et son informatrice Josefina Bórquez : la façon de présenter dans la question finale l'identité de l'individu producteur du témoignage recueilli par Poniatowska impliquait qu'on s'interroge sur le dédoublement et/ou la confusion fabriquée par l'auteure-journaliste entre la femme de la réalité et Jesusa, le personnage et la voix narrative autodiégétique du texte de fiction qu'est *Hasta no verte Jesús mío*. Qui raconte sa vie ? Josefina et/ou Jesusa ?

### Lien(s) entre la réflexion de Martin Lienhard et l'œuvre d'Elena Poniatowska

Comment donc effectuer le déplacement mentionné plus haut entre les propos de l'historien-anthropologue et le texte à étudier ? Comment les premiers peuvent-ils être utiles au moment d'analyser le second ? De façon générale, le(s) lien(s) à établir entre la citation et sa compréhension d'une part, et l'œuvre à interpréter de l'autre, sont d'une certaine manière le fil rouge de la composition, car ils posent la mise en perspective du texte et doivent être le garde-fou contre le hors-sujet... Ce sont ces liens qui évitent d'escamoter le sujet et de produire un discours préparé, considéré comme capable de traiter n'importe quel sujet pourvu que l'on parle de l'œuvre au programme. Le temps passé à réfléchir à ces liens est donc indispensable, d'autant plus qu'ils sont à l'origine de la problématique que doit proposer la copie. Tout n'est pas équivalent et un manque de rigueur dans le traitement du sujet a souvent fait dériver la réflexion vers une autre problématique, intéressante en soi, mais décalée : la relation complexe entre réalité et fiction.

Ici, on devait commencer par se demander de quelle manifestation de la mémoire populaire il s'agissait. *Hasta no verte Jesús mío* peut être considéré comme le produit transformé du récit d'une vie, d'un témoignage construit par un membre des classes populaires, caractérisé par certaines composantes sociales et historiques, une série d'aventures et mésaventures, une valeur à la fois individuelle et collective. Le témoignage en appelle à un processus d'anamnèse de la part d'un sujet et le récit qui en découle génère la représentation d'une réalité articulée sur la capacité/l'incapacité du témoin à se rappeler avec exactitude et à interpréter, combinée à sa propension à inventer les faits vécus.

En quoi Josefina Bórquez est-elle représentative des masses populaires, de « ceux d'en bas » ? D'après les renseignements fournis par Elena Poniatowska dans ses deux essais épitextuels « Vida y muerte de Jesusa » (1) et (2) (publiés dans *Luz y luna, las lunitas* en 1994), le sujet témoignant est une femme indigène originaire de Miahuatlán, dans le sud de l'État de Oaxaca, qui a pris part à la Révolution et passé sa vie dans une position « subalterne », à travailler comme bonne d'enfants et/ou domestique chez des particuliers, entraîneuse dans des *cantinas*, ouvrière dans des usines, pour finir comme femme de ménage dans une imprimerie et blanchisseuse. Josefina, rebaptisée Jesusa par la journaliste-écrivaine, est l'incarnation de la marginalisation sociale et économique : « Jesusa pertenece a los millones de hombres y de mujeres que no viven, sobreviven », déclare l'auteure dans « Vida y muerte de Jesusa (1) ».

Quant à la médiatrice, elle est représentative du milieu « hégémonique ». Princesse française à la double origine mexicaine et polonaise – dans certaines copies, Elena Poniatowska est devenue russe ou allemande... –, installée au Mexique et naturalisée en 1969 – année de la première publication de *Hasta no verte Jesús mío* –, elle occupe une position ethnique, sociale et économique aux antipodes de celle de son témoin.

Quelle est la « performance » de Josefina/Jesusa ? Sur la base d'une série d'entrevues qui se sont déroulées sur un an entre 1963 et 1964, un récit oral s'élabore, marqué par une tension entre abondance et silence, entre confession et réserve, pour être recueilli par enregistrement et/ou notes écrites par la médiatrice, autorisée de par son statut cultivé et lettré à transposer « l'objet » « original » vers un « nouveau contexte de communication », le livre offert aux lecteurs.

Tout ce contexte était connu avec plus ou moins d'exactitude par les candidat.e.s. Mais si sa connaissance était une base indiscutable de la réflexion à entreprendre à partir des propos de Martin Lienhard, son exposé anecdotique a trop souvent servi comme l'une des parties de la composition, sans être à la source d'une problématisation.

La suite de la mise en perspective de *Hasta no verte Jesús mío* devait approfondir la façon dont l'objet né de la fonction testimoniale de Josefina Bórquez est « recréé » et « reformaté » par le travail de la

médiatrice. La transformation est ici celle d'un récit oral (donc, désorganisé, spontané ou sollicité, répétitif) en une vie fictionnelle, organisée selon les codes de l'écriture et destinée à des lecteurs lettrés. Que génère la tension entre « oralité » et « écriture », entre ce qui est authentiquement populaire dans le discours remémoratif de Josefina Bórquez et le texte écrit dont Jesusa Palancares est la narratrice ? Le produit de la mémoire de l'informatrice s'efface-t-il sous/est-il « recouvert » par le récit fictionnel ? Si Elena Poniatowska est connue comme auteure du roman *Hasta no verte Jesús mío*, qui est l'auteure des mots qui affluent tout au long des chapitres ? Quel est l'impact d'une médiation qui est recreation, réinvention, à travers le maniement de la parole écrite ?

### Les principaux défauts rencontrés dans les copies

Nous ne dérogerons pas à l'intention déjà déclarée dans nombre de rapports précédents sur l'épreuve de la composition : pointer ces défauts a pour but d'apporter des conseils aux candidat.e.s – en prévention ou en remédiation –, d'insister sur l'esprit et la manière de l'exercice, de dégager ce qui est attendu. Certaines remarques seront certes répétitives par rapport à ce qui a déjà pu être souligné sur d'autres sujets, mais leur mention nécessaire dans ce rapport 2017 montre que les règles d'écriture d'une composition ne sont pas encore connues de tou.te.s... D'autres observations concernent spécifiquement le sujet proposé cette année.

#### ➤ **Introduction**

##### • **Généralités**

Il faut encore rappeler qu'une certaine méthodologie est à respecter, même si, globalement, la structure de cette étape introductive est connue :

- Une contextualisation du sujet et de la citation proposée est nécessaire, et il est étonnant que son absence soit si fréquente. Certain.e.s candidat.e.s commencent encore leur discours en présupposant que sujet et citation sont connus et qu'il est inutile de conduire le lecteur de la copie vers eux de façon argumentée.
- Quand cette contextualisation est présente, il faut veiller à établir/renforcer le lien entre elle et la citation. Le passage de l'un à l'autre est trop souvent artificiel, voire inexistant.
- La problématique doit être énoncée de façon nette, relativement concise : la multiplication de questions est trop lourde, le correcteur s'y perd... Il faut parvenir à étoffer sa formulation sans se noyer dans une accumulation qui de fait, laisse échapper l'intérêt de la réflexion.
- En outre, la problématique doit être énoncée de façon bien distincte de l'annonce du plan. C'est sans doute là le nerf de l'introduction : montrer que l'on distingue le problème posé de la manière dont on va le traiter.

##### • **Par rapport à ce sujet**

#### Problématique :

Les propositions ont été très souvent insuffisantes car elles ne faisaient que reprendre les termes de la citation de Martin Lienhard et/ou du sujet, sans cibler le problème sur la spécificité de l'œuvre. En voici les termes les plus fréquents :

- Le processus de transformation dont parle Martin Lienhard existe-t-il dans *Hasta no verte Jesús mío* ? Les candidat.e.s ne peuvent penser que la problématique leur est fournie par le paratexte...
- La mémoire cesse-t-elle d'être populaire ?
- Le discours mis en forme par Elena Poniatowska est-il fidèle à la mémoire populaire ?

#### Plan :

Il s'est avéré souvent rudimentaire, a minima, trop schématique ou maladroit. Nous transcrivons les propositions qui sont le plus souvent revenues :

- 1) Elena Poniatowska transforme le témoignage de Josefina Bórquez
- 2) L'écriture ne couvre pas l'oralité
- 3) Elena Poniatowska et Josefina Bórquez sont dans une relation de dépendance l'une par rapport à l'autre

- 1) Le texte est fidèle au témoignage
- 2) Elena Poniatowska transforme le témoignage
- 3) Le problème est résolu par le mélange de ces deux idées

=> Ces deux plans sont en fait une façon légèrement élaborée de concevoir le travail selon la structure thèse / antithèse / synthèse, ou antithèse / thèse / synthèse, par rapport à la citation de Martin Lienhard.

- 1) Voix populaire de Josefina
- 2) Voix hégémonique d'Elena Poniatowska
- 3) Troisième voix : celle de Jesusa

Ce troisième modèle semblait moins maladroit que les deux autres et pouvait déboucher sur un traitement correct du sujet.

### ➤ Développement

#### • Connaissance de l'œuvre et de son contexte

Outre la remarque susmentionnée concernant l'utilisation trop souvent anecdotique des circonstances de l'écriture de *Hasta no verte Jesús mío*, le jury a été frappé par la connaissance trop lointaine de l'œuvre, ce qui a entraîné un manque d'exemples variés et précis pouvant donner lieu à des analyses fouillées (sous la forme ou non de citations : il vaut mieux une utilisation pertinente et développée de certaines références que des citations rabâchées, qui plus est lorsqu'elles sont inexactes, comme étrangement, cela a été souvent le cas des trois dernières phrases du texte).

Cette constatation doit malheureusement être poussée à l'extrême : nous déplorons qu'un nombre vraiment trop important de copies aient montré que leurs auteur.e.s n'avaient manifestement pas lu du tout l'œuvre au programme. Les résultats possibles de cette impasse ont pris la forme d'un remplissage de quelques pages avec un discours improvisé à partir de la citation de Martin Lienhard ou d'une récupération de certaines lectures critiques sur le roman d'Elena Poniatowska, dont le texte reste absent. Les notes basses et très basses qui grèvent la moyenne de l'épreuve sont en très grande partie dues à ce type de copie.

#### • Argumentation

Le jury souhaite redire avec force la nécessité de beaucoup mieux baliser/encadrer le travail avec une argumentation digne de ce nom. Dans un trop grand nombre de copies, les idées s'enchaînent sans liens entre elles (ou alors, le lien est tellement implicite que le correcteur doit faire le travail de déduction lui-même) et cela ne fait pas démonstration – ce qui est tout de même l'objectif de l'épreuve. La meilleure preuve que ce fil conducteur analytique n'est pas là est que trop souvent, le projet exposé dans la problématique n'est pas suivi, ce qui non seulement réduit à néant l'apport d'un discours fait de juxtapositions, mais invalide purement et simplement cet exercice en soi.

D'autre part, la nature démonstrative de la composition implique le cheminement d'une pensée, de la constatation de certains éléments aux conclusions que l'on peut tirer de leur analyse contrastée et/ou complémentaire ; or, assez fréquemment, la pensée ne progresse pas : au lieu de partir d'une idée donnée comme postulat et de l'utiliser pour voir où elle permet d'arriver, les copies proposent laborieusement de parvenir à cette idée de base (par exemple, *Hasta no verte Jesús mío* intègre une représentation socio-historique des classes populaires mexicaines, ou encore Elena Poniatowska a inventé des événements dans la vie de la narratrice), ou alors tournent en rond pour y revenir, sans avancer.

Il faut aussi ré-insister sur la nécessité de définir, et ce le plus précisément possible, les concepts et notions utilisés, et d'employer la terminologie avec discernement. Ici, cette exigence de définition et/ou de pertinence concernait en particulier les termes suivants : mémoire, témoignage ; auteur, narrateur, protagoniste ; autobiographie, roman-témoignage. Une proposition relativement fréquente dans les copies faisait du texte poniatowskien un palimpseste : l'absence d'explication et donc de justification du terme était combinée avec une forte tendance à le confondre avec l'hybridité conceptuelle et générique de l'œuvre. De façon générale, les candidat.e.s doivent se montrer exigeant.e.s dans l'utilisation de tel ou tel terme ciblé, de telle ou telle idée : il ne sert à rien de manier des mots si les concepts et notions ne sont pas discutés, problématisés, dans le cadre de l'œuvre à étudier.

Cette dynamique de la problématisation et du questionnement est fondamentale. La nature de l'exercice, nous l'avons rappelé, est d'être une démonstration étayée par des arguments et des exemples précis tirés du texte, qui doivent être analysés et non simplement énoncés. Mais les correcteurs ont trop souvent

constaté la faiblesse ou la superficialité du raisonnement... Par exemple, justifier le niveau de langue de Jesusa par sa condition ethnique, sociale et économique sans se poser la question de son éventuelle instrumentalisation et/ou transformation par Elena Poniatowska relevait d'une démarche bien trop réductrice ; de même, associer comme une évidence ou une fatalité le peuple indigène mexicain à la pauvreté et à la marginalité ne conduisait qu'à des clichés. Le jury attend des candidat.e.s une capacité à poser des questions et à manier l'art de la nuance ; en ce sens, les affirmations trop entières (ici par exemple l'idéalisation poussée du personnage de Jesusa comme combattante féminine ou de l'auteure comme dénonciatrice des inégalités) ne constituent pas une approche satisfaisante du sujet et/ou de l'œuvre à analyser. Ce qui résulte de cette capacité, c'est un discours qui sache apprécier la complexité de l'objet d'étude, proposer non pas une approche unique, mais une diversité de pistes d'interprétation.

Enfin, il faut veiller à mettre en évidence le lien entre d'une part les idées, les exemples choisis, et de l'autre, l'orientation du sujet et la citation de départ. En d'autres termes, le défaut est de se perdre dans une analyse – plus ou moins personnelle – qui peut être intéressante sans s'interroger sur son lien avec l'axe de réflexion proposé par la citation. À travers les copies, une thèse s'est manifestée de façon fréquente : une troisième voix se crée, celle de Jesusa, qui est à la fois un mélange et un dépassement de celles de Josefina Bórquez et d'Elena Poniatowska. Cette idée tout à fait valable n'était la plupart du temps pas assez reliée au sujet : par exemple, elle pouvait amener à discuter la formule « *lucha sorda* » de Martin Lienhard en montrant qu'on passe à une création hybride, difficilement classifiable d'un point de vue générique et/ou éthique.

### • Utilisation des sources théoriques et critiques

Dans l'ensemble, il y a très peu de traces de la bibliographie « officielle » dans les copies. Les correcteurs se sont étonnés du nombre très important d'entre elles dénuées de lectures critiques (du moins explicitées). Redisons que si la composition fonctionne comme une réflexion personnelle (en aucun cas la transcription plaquée d'un cours ne peut se substituer à ce travail), celle-ci est documentée à la fois par le texte de l'œuvre et par les apports de l'analyse d'autrui, dans la mesure où ceux-ci sont correctement mentionnés comme tels. Pourtant, dans la majorité des copies, les sources de certaines affirmations prises comme éléments de l'argumentation n'étaient pas signalées (en particulier les essais épitextuels d'Elena Poniatowska sur sa rencontre avec Josefina Bórquez et son écriture de *Hasta no verte Jesús mío*). Certes, on n'exige pas des candidat.e.s des références bibliographiques complètes, mais le renvoi à un théoricien, un critique, un ouvrage, un essai, un article, ou au minimum aux études, aux analyses déjà menées sur l'œuvre, dont les cours qui n'ont pu manquer de contribuer au travail des candidat.e.s pendant l'année... Bref, faire passer pour sien un discours emprunté, même si cette utilisation est pertinente et bien conduite, n'est pas la démarche à adopter.

### • Conclusion

Il faut veiller à un certain équilibre entre introduction et conclusion (les copies où quatre pages étaient dédiées à la première et dix lignes à la deuxième n'ont pas été rares cette année). La conclusion ne doit pas se contenter de rappeler les grandes étapes du raisonnement, mais encore approfondir un ou plusieurs points, en tirer des conséquences sur l'œuvre et/ou le sujet traités, et éventuellement ouvrir à des problématiques plus larges, mais non sans lien avec ce qui précède.

### ➤ Rédaction

Certains rappels sont encore nécessaires...

Il existe une convention typographique à respecter pour signaler les titres d'œuvres/ouvrages : dans une copie manuscrite, ils sont soulignés, sans guillemets (ceux-ci étant réservés pour les titres d'articles, de chapitres, sans soulignage). En outre, le titre de l'œuvre à étudier pouvait paraître assez long, ce qui a généré dans l'appareil critique plusieurs propositions d'abréviations. Mais dans la composition, le recours à des initiales pour plus de rapidité dans l'écriture n'était pas le meilleur choix, d'autant plus s'il n'était pas explicité.

Il est certain que les études publiées tout comme les propositions de corrigés dans les rapports de jurys de concours manient l'usage des titres et sous-titres, des rubriques, des listes. Cependant, cette modalité de présentation n'est pas admise dans une copie de concours, où absolument tout doit être rédigé.

### ➤ Correction de la langue

De toute évidence, de trop nombreuses copies n'ont pas été relues ; en conséquence, de graves fautes de langue n'ont pas été corrigées. Nous ne saurions insister assez sur l'importance accordée, dans la note

finale, aux erreurs et/ou à la négligence constatées dans la tenue linguistique du travail. En particulier, nous attirons l'attention sur :

- certains barbarismes inacceptables (conjugaisons) ;
- la gestion parfois/souvent désastreuse des accents écrits : absents ; mal placés ; intempestifs (sur des formes verbales par exemple) ;
- la méconnaissance trop fréquente de la syntaxe de la proposition gérondive ;
- l'absence trop fréquente de la préposition « a » devant le COD de personne déterminée, mais la présence erronée de cette préposition devant un COD qui ne la requiert pas ;
- de façon générale, le régime prépositionnel des verbes trop fautif ;
- le gallicisme « es ... que » trop fréquent pour exprimer la forme emphatique.

### Proposition de correction

Il ne s'agit pas là d'un travail entièrement rédigé, comme celui qui est attendu dans chaque copie de concours... Ni de la seule modalité pour traiter le sujet 2017 sur *Hasta no verte Jesús mío*... Nous proposons une armature argumentative illustrée de plusieurs exemples possibles, en lien avec l'analyse détaillée du sujet qui figure dans les pages précédentes.

### Introducción

- Contextualizar el tema (N.B. Nous suggérons plusieurs pistes possibles, à la fois pour insister sur cette première étape introductive et pour montrer qu'elle ne constitue pas un discours figé.)

1) ¿Cómo Elena Poniatowska escribió lo que la crítica considera como su primera novela, *Hasta no verte Jesús mío*? Aparición en 1978 de un breve ensayo que aclara la génesis de la obra y explica quién fue la mujer de la realidad extratextual que le contó su vida a la periodista-cronista, a raíz de un encuentro casual y un ruego formulado por esta: el texto aparecido en *Vuelta* permite enmarcar la obra de ficción que es *Hasta no verte Jesús mío* en otro contexto dinámico que el de la imaginación, aunque se considere que esta funciona en relación estrecha con la realidad. Explicación de un proceso de (re)creación a partir de un testimonio.

2) Cuando publica *Hasta no verte Jesús mío* en 1969, Elena Poniatowska es conocida como periodista, entrevistadora y cronista, y, aunque mucho menos, como cuentista. Algunos de sus textos de crónicas muestran su interés por las clases populares de la capital mexicana y su encuentro fortuito, en 1963, con una mujer indígena, Josefina Bórquez, instalada en un barrio popular, es el inicio de una relación que resulta fundamental para la escritora, mujer blanca de las clases privilegiadas en un esquema social que suele despreciar e ignorar las voces de "los de abajo".

3) La formación de Elena Poniatowska como periodista, entrevistadora y cronista se pudo valer de su trato con el trabajo del antropólogo mexicano Ricardo Pozas y de su propia experiencia laboral con el estadounidense Oscar Lewis. El interés que Elena Poniatowska manifiesta por el otro, considerada aquí la otredad a partir de la condición étnica, social, económica y educativa, se despliega durante su relación con Josefina Bórquez, figura representativa de la miseria y marginalidad de una gran parte del pueblo mexicano. El testimonio de la lavandera, solicitado por la periodista, es el objeto primigenio de la actividad rememorativa y el producto oral que la escritura de Elena Poniatowska transforma para permitir su tránsito hacia otro público, el de los lectores. Esa transformación se cumple mediante el arte de la ficción, proponiéndose *Hasta no verte Jesús mío* como una novela y no un estudio antropológico.

4) A partir de mediados del siglo XX, ¿en qué medida la cultura calificada como popular se convierte en un objeto de interés y de comunicación entre los actores de la cultura letrada y culta? A raíz de los estudios de ciertos etnólogos/antropólogos, las manifestaciones de esa cultura popular, captada en su marco tradicional y ritual, llegan a constituir un producto que circula entre los sectores centrales y dominantes de la vida intelectual. Herederas de la memoria de la comunidad de origen, las expresiones de tal cultura popular se dan a conocer por la mediación de interlocutores profesionales.

- Exponer la cita y los interrogantes que plantea:

Presencia necesaria de una frase de transición coherente entre el párrafo de contextualización y la cita propuesta.

Lo que está en juego en la reflexión de Martín Lienhard: cf. *supra* => sintetizar las ideas principales.

Lo que la vincula con la novela de Elena Poniatowska: cf. *supra* (síntesis).

- Problemática:

¿Cómo considerar la transformación del testimonio-relato oral de Josefina/Jesusa en una novela cuya narradora, Jesusa Palancares, reinventa su vida mediante el arte escritural de Elena Poniatowska?: ¿será la imposición de otra “voz”, y por ende la perversión del “objeto” “original”, condición de la difusión del discurso “en un nuevo contexto comunicativo”, o sea entre un lectorado letrado? Tal orientación, coherente con el análisis de Martín Lienhard, insistiría en la pérdida o la enajenación de la palabra popular, y su utilización por la voz, intelectual y rebelde, de Elena Poniatowska. Proponemos, admitiendo la transformación y la utilización, buscar un equilibrio: apreciar cuál puede ser la ventaja de tal proceso para la memoria individual y colectiva encarnada por Jesusa y el impacto de la ficción como vía abierta hacia la complejidad y la multiplicidad de los sentidos generados por su experiencia de vida.

- Anuncio de las etapas principales del trabajo:

I Ver cómo el producto que es *Hasta no verte Jesús mío* plantea, por su género/indeterminación genérica, la tensión autoral.

II Analizar la búsqueda de equilibrio entre la oralidad y la escritura.

III Interrogarse sobre el alcance colectivo e individual de la (re)creación ficcional de un personaje y una narradora representante de la identidad popular.

### I Creación (testimonio) y recreación (novela): un cuestionamiento de la autoría

Si Elena Poniatowska es oficialmente/profesionalmente conocida como autora de la novela *Hasta no verte Jesús mío*, ¿quién es la autora de la palabra que fluye a lo largo de los capítulos?

1. ¿Diferenciar dos estatutos: autor/escritor? Cf. Jacques Rancière (*La méfente. Politique et philosophie*): distinguir entre los seres que poseen la palabra y los que solo tienen una voz.

¿Tensión (según Martín Lienhard: “desdoblamiento” => “lucha”) en cuanto a la autoría?: la periodista-entrevistadora-cronista, cuyo nombre es el que aparece en la portada / el personaje cuya voz autodiegética rige el flujo verbal, organizando los diálogos para permitir que sus recuerdos se hagan vivos en el texto: voz de la mujer indígena –mestiza según la genealogía que ella presenta– analfabeta, una de “las voces de los de abajo”, silenciadas por las voces hegemónicas, a la que la misma Poniatowska otorga de hecho acceso a un circuito de comunicación antes vedado. “Autobiografía de los que no escriben” según Philippe Lejeune (*Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*); Gabriella de Beer se refiere a la bibliografía razonada de Richard D. Woods sobre la autobiografía en la literatura mexicana para evocar “la autobiografía oral o autobiografía narrada, obra que resulta de la colaboración de un autor y su sujeto” (“Biografía, autobiografía y ficción: el caso de Elena Poniatowska y Nellie Campobello”, in *Elena Poniatowska: México escrito y vivido*) => las fórmulas dan cuenta de la paradoja entre la definición de tal relato por la “escritura” y la índole oral del “objeto” “original” (según los términos de Lienhard).

Contrarrestar la subalternidad gracias a la puesta en escritura de una vida humilde y de una condición social marginada y despreciada: lo inferior accede a la superioridad de la plasmación de su expresión por la forma escrita. Pero ¿Josefina/Jesusa se benefició de transformarse en Jesusa, la que cuenta su vida en la novela? Según los lamentos y la culpabilidad manifestada por Elena Poniatowska en su ensayo “Vida y muerte de Jesusa (1)”, la aparición y el éxito de la novela no significaron cambio alguno en la existencia de la “lazarina” => buscar el logro del relato de Jesusa en el mismo desafío lanzado por la vida ficcional, y no en el conocimiento por el público culto de la realidad de Josefina.

2. Elena Poniatowska plantea el problema de la autoría y de la autenticidad

“Desdoblamiento” asumido y utilizado por la escritora: en el ensayo “Hasta no verte Jesús mío” de 1978 (*Vuelta*), explica ciertas transformaciones del testimonio que se podrían tildar de traiciones: “Maté a los personajes que me sobraban, eliminé cuanto sesión espiritualista pude, elaboré donde me pareció necesario, podé, cosí, remendé, inventé.” => la vida de Jesusa Palancares dista de ser la de Josefina

Bórquez. Autonomía ficcional de aquella, cuyo impacto en el lector se busca mediante el exceso y la contradicción profunda del personaje.

Importancia del umbral paratextual constituido por el epígrafe, ampliamente señalado y comentado por los estudios críticos (véase por ejemplo el de Marie Cordoba, “Trois femmes. Genre et biographie chez Elena Poniatowska”, *Critique*): inversión de las posiciones de autoridad en la perspectiva abierta por el manejo de la palabra => rectificar la subalternidad social. Contenido temático del epígrafe: muerte inevitable de la narradora-autora y mundo hecho de mentiras.

– Primera frase: “Algún día que venga, ya no me va a encontrar, se topará nomás con el puro viento.” => con una leve variante, la misma que el lector descubre en el ensayo de 1978: “Algún día que venga, ya no me va a encontrar, se topará nomás con el puro aire.” Si se considera que el ensayo (r)establece la verdad en cuanto al origen del texto ficcional explicando de quién es la voz de abajo que produce un relato digno de ser escrito, entonces la frase que abre el epígrafe (que no aparece en el texto de *Hasta no verte Jesús mío*) es una cita, apenas modificada, de las palabras de Josefina/Jesusa dirigidas a la que la solicita a lo largo de las semanas y meses de entrevistas. También se puede interpretar la frase entre comillas del ensayo como una cita del epígrafe de la novela, lo que enlaza los textos y los géneros. En los dos casos Jesusa se afirma como creadora del “objeto” que es su relato de vida.

– Las mentiras que rigen el mundo y el trato entre los individuos se pueden leer de manera metaficcional: Jesusa como autora asume la creación de una verdad mentirosa por el arte de la ficción y Elena Poniatowska también como autora se responsabiliza de la transformación operada en el discurso de la memoria popular de Josefina.

### 3. Presencia en el texto del “desdoblamiento de la instancia productiva”: yo y usted

Frente al despliegue del yo hablante de Jesusa, la misma narradora señala puntual pero regularmente la presencia de su narratario/a, considerándolo/a como público receptivo (p. 188), partícipe (p. 332), cómplice (p. 90 o 175), o contrario (p. 456). Varias interpretaciones de la identidad referente de “usted”, pero nos conviene aquí enfocarla en la de la periodista que interroga y escribe. El final muy comentado de la novela (invención de Poniatowska con respecto al discurso de Josefina Bórquez según Cynthia Steele en “Testimonio y autoridad en *Hasta no verte Jesús mío*” (*Revista de crítica literaria latinoamericana*), pero coherente con ciertas frases en estilo directo de Josefina/Jesusa en el ensayo de 1978) parece consumir el divorcio entre las dos instancias, la informante que ofrece su vida a través de su “performance” y la escritora que la transforma recreándola. Insistencia en una tensión entre dolorosa y creativa.

### Transición

A partir del desdoblamiento yo/usted, Ana María Amar Sánchez subraya la casi ausencia de la segunda instancia y orienta su análisis de la novela al contrario de lo que enuncia Martín Lienhard: “[...] la palabra de Jesusa cubre totalmente el ámbito discursivo y otra vez la periodista –invisible– otorga, como en los textos de no-ficción, el espacio de la escritura a la voz de una mujer «común» que de otro modo jamás accedería al relato.” (“La ficción del testimonio”, *Revista iberoamericana*) La comparación con la no-ficción da efectividad a la función autoral de Jesusa y borra el trabajo de transformación del testimonio oral. Una posición intermedia entre los dos análisis es necesaria para resaltar la búsqueda de cierto equilibrio entre el testimonio y la novela.

## **II “Escritura” y “oralidad”: ¿cuál se “impone”? ¿cuál “cubre” la otra? / tentativa para armonizar los dos usos de la lengua.**

Transformación de un relato oral de vida (desorganizado, espontáneo o solicitado, repetitivo) en una vida ficcional, organizada por los códigos de la escritura y dirigida a unos lectores letrados. ¿Qué produce la tensión entre la “oralidad” y la “escritura”, entre lo auténticamente popular del discurso rememorativo de la informante Josefina Bórquez y el texto escrito inventado por la narradora Jesusa Palancares? Escritura: una transformación de la índole “original” del “objeto” creado por la memoria de la informante / un medio para resaltar la oralidad, haciendo de esta la seña y el impulso dinámico del texto escrito.

### 1. Marco teórico de la novela testimonial: una oralidad manipulada

Impacto de esta obra en el lectorado, en la continuidad de las anteriores que transcriben/reescriben el discurso oral del informante (*Juan Pérez Jolote*, *Los hijos de Sánchez*, *Biografía de un cimarrón*): entretejer la escritura con la oralidad de la palabra original => desafío para conservar la autenticidad de la fuente y convencer/seducir a los lectores.

El texto escrito de *Hasta no verte Jesús mío* se aventura recogiendo, transcribiendo y reescribiendo no un único discurso oral, sino varios, que entrecruzan los modos de hablar de los varios informantes => hibridez creadora de un nuevo discurso, propio de la obra. Cf. lo que construyó Miguel Barnet con *Canción de Rachel* (1969), recogiendo y mezclando varias voces femeninas de comediantes-cantantes de un cabaret de La Habana. Varias veces Elena Poniatowska comentó cómo el discurso de Jesusa se nutre de varios orígenes lingüísticos populares (véase por ejemplo "Vida y muerte de Jesusa (1)"). Cf. Cynthia Steele ("Testimonio y autoridad..."): "Poniatowska se tomó muchas libertades al recrear el lenguaje de Bórquez, combinándolo con los dialectos de trabajadoras domésticas de diferentes partes de la república que había conocido a lo largo de los años, para crear una especie de denominador común del habla femenino (*sic*) popular."

El origen abajeño que Jesusa deja escuchar por su modo de hablar (p. 331: "[...] usted no habla como la gente de allá arriba [...] No sea, no se haga... Usted es abajeña.") y cuya manifestación la disgusta (*ibíd.*: "Me puse a pensar, bueno, pues ¿en qué me conoce que soy de ellos?") porque revela su historia personal y sus frustraciones, funciona como un ardid del que se vale Elena Poniatowska para anclar a su personaje en una identidad geográfica y lingüística, recordando el origen del movimiento errante que lo caracteriza, y juega a disimular la recreación verbal que hace del discurso de Jesusa un artefacto literario.

### 2. Beneficio que el texto escrito saca del vigor del discurso oral de Jesusa

2.1. Manejo de la oralidad en el texto novelesco: cf. estudio de María Inés Martínez ("Lenguaje oral y marginalidad en *Hasta no verte Jesús mío*", *Confluencia*) => cómo la identidad popular marginada de Jesusa se da a conocer mediante el lenguaje empleado. Usos léxicos, morfológicos y morfosintácticos propios de la lengua oral popular; irrupción de las palabras malsonantes; ritmo coloquial de la repetición. Retrato lingüístico de la narradora: un habla compartida con otros individuos, para expresar una memoria colectiva y una vivencia común / para la escritora Elena Poniatowska, arma de subversión de los códigos literarios, capaz de dinamitar las normas lingüísticas de la ficción.

2.2. Acceso del sujeto subalterno a la palabra => Tensión contradictoria y dinámica entre el flujo verbal por el que reconstruye/reinventa su vida y la auto-caracterización como alguien poco aficionado al discurso y la comunicación con los demás (p. 437: "A mí no me gusta hablar con la gente."). El complejo que inhibe la palabra de la mujer analfabeta y la somete al poder de los que saben leer (su madrastra, p. 79: "Mi madrastra era otra clase de persona. Tenía estudio."; su marido, p. 173), y del que se avergüenza (p. 442, al hablar de Perico: "Tiene que saber algo en su vida, no quiero que se quede como yo."), choca contra su agresividad verbal y su empeño en gritar y no "dejarse".

2.3. "Texto": nuevo espacio, que permite la expansión de la voz de Jesusa, y se hincha por el encuentro con otras voces de otros individuos de abajo. La narradora utiliza diversos recursos de la narración:

- juego de temporalidades: relato en tiempo pasado (aventuras de tipo picaresco) en el que se insertan múltiples momentos en tiempo presente (Jesusa expresa su filosofía de la vida).
- juego polifónico: estilo directo que ritma el discurso indirecto de Jesusa. El relato "reformateado" por los códigos narrativos convoca una multitud de voces que configuran la colectividad a la que pertenece la "instancia productiva" popular. Ej.: p. 55 (las órdenes de la señora Fortunata); p. 326-327 (la riña verbal y física con el policía que no quiere pagar la renta); p. 440-441 (la incompreensión que manifiesta Jesusa ante la conducta de Tránsito)... Los diálogos, por la brevedad de las réplicas, ensanchan el mundo recordado/inventado por Jesusa, lo animan, lo escenifican.

### Transición

Como esos actores de la vida mexicana que la rodean y pueblan con sus voces su relato, Jesusa no deja de ser un personaje de ficción, tanto como actante como narradora. Voz cantante y personaje desgraciado, es inventada a partir de una toma de palabra problemática, a la vez reticente y necesaria. ¿A qué apunta la (re)creación de un testimonio y de una voz subalterna en *Hasta no verte Jesús mío*? ¿A dar la palabra a los que no la tienen (intención reivindicada por numerosos estudios de la obra y por la misma Poniatowska)? / ¿A imaginar la memoria y la identidad popular?

### III Verdad-mentira de la escritura ficcional: un medio para interrogar la identidad popular mexicana

Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (1950): el poeta y ensayista mexicano, en la continuidad de ciertos pensadores anteriores, plantea la cuestión de la mexicanidad, insistiendo en las representaciones mentales, los modos de hablar y las conductas. En las décadas de los 50 y 60, Elena Poniatowska escoge

el método periodístico de la entrevista y la crónica para acercarse a las clases populares desfavorecidas y entrar en contacto con México, que es según Rocío Oviedo Pérez de Tudela “su espacio y su sintonía” (“Presentación”, in *Elena Poniatowska: México escrito y vivido*); entre sus centros de intereses: la población desfavorecida, sus tradiciones y su condición presente, su modo de pensar y su auto-consideración. A partir de su trabajo de tipo antropológico con Josefina, la voz de Jesusa narradora es el médium por el que Elena Poniatowska reinventa una memoria popular, abriendo paso a la oralidad en el texto escrito, modelando caracteres, criticando las mentalidades y los disfuncionamientos de la sociedad mexicana. Con toda su complejidad, sus contradicciones, el relato recreado de Jesusa le permite a la escritora indagar en las imágenes culturales, históricas y sociales de las mujeres del pueblo llano y proyectar su propia frustración y ansia de rebeldía. La posición hegemónica de la una y la subalternidad de la otra borran sus fronteras en el espacio textual donde, afirma Rocío Oviedo, “Elena y Jesusa se solapan” porque “tienen más de un punto en común” (*ibid.*), a pesar de tanta diferencia. Quizá aquí encontremos el equilibrio buscado.

1. Dimensión colectiva de Jesusa: una mujer de las de abajo, rica de conocimientos y experiencias

1.1. Jesusa como detentora de un saber popular

Memoria popular: considerada aquí como factor de cohesión de un grupo o comunidad. Transmisión de generación en generación. Patrimonio cultural y ético. Saber heredado de las creencias y de los talentos comunes de la gente del pueblo => lo que ella puede enseñar a la otra (su oyente), a los otros (los lectores), como le fue enseñado (por su padre, su madrastra, “la que [le] enseñó”, p. 49):

– Los usos culinarios, apreciados como los mejores para sacar provecho de los alimentos. Jesusa explica con pormenores cómo se utiliza tal o tal elemento, cómo se adereza, se guisa, etc.: p. 53-54, 261.

– Las creencias, para explicar cómo suele vivir y pensar la gente del pueblo => alcance antropológico que revalora el saber popular frente al saber culto. Ejemplo de los poderes del Santo Niño de Atocha (p. 59-61: episodio de la vieja presa, salvada por esa figura protectora de Cristo; cf. análisis de Nathaniel Gardner en “Milagro e historia en el Santo Niño de Atocha en *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska”, *Espéculo*); el nagual (p. 186-189); el beneficio que se saca de la presencia defensiva de un perro en casa (p. 459-460). La participación de Jesusa en la Obra Espiritual, a pesar de la mengua que confesó Poniatowska con respecto al intenso papel que le dio Josefina Bórquez en su testimonio (cf. “Vida y muerte de Jesusa (2)”), alimenta su retrato relativo a las costumbres mexicanas.

=> Cómo el texto se nutre de esta dimensión popular: apreciar cómo estas muestras del saber popular se integran en el discurso de la narradora, cómo contribuyen a configurar la experiencia individual del personaje y a enriquecer la escritura: deleite en la precisión con la que Jesusa comenta los usos culinarios (fuente de orgullo); perspicacia de la soldadera para captar el engaño del falso nagual (también fuente de orgullo); juego genérico al integrar en el relato rememorativo la sabrosa “leyenda” del perro que vence a Barrabás. En cuanto a sus creencias espiritualistas, son las que abren la novela, provocando la curiosidad del lector culto, aún más si este no es mexicano, e introducen episodios divertidos y truculentos en una vida de dolores (p. 243-244; 251 sq; 466) => deleite de la escritora Elena Poniatowska al mezclar las tonalidades y enfatizar la afición de su personaje a la protesta, la riña y la agresión verbal.

1.2. Jesusa y la Historia mexicana del siglo XX

El personaje llega a actuar en la historia revolucionaria de México: participa en los combates de la “bola”, en la campaña contra los cristeros; se cruza con actores famosos de tal Historia (Zapata, Carranza, Cárdenas). Humanización de la Historia nacional, desacralización: el encuentro con Zapata ocurre con gran sencillez (p. 112-115), los pobres del baldío de Magueyitos se enfrentan con el presidente Cárdenas por no abandonar lo poco que tienen (p. 407-408).

Jesusa es también representativa de la clase obrera y doméstica, siempre subalterna, de la capital, por los múltiples empleos que le tocaron: “Y desde entonces todo fueron fábricas y fábricas y talleres y changarros y piqueras y pulquerías y cantinas y salones de baile y más fábricas y talleres y lavaderos y señoras fregonas y tortillas duras [...]” (p. 226) Comentar el impacto del polisíndeton que crea un vértigo verbal.

=> Jesusa potencia cierta identificación: es la mujer, real y ficcional, que le permitió a Elena Poniatowska sentirse mexicana como lo afirmó la escritora (“Vida y muerte de Jesusa (1)”) / la misma narradora juega con este proceso de identificación por el rechazo al ser mexicana que blande en su discurso enojado: “[...] yo no tengo patria. Soy como los húngaros: de ninguna parte. No me siento mexicana ni reconozco a los mexicanos.” (p. 332) => impacto contradictorio desestabilizador del personaje.

2. ¿El papel subversivo de Jesusa: la voz de una contestación violenta? => rebelión del individuo subalterno en el universo ficcional

2.1. Lo que está en juego en la utilización/reinvención de la voz popular

La transformación del testimonio en relato ficcional permite imaginar la potencia insurreccional del individuo femenino frente a las normas elaboradas por los patrones culturales mexicanos, aunque tal insurrección no supere ciertos límites. Elena Poniatowska enfatiza la actuación violenta (tanto en los actos como en las palabras) de Jesusa como respuesta a la violencia padecida. Agresiones físicas y verbales tan hiperbólicas y repetitivas que evidencian la tensión entre una condición dominada (por el patriarcado, por la miseria extrema) y una fuerza revoltosa y subversiva poco común: “he sido muy perra, pegalona y borracha” (p. 17). Sin hacer de Jesusa una militante de un feminismo exacerbado, lo que sus contradicciones profundas impiden (según la tesis de José P. Villalobos en “La problematización feminista en *Hasta no verte Jesús mío*”, in *Nuevas ideas; viejas creencias: la cultura mexicana hacia el siglo XXI*, Jesusa ansía el mismo poder masculino de dominación), es posible enfocar en cierta medida el relato ofrecido por la novela como un contra-discurso, aunque presa de cierta dosis de sumisión a juicios sociales y éticos dominantes (cf. el análisis de Caroline Lepage, “Récit, texte et paratexte de *Hasta no verte Jesús mío*”, *Lectures critiques de deux œuvres. César Vallejo et Elena Poniatowska*).

Volver a un interrogante anterior: ¿cuál es la voz que “cubre” la otra?, y desplazar el problema => la voz de Jesusa cobra la forma de un texto abierto a las interpretaciones, las discusiones, para reflexionar sobre la vivencia de una mujer indígena agobiada por la violencia y la pobreza. La palabra de Jesusa, recreada por el arte de la ficción novelesca, es la de la cual se vale Elena Poniatowska para cuestionar la condición femenina y social en México => la voz de Jesusa/Elena cubre el discurso establecido por las élites patriarcales. Por eso Jesusa es señalada por Poniatowska como autora en el paratexto de la novela (cf. parte I), por eso la escritura absorbe la oralidad de su testimonio (cf. parte II).

2.2. => Reinterpretar los rasgos antes subrayados en relación con la dimensión popular colectiva de Jesusa:

- El esmero en detallar las recetas y la manera cómo se utilizan los alimentos desborda la observación antropológica y se inscribe en la crítica desdeñosa de la comida de hoy: p. 476-477: Jesusa vehicula el recuerdo de un modo de vivir antiguo valioso que se opone a una degeneración actual (el leitmotiv de la narradora que valora el “antes” frente al “ahora”), y que se idealiza en la representación construida por la anciana (el pasado de su niñez y juventud se asemeja a los tiempos primordiales y alcanza un valor bíblico).
- El alcance poético del relato de sus videncias (p. 461) choca contra la burla que arroja a la faz de las “facultades” y la denuncia del provecho mercantil operado por la Obra Espiritual (p. 469).
- La participación de Jesusa en el movimiento revolucionario del siglo XX mexicano, que la pinta como soldadera, se reorienta hacia una crítica lúcida del sistema político: Jesusa enjuicia con amargura el resultado de la “bola” (p. 142), agrede con aspavientos y sin temor al presidente Carranza (p. 208-209), menosprecia a Cárdenas (p. 407); en cuanto a su dimensión representativa de la clase obrera en la capital, lo que sobresale es su sabroso pero feroz ataque a los sindicatos (p. 359-360). Imagen del pueblo que al fin y al cabo se destaca del largo testimonio de Jesusa: “pelados” y “muertos de hambre” (cf. p. 142, 190), condición que resalta y denuncia Elena Poniatowska.

## Conclusión

Lo que gana la voz popular de Josefina Bórquez al hacerse relato de Jesusa en el objeto culto que es el texto de Elena Poniatowska: el acceso a la ficción, a la interpretación plural.

Ficcionalización de una vida cuyo contenido pasa por el filtro del discurso del sujeto y de la memoria => Varios grados en la empresa construida por *Hasta no verte Jesús mío*, fundada en un complejo proceso de transformaciones: el relato de Josefina/Jesusa es una versión reelaborada del trayecto de vida del sujeto, como lo implica ya su expresión por medio de un testimonio individual; la voz narradora de la novela modela su relato en función de la imagen que desea construirse, como la crítica lo subrayó tantas veces: “El arte de Jesusa es la recreación de su propia vida a través de su prodigioso testimonio oral” (Juan Bruce Novoa, “Elena Poniatowska y la generación de medio siglo. Lilus, Jesusa, Angelina, Tina... y la errancia sin fin”, in *Elena Poniatowska: México escrito y vivido*); por fin, los interrogantes y los desafíos de la escritora Elena Poniatowska remodelan la palabra de la mujer entrevistada. Lo que manifiesta el producto escrito *Hasta no verte Jesús mío* es una superposición, o mejor dicho una interpenetración de transformaciones.

### II.2 Traduction

#### II.2.1 Thème

##### - Données statistiques concernant l'épreuve

| Epreuve | Nombre de candidats présents | Moyenne des candidats présents | Nombre d'admissibles |
|---------|------------------------------|--------------------------------|----------------------|
| Thème   | 383                          | 3,79/10                        | 162                  |

##### Remarques générales :

Contemporain, le texte proposé cette année présentait un équilibre entre difficultés grammaticales et lexicales. Du point de vue grammatical, il permettait de vérifier que les candidats savaient identifier et surmonter certains problèmes classiques de la traduction du français vers l'espagnol

- la traduction de « on » (« des sentiments qu'on lui refusait » ; « on l'abandonnait » ; « on évacuait » ; « on voyait moutonner sur les pins des panaches noirâtres »)
- les démonstratifs (« cet usage » ; « cette évidence » ; « ce dont il était sûr » ; « et ce jusqu'à la fin du cahier »)
- la traduction du verbe « être » (« il était sûr » ; « l'odeur était sucrée » ; « la couverture était soumise à la même incantation »)
- la traduction du gérondif et du participe présent (« s'adressant des réponses imaginaires » ; « traversant peu après déjeuner le vestibule désert » ; « des photos en couleur figurant de beaux visages masculins » ; « des kilomètres de « Lise » galopant serrés le long des lignes »)
- la traduction de « dont » (« ce dont il était sûr » ; « jusqu'à la fin du cahier dont la couverture »)
- les subordonnées complétives introduites par un verbe d'ordre, de prière ou de conseil (« Odilon (...) suppliait le chauffeur de démarrer »)
- les prépositions espagnoles (préposition « a » devant COD animé, préposition « a » entre un verbe de mouvement et un infinitif, régime des verbes « oler », « saber », « huir », « prohibir », « preceder », compléments circonstanciels de temps : « al día siguiente », « por la noche », « a una tarde », différence entre « en » et « sobre », etc.)
- la traduction des compléments d'attitude (« sirènes hurlantes », « son baromètre à la main »).

Sur ces points canoniques, le calque du français peut aboutir à des solécismes graves et le jury attend en priorité des candidats qu'ils maîtrisent ces structures puisque c'est sur elles qu'ils devront attirer l'attention de leurs futurs élèves.

Du point de vue lexical, quelques termes n'appartenant pas au registre courant (« moutonner », « panaches », « s'empaler », « roussi » ou encore « calleuses ») ont pu déstabiliser certains candidats. Rappelons que les fautes de traduction font l'objet d'une évaluation très hiérarchisée : si quelques inexactitudes ou quelques faux-sens ici et là pèsent peu dans l'appréciation globale d'une copie, il en va tout autrement des non-sens, barbarismes et contresens. Quant aux omissions, elles sont systématiquement et rigoureusement sanctionnées, qu'elles semblent volontaires ou non. On ne saurait donc trop conseiller aux candidats de relire leur copie avec la plus grande attention avant de la rendre.

### Séquencier

#### 1. Il écrivait à sa mère mais n'envoyait plus les lettres.

Cette première phrase du texte ne présentait pas de difficulté particulière et a généralement été bien traduite. Le recours à un pronom sujet (« él escribía ») était possible mais n'avait pas de caractère obligatoire. Il en allait de même de l'emploi redondant du pronom COI dans la première proposition (« le escribía »). Dans la seconde proposition, en revanche, l'utilisation d'un pronom COI (« no le mandaba ») introduisait un constituant absent de la phrase française et produisait par conséquent une légère

inexactitude. Pour traduire « envoyer », le jury a admis les verbes « enviar », « mandar » et « remitir » et a considéré « expedir » comme un faux-sens.

**Traduction proposée :** (Él) (le) escribía a su madre pero no enviaba (mandaba ; remitía) ya las cartas.

### 2. Il avait détourné son cahier de catéchisme à cet usage : journal de bord sans date où s'adressant des réponses imaginaires, il prenait livraison des sentiments qu'on lui refusait.

Pour traduire le verbe « détourner » par « desviar » ou, au prix d'une légère inexactitude, par « transformar » ou « cambiar », il était nécessaire d'explicitier l'idée d'usage dans le complément du verbe : « Había desviado de su uso habitual (Había transformado el uso de ; Había cambiado el uso de) su cuaderno de catequesis para ello (para esto ; para ese (este) fin) ». Sans cette explicitation, le choix de ces verbes produisait un solécisme et / ou un contresens. Anaphorique, l'adjectif démonstratif « cet » ne pouvait être traduit par « aquel ». Pour « journal de bord », le jury a accepté « diario de a bordo » et « cuaderno de bitácora » (si le terme « cuaderno » n'avait pas été utilisé en début de phrase) mais a sanctionné le faux-sens « diario de navegación » et le solécisme « diario de bordo ». La locution « prendre livraison » pouvait difficilement être rendue par une locution en espagnol : « se hacía cargo » constituait un contresens et « tomaba cargo / entrega / pedido » de graves solécismes. On pouvait avoir recours aux verbes « recibir », « recoger » ou encore « acoger » pour la traduire. A la grande surprise du jury, bon nombre de candidats n'ont pas su analyser l'amalgame « des » (préposition « de » + article défini « les ») dans « il prenait livraison des sentiments », y voyant un article indéfini (« recibía sentimientos »). La fin de la phrase présentait une difficulté classique de la traduction du français vers l'espagnol : la traduction du pronom indéfini « on ». Trois solutions étaient possibles ici : une troisième personne du pluriel (« que le negaban »), une « pasiva refleja » (« que se le negaban ») ou une passive (« que le eran negados »). La confusion entre pronom COI et pronom COD (« que lo negaban »), l'absence d'accord entre le verbe et le sujet de la « pasiva refleja » (« que se le negaba ») et les interprétations erronées du pronom indéfini français (« que le negábamos » ; « que uno le negaba ») ont été lourdement sanctionnées.

**Traduction proposée :** Había desviado de su uso habitual su (el) cuaderno de catequesis (catecismo) para ello (para esto ; para este (ese) fin): diario de a bordo sin fecha(s) en el que (en que ; donde) dirigiéndose respuestas imaginarias, recibía (recogía ; acogía) los sentimientos que le negaban (se le negaban ; le eran negados).

### 3. Il avait placé tout son cœur dans un mois d'août qui s'effilochoit de jour en jour sans qu'un signe n'arrivât plus des Buissonnets.

Plusieurs variantes ont été acceptées pour cette phrase. Le verbe « s'effiloche » pouvait être rendu par « deshilacharse », « deshilarse » ou encore « desgranarse », conjugués à l'imparfait de l'indicatif ou insérés dans la périphrase verbale « ir » + gérondif. « Deshacerse » était en revanche inexact et « pasar » constituait un faux-sens. Pour « de jour en jour », le jury a admis « de día en día », « día tras día », « cada día más » et « día a día ». On rappellera que la locution conjonctive « sin que » est toujours antéposée au verbe et a un sens négatif : elle ne peut donc être suivie de l'adverbe de négation « no » (« sin que no »). Le verbe « arriver » était au subjonctif imparfait en français et c'était ce même temps qu'il fallait choisir en espagnol pour le rendre (« sin que llegara (llegase) ya »). Enfin, il n'y avait pas lieu de transposer en espagnol le nom propre « Buissonnets », pas plus que les prénoms présents dans la suite du texte (« Ludo », « Lise », « Odilon ») : les toponymes et anthroponymes ne sont à traduire que s'ils sont sémantiquement motivés et font sens dans le texte.

**Traduction proposée :** Había puesto todo su (el) corazón (toda su alma) en un mes de agosto (en un agosto) que iba deshilachándose (que iba deshilándose ; que se deshilachaba ; que se deshilaba ; que se desgranaba) de día en día (día tras día ; cada día más ; día a día) sin que llegara (llegase) ya ninguna (ni una) señal de (desde) los Buissonnets.

### 4. La réalité semblait courir à son rythme, il entendait en lui battre des mots qu'il s'interdisait d'écouter : on l'abandonnait.

Dans cette phrase, il était nécessaire de marquer le changement de sujet entre la première et la deuxième proposition en ayant recours à un pronom sujet (« él oía »). Il devenait alors très maladroit de traduire « en lui » par « en él » ou « dentro de él » (« él oía en él » ; « él oía dentro de él »). Plusieurs choix s'offraient au candidat pour rendre ce syntagme sans cacophonie : « en su interior », « en sus adentros », « en sí » ou encore « dentro de sí ». La seconde difficulté grammaticale de cette phrase était la traduction de « on ». La construction attendue était la troisième personne du pluriel et le jury admettait aussi bien le pronom COD

étymologique que le « leísmo » (« lo (le) abandonaban »). Cette proposition faisant l'objet d'une répétition dans les phrases 5 et 6, il fallait veiller à conserver la même traduction pour chacune de ses occurrences.

**Traduction proposée :** La realidad parecía correr (fluir) a su ritmo, él oía latir (resonar) en su interior (en sus adentros ; en sí ; dentro de sí) (unas) palabras que se prohibía escuchar (que no se permitía escuchar): lo (le) abandonaban.

### 5. Dans ses mains cauleuses il contemplait cette évidence : on l'abandonnait.

Une coquille de l'éditeur s'était glissée dans cette phrase, qui n'entraînait ni modification de prononciation, ni changement de vocable (« cal(l)euses »). En espagnol, en revanche, la confusion entre « l » et « ll » (« calosas » / « callosas ») avait des conséquences non négligeables puisqu'elle entraînait un contresens. Pour rendre cet adjectif, le jury a accepté « callosas », « llenas de callos » et « encallecidas » et a considéré « ásperas » comme une inexactitude et « secas » et « arrugadas » comme des faux-sens. Cataphorique, l'adjectif démonstratif « cette » devait être traduit par « esta ». Dans une interprétation déictique, le jury a jugé « esa » acceptable mais a rejeté « aquella » : c'est le point de vue du personnage faisant l'objet d'une focalisation interne et non celui du narrateur qui devait être pris en compte ici.

**Traduction proposée :** En (Entre) sus manos callosas (llenas de callos ; encallecidas) contemplaba esta (esa) evidencia: lo (le) abandonaban.

### 6. Dans ses yeux il voyait sa mère absente, il fuyait les miroirs, il fuyait sa mémoire, et vaincu fuyait ce dont il était sûr depuis sa naissance : on l'abandonnait.

De nombreux candidats ignoraient le régime du verbe « huir » et l'ont construit sans préposition, sur le modèle de « rehuir ». Mais c'est la traduction de la subordonnée relative « dont il était sûr » qui a mis au jour les plus graves lacunes ici. Le jury a été surpris de trouver le solécisme « huía de lo que estaba seguro » dans un très grand nombre de copies. Dans cette séquence, la préposition « de » était doublement requise : par le verbe « huir » d'une part, et par l'adjectif « seguro » d'autre part. Il fallait donc avoir recours à un relatif complexe (« de lo que »), ce qui excluait d'exprimer l'antécédent par un article. Les candidats ayant pris connaissance du rapport de l'épreuve de thème de la session 2016 étaient sensibilisés à cette difficulté classique de la traduction des relatives en espagnol (cf. séquence 3 : « ceux dont j'avais jusqu'alors envié le bonheur » > « aquellos cuya felicidad había envidiado hasta entonces »). Une solution moins lourde était possible : il suffisait de traduire « être sûr » par « saber con certeza » (« huía de aquello que sabía con certeza »).

**Traduction proposée :** En sus ojos veía a su madre ausente, huía de (rehuía) los espejos, huía de (rehuía) su memoria (sus recuerdos), y vencido (derrotado) huía de (rehuía) aquello que sabía con certeza (aquello de lo que estaba seguro) desde su nacimiento: lo abandonaban.

### 7. Il y eut un incendie de forêt.

L'espagnol a tendance à employer des adjectifs pour exprimer des relations que le français marque au moyen de compléments de nom (cf. « droits de l'homme » / « derechos humanos »). « Incendie de forêt » devait ainsi être traduit par « incendio forestal ». Le calque du français (« de bosque ») aboutissait ici à une impropriété et le recours à un complément circonstanciel (« en el bosque ») constituait une inexactitude.

**Traduction proposée :** Hubo un incendio forestal.

### 8. Les autos rouges des pompiers, sirènes hurlantes, envahirent la terrasse un après-midi.

Dans cette phrase, le complément d'attitude « sirènes hurlantes » n'était pas aisé à traduire et aucune solution n'était véritablement satisfaisante. On rappellera que ce type de complément (« les yeux fermés », « les mains dans les poches », etc.) requiert la préposition « con » en espagnol (« con los ojos cerrados », « con las manos en los bolsillos », etc.). Pour rendre l'adjectif verbal « hurlantes », le jury a accepté l'emploi d'un adjectif (« con sirenas aullantes »), d'une subordonnée relative (« con sirenas que aullaban / chillaban / pitaban / sonaban ») ou encore d'un gérondif (« con las sirenas aullando / chillando / pitando / sonando »). Le recours à une subordonnée relative pour traduire le syntagme dans son intégralité (« cuyas sirenas aullaban / chillaban / pitaban / sonaban ») a également été admis. En revanche, le jury a considéré que l'utilisation d'une proposition gérondive (« aullando las sirenas ») entraînait un contresens.

**Traduction proposée :** Los coches (autos) rojos de los bomberos, con sirenas aullantes (con sirenas que aullaban / chillaban / pitaban / sonaban ; con las sirenas aullando / chillando / pitando / sonando) (cuyas sirenas aullaban / chillaban / pitaban / sonaban), invadieron la terraza una tarde.

### 9. Le Centre allait griller, on évacuait.

Il était possible de rendre le pronom indéfini par une troisième personne du pluriel (« estaban evacuando » ; « lo evacuaban » ; « evacuaban a la gente »), une impersonnelle réfléchie (« se evacuaba a la gente ») ou une impersonnelle marquant l'obligation (« había que evacuarlo »). Comme on le voit dans les différentes traductions proposées, le jury a jugé plus adroit de représenter l'action dans sa progression ou, à défaut, d'explicitier le complément du verbe « evacuar ». Il a donc légèrement sanctionné le choix de « evacuaban » et « se evacuaba ». Comme dans les phrases 2, 4, 5 et 6, certaines interprétations du pronom indéfini (« uno evacuaba » ; « nos evacuaban » ; « evacuábamos ») ont été considérées comme de graves contresens. Pour « griller », le jury a accepté « quemarse » et « arder » et a rejeté « quemar ».

**Traduction proposée :** El Centro iba a arder (quemarse), estaban evacuando (lo evacuaban ; evacuaban a la gente ; se evacuaba a la gente ; había que evacuarlo).

### 10. Au sud on voyait moutonner sur les pins des panaches noirâtres, un vent léger rabattait vers le manoir une odeur de brûlé.

Cette phrase comportait plusieurs difficultés majeures. Du point de vue lexico-sémantique, il fallait trouver des solutions pour rendre « moutonner » (« aborregarse » ; « encabrar ») et « panaches » (« penachos » ; « bocanadas » ; « nubes »). Pour le verbe, le jury a considéré « dibujarse » et « encrespase » comme des inexactitudes et « amontonarse », « multiplicarse » ou encore « aparecer » comme des faux-sens. Pour le substantif, « humos » était inexact et « manchas » constituait un faux-sens. Du point de vue grammatical, la traduction du pronom indéfini « on » pouvait être envisagée de deux façons différentes : il était possible d'avoir recours à une « pasiva refleja » (il fallait alors respecter l'accord entre le verbe et son sujet – « se veían penachos negruzcos » – et choisir une relative ou un gérondif pour traduire l'infinitif français – « que se aborregaban » ; « aborregándose ») ou à une « impersonal refleja » (« se veía / se veían aborregarse penachos negruzcos »). La confusion entre les deux constructions (« se veía / se veían penachos negruzcos aborregarse » ; « se veía penachos negruzcos que se aborregaban ») a été sévèrement sanctionnée, de même que les interprétations erronées du pronom indéfini (« veían » ; « uno veía » ; « veíamos »).

Moins difficile, le reste de la phrase a néanmoins fait l'objet de nombreuses erreurs. Les prépositions ont été particulièrement maltraitées : faux-sens (« hacia el sur » pour « au sud »), contresens (« en los pinos » pour « sur les pins » ; « hasta la residencia » pour « vers le manoir »), contresens graves (« en el sur », « por el sur » pour « au sud »), solécismes réhivitoires (« olor de quemado » pour « odeur de brûlé »). Pour « rabattait », le jury a admis « desviaba », « dirigía » et « orientaba » et a considéré « conducía » comme une inexactitude, « llevaba » comme un faux-sens et « traía » comme un contresens. Enfin, plusieurs variantes ont été acceptées pour traduire « manoir » : « residencia », « mansión », « casona », « caserón », « casa solariega ».

**Traduction proposée :** Al sur se veían (unos) penachos negruzcos (bocanadas negruzcas ; nubes negruzcas) que se aborregaban (aborregándose) (se veía(n) aborregarse penachos negruzcos) sobre los pinos, un viento (aire) ligero desviaba (dirigía ; orientaba) hacia la residencia (la mansión ; la casona ; el caserón ; la casa solariega) un olor a quemado.

### 11. Dans le car, Lise prit place à côté de Ludo.

Mises à part quelques erreurs lexicales, cette phrase n'a pas posé problème. Pour « car », le jury a admis « autobús », « bus » et « autocar ». « Prit place » pouvait quant à lui être traduit par « tomó asiento » ou « se sentó ». En revanche, « tomó un asiento », « cogió un asiento » et « cogió asiento » constituaient des solécismes.

**Traduction proposée :** En el autobús (bus ; autocar), Lise tomó asiento (se sentó) al lado de (junto a) Ludo.

### 12. Odilon, son baromètre à la main, suppliait le chauffeur de démarrer.

Comme dans la séquence 7, il était nécessaire d'employer la préposition « con » pour traduire littéralement le complément d'attitude « son baromètre à la main » (« con su (el) barómetro en la mano »). La solution « barómetro en mano » a également été admise. L'emploi redondant du pronom COI (« le suplicaba ») était possible mais non obligatoire (cf. séquence 1). La subordonnée complétive introduite par un verbe de prière a généralement été bien traduite (« suplicaba al conductor que arrancara (arrancase) »).

**Traduction proposée :** Odilon, con su (el) barómetro en la mano (barómetro en mano), (le) suplicaba al conductor (al chófer) que arrancara (arrancase).

**13. Puis soudain la brise tourna, le danger reflua, et le feu désorienté courut s'empaler sur les lances à incendie.**

Bon nombre de candidats ont eu des difficultés à rendre les verbes « tourna » (« cambió de dirección / de rumbo » ; « roló ») et « reflua » (« refluyó » ; « retrocedió ») et ont perdu des points en proposant des traductions approximatives (« giró » pour « tourna » ; « disminuyó » pour « reflua ») ou erronées (« turnó » pour « tourna » ; « volvió » , « aumentó » pour « reflua »). « Courut s'empaler » (« corrió a empalarse / ensartarse / clavarse ») a donné lieu à une grande variété de réécritures, parfois incohérentes. Comme on peut s'en douter, l'omission de la préposition « a » entre « corrió » (verbe de mouvement) et « empalarse » (verbe à l'infinitif) a été sévèrement pénalisée.

**Traduction proposée :** Luego (Y ; Después) de repente la brisa cambió de dirección (de rumbo) (roló), el peligro refluyó (retrocedió) y el fuego desorientado corrió a empalarse (ensartarse ; clavarse) en las mangueras (las mangas ; las lanzas) de incendio.

**14. Deux heures après, Mademoiselle Rakoff sifflait la fin de l'alerte et les enfants descendaient du car.**

Dans cette phrase, les erreurs ont surtout touché le lexique : fautes d'orthographe (« silbaba » au lieu de « silbaba »), faux-sens (« anunciaba » ou « señalaba » pour traduire « sifflait » ; « alarma » ou « peligro » pour traduire « alerte »), erreurs sur le genre (« el alerta » au lieu de « la alerta »). Certains candidats ont par ailleurs perdu des points en choisissant de rendre l'imparfait de l'indicatif français par un passé simple en espagnol. Rien ne justifiait cette réécriture.

**Traduction proposée :** Dos horas después (más tarde) (A las dos horas ; Después de dos horas), la señorita Rakoff pitaba (silbaba) el final (el fin) de la alerta y los niños bajaban (se bajaban ; descendían) del autobús (autocar ; bus).

**15. Une prière sur la terrasse où le plein air avait un goût de roussi fit monter au ciel une action de grâce.**

Comme dans la séquence 10, le recours à la préposition « de » pour traduire « un goût de roussi » (« un sabor de chamuscado ») a été lourdement sanctionné. Ont également été considérés comme rédhitoires les gallicismes « pleno aire » et « gran aire » pour traduire « plein air ». A l'autre extrémité de l'échelle des fautes constatées, le jury attire l'attention des candidats sur la nécessité d'éviter d'introduire en espagnol des répétitions n'existant pas dans le texte français. Ici, il était très maladroit de traduire « roussi » par « quemado » si ce terme avait été utilisé pour rendre « brûlé » dans la séquence 10.

**Traduction proposée :** Una oración (una plegaria ; un rezo) en la terraza donde el aire libre tenía sabor (sabía) a chamusquina (chamuscado ; quemado) hizo subir (hizo que subiera) al cielo una acción de gracias.

**16. Et le soir, un film sur les grands fleuves précéda l'instant des sédatifs.**

Bon nombre de candidats ne connaissaient pas le régime du verbe « preceder » (« preceder a »). Quant au vocable « sedativo », rappelons qu'il ne peut être utilisé que comme adjectif en espagnol.

**Traduction proposée :** Y por la noche, una película (un film ; un filme) sobre los grandes ríos precedió al instante (al momento) de los sedantes (los calmantes).

**17. Le lendemain, samedi, traversant peu après déjeuner le vestibule désert, Ludo trouva la porte des filles grande ouverte et s'aventura dans leur monde interdit.**

A la grande surprise du jury, le complément circonstanciel de temps « Le lendemain » (« Al día siguiente ») a donné lieu, dans de nombreuses copies, à des faux-sens (« A la mañana siguiente »), des contresens (« Por la mañana ») et des solécismes (« El día siguiente »). Pour traduire « traversant », il était possible d'avoir recours à la structure « al » + infinitif (on représentait alors comme ponctuelle la simultanéité entre les deux procès évoqués : « al cruzar » ; « al atravesar ») ou à un gérondif (dans ce cas, la simultanéité était vue comme durative : « cruzando » ; « atravesando »). Pour « grande ouverte » (« abierta de par en par »),

« totalmente abierta » a été considéré comme inexact, « abierta » comme très inexact et le gallicisme « gran abierta » comme un solécisme grave.

**Traduction proposée :** Al día siguiente, (el) sábado, al atravesar (al cruzar ; atravesando ; cruzando) poco después de comer (de almorzar ; del almuerzo ; de la comida) el vestíbulo desierto, Ludo encontró (halló ; se encontró con) la puerta de las chicas abierta de par en par y se aventuró en su mundo prohibido (en el mundo prohibido de ellas).

### 18. L'odeur était sucrée, le quartier semblait vide.

Dans cette phrase, les erreurs ont concerné la traduction du verbe « être » (seul « ser » était possible ici), de « quartier » (« barrio » constituait un contresens ; « cuarto », « dormitorio », « habitación » et « cuartel » des faux-sens) et de « sucré » (« azucarado » et « suave » étaient difficilement recevables ici).

**Traduction proposée :** El olor era dulce, la zona (el ala ; el lugar) parecía vacía (vacío).

### 19. Dans une chambre similaire à la sienne il vit sur les murs des photos en couleur figurant de beaux visages masculins sous des chapeaux de cow-boy.

Dans cette séquence, le participe présent ne pouvait être traduit par un gérondif. Il fallait avoir recours à une subordonnée relative pour le rendre : « que mostraban / exhibían / figuraban ». Certaines prépositions ont par ailleurs donné lieu à des erreurs dans de nombreuses copies : « sobre las paredes » au lieu de « en las paredes », « fotos de color » au lieu de « fotos en color », « debajo de sombreros » au lieu de « bajo sombreros ». On rappellera pour finir que l'accent sur les monosyllabes verbaux « fue », « fui », « dio » et « vio » est archaïque depuis près de soixante ans (*Nuevas normas de prosodia y ortografía*, 1959). Dans le cadre d'un concours de l'enseignement, il est regrettable de trouver cette faute dans un si grand nombre de copies.

**Traduction proposée :** En una habitación (un cuarto) similar (semejante ; parecida/o) a la suya (al suyo) vio en las paredes (unas) fotos en color que mostraban (exhibían ; figuraban) hermosos rostros masculinos (hermosas caras masculinas) bajo sombreros de vaquero (cowboy).

### 20. Il ouvrit le tiroir du bureau, feuilleta un cahier défendu par une faveur rose.

Cette phrase ne comportait pas de difficulté grammaticale mais a mis au jour des lacunes lexicales préoccupantes : beaucoup de candidats ont eu des difficultés à traduire des termes aussi banals que « tiroir », « bureau », « feuilleta » ou encore « rose » et ont perdu un nombre non négligeable de points en cumulant les approximations et les faux-sens (« compartimento », « armario », « caja », « buzón » pour « tiroir » ; « despacho », « mesa » pour « bureau » ; « leyó », « consultó » pour « feuilleta » ; « rosado » pour « rose »). La méconnaissance du vocable « faveur » (ruban servant d'ornement) a quant à elle souvent entraîné des réécritures menant à des contresens.

**Traduction proposée :** Abrió el cajón del escritorio, hojeó un cuaderno defendido por (protegido por) un favor (una cinta) rosa (de color rosa ; color de rosa ; color rosa).

### 21. Les pages manuscrites répétaient à l'infini le même nom tracé d'une écriture indocile : « Lise ».

Dans cette phrase, les fautes les plus graves ont porté sur la traduction de « à l'infini » (« hasta el infinito » et non « al infinito », « infinitamente », « indefinidamente », « hasta lo infinito ») et de la préposition « de » (le jury a accepté la préposition « con » et a rejeté les prépositions « de » et « por »).

**Traduction proposée :** Las páginas manuscritas repetían hasta el infinito el mismo nombre trazado con una letra (escritura ; caligrafía ; grafía) indócil (rebelde): « Lise ».

### 22. Il y avait des kilomètres de « Lise » galopant serrés le long des lignes, et ce jusqu'à la fin du cahier dont la couverture intérieure était soumise à la même incantation.

Comme dans la séquence 19, le participe présent de cette phrase devait être traduit par une proposition relative : « que galopaban ». On rappellera par ailleurs que le verbe « haber » ne doit pas être accordé avec son objet (« habían kilómetros »). Enfin, pour traduire « était soumise », il fallait avoir recours à l'auxiliaire « estar » (état résultatif) et ne pas confondre le participe passé « sometida » avec l'adjectif « sumisa ».

**Traduction proposée :** Había kilómetros de « Lise » que galopaban apretados (apiñados) a lo largo de las líneas, y eso hasta el final del cuaderno cuya cubierta (tapa) interior estaba sometida al mismo encantamiento.

#### 4- Proposition de traduction

Escribía a su madre pero no enviaba ya las cartas. Había desviado de su uso habitual su cuaderno de catequesis para ello: diario de a bordo sin fecha en el que, dirigiéndose respuestas imaginarias, recibía los sentimientos que le negaban.

Había puesto todo su corazón en un mes de agosto que iba deshilachándose de día en día sin que llegara ya ninguna señal de los Buissonnets. La realidad parecía correr a su ritmo, él oía latir en su interior palabras que se prohibía escuchar: lo abandonaban. En sus manos callosas contemplaba esta evidencia: lo abandonaban. En sus ojos veía a su madre ausente, huía de los espejos, huía de su memoria, y vencido huía de aquello que sabía con certeza desde su nacimiento: lo abandonaban.

Hubo un incendio forestal. Los coches rojos de los bomberos, con sirenas aullantes, invadieron la terraza una tarde. El Centro iba a arder, estaban evacuando. Al sur se veían penachos negruzcos que se aborregaban sobre los pinos, un viento ligero desviaba hacia la residencia un olor a quemado. En el autobús, Lise tomó asiento al lado de Ludo. Odilon, con su barómetro en la mano, suplicaba al conductor que arrancara. Luego de repente la brisa cambió de dirección, el peligro refluyó y el fuego desorientado corrió a empalarse en las mangueras de incendio.

Dos horas después, la señorita Rakoff pitaba el final de la alerta y los niños bajaban del autobús. Una oración en la terraza donde el aire libre tenía sabor a chamusquina hizo subir al cielo una acción de gracias. Y por la noche, una película sobre los grandes ríos precedió al instante de los sedantes.

Al día siguiente, el sábado, al atravesar poco después de comer el vestíbulo desierto, Ludo encontró la puerta de las chicas abierta de par en par y se aventuró en su mundo prohibido. El olor era dulce, la zona parecía vacía. En una habitación similar a la suya vio en las paredes fotos en color que mostraban hermosos rostros masculinos bajo sombreros de vaquero. Abrió el cajón del escritorio, hojeó un cuaderno defendido por un favor rosa. Las páginas manuscritas repetían hasta el infinito el mismo nombre trazado con una letra indócil: « Lise ». Había kilómetros de « Lise » que galopaban apretados a lo largo de las líneas, y eso hasta el final del cuaderno cuya cubierta interior estaba sometida al mismo encantamiento.

### II.2.2 Version

#### -Données statistiques concernant l'épreuve

| Epreuve | Nombre des candidats présents | Moyenne des candidats présents | Nombre d'admissibles |
|---------|-------------------------------|--------------------------------|----------------------|
| Version | 383                           | 3,55/10                        | 162                  |

#### - Recommandations générales à l'intention des futurs candidats

Traduire Baltasar Gracián est le défi que se sont attelés à relever les candidats à l'agrégation 2017. Leur a été soumis un passage de *El Criticón*, extrait de « La fuente de los engaños », septième crise de la première partie de l'œuvre publiée en 1651. Le jeune Andrenio et son compagnon, le sage Critilo, croisent sur leur chemin divers personnages aux origines et éloquences contrastées. S'ensuit une réflexion sur la quête d'authenticité teintée de défiance envers la parole, prisme de compréhension du monde qui colore tout le roman allégorique. C'est avec esprit que Gracián livre sa pensée et c'est avec réflexion critique que les meilleurs candidats ont su en traduire toute la finesse.

Cette année, les candidats ont affronté, et parfois brillamment surmonté, deux difficultés majeures : comprendre la langue propre au Siècle d'Or et traduire l'intraduisible esprit gracianesque. Faute de préparation régulière bien en amont du concours, l'exercice de la version peut s'avérer périlleux. Le jury adresse ainsi aux candidats quelques conseils généraux afin d'aborder l'épreuve avec sérénité lors de la session prochaine. Rappelons à cet effet qu'aucune alternance systématique entre version classique et moderne n'est appliquée au concours, ce qui doit permettre d'éviter d'hasardeuses spéculations quant au sujet à venir. En ce sens, les futurs agrégatifs sauront tirer profit d'une meilleure exposition, tant quantitative que qualitative, aux diverses modalités de la langue espagnole : classique et contemporaine, péninsulaire et latino-américaine, soutenue et familière, écrite et oralisée.

Seule une fréquentation assidue de la littérature du Siècle d'Or facilite l'accès à la compréhension de la langue classique. Il s'agit de se (re)plonger dans la lecture des fondamentaux de l'histoire littéraire afin, non seulement de se familiariser avec le lexique spécifique et les tournures syntaxiques inusuelles de nos jours, mais également d'appréhender les éléments civilisationnels essentiels à une bonne contextualisation : mœurs et conventions sociales, hiérarchie étatique et locale, modalités de la vie quotidienne. Bien entendu, dans l'optique du concours, une simple lecture ne saurait suffire pour garantir une capacité de compréhension sans faille des textes classiques. C'est pourquoi s'impose bien en amont des épreuves un travail de repérage et d'apprentissage systématique, crayon en main et dictionnaires à portée. Le dictionnaire unilingue de Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* ou le manuel de Pierre Dupont, *La langue du Siècle d'Or, syntaxe et lexique de l'espagnol classique* constituent d'excellents outils bibliographiques à l'usage des agrégatifs. Ainsi, nombre de candidats auraient été plus aptes à reconnaître la valeur aujourd'hui inusitée de certaines conjonctions (valeur finale de « por » par exemple) ou d'éviter de fâcheux anachronismes historiques ou langagiers (telle une rencontre inopportune entre « un Mérovingien » et « un sans-abri »).

En dépit d'un solide bagage de connaissances linguistiques et culturelles du Siècle d'Or, tout hispaniste peut se retrouver confronté à une difficulté de compréhension sur un terme ou un syntagme entier, situation certes inconfortable pour le candidat à l'agrégation, mais partie intégrante de l'exercice et évaluée par le jury. De manière sereine et raisonnée, le candidat doit alors faire appel au contexte pour formuler une proposition, sinon exacte, du moins cohérente, plutôt qu'une traduction littérale mais dénuée de sens. A titre d'exemple, si l'adjectif « tudesco » échappait aux connaissances lexicales du candidat, il était bienvenu d'analyser le réseau sémantique et contextuel, tout particulièrement la comparaison entre « francés », « andaluz » et « gitano » dans laquelle s'ancre la figure du « tudesco ». Ainsi pouvait-on légitimement supposer que s'ajoutait un nouveau gentilé à la liste dont fait état le texte. C'est en ce sens que le jury s'est montré plus clément envers un hyperonyme comme « étranger » qu'envers tout autre adjectif relatif au caractère ou aux attributs physiques, tel le suprenant « tocard ». Ironie de l'histoire, le gentilé « tudesco » se traduit littéralement par « tudesque » en français... Au risque de se répéter, le jury engage vivement le préparatoire à faire preuve de bon sens. De surcroît, la version exige d'assumer des choix délibérés, c'est pourquoi le candidat bannira les omissions et propositions multiples entre parenthèses qui

seraient considérées comme des refus de traduction et sanctionnées comme la faute la plus grave du barème.

A l'heure de faire ce choix délibéré, le candidat doit trouver le juste équilibre entre traduction sourciste qui, au prix du respect de l'espagnol se révélerait peu lisible en français, et une traduction cibliste qui, au profit d'un français particulièrement fluide, ferait fi des spécificités de la langue espagnole et serait pénalisée comme un refus de traduction. Il ne s'agit point de livrer une traduction propre à la publication mais bien d'une épreuve de concours qui vise à évaluer la capacité des futurs agrégés à rédiger, dans un français en tout point correct et cohérent, une traduction qui respecte au plus près le sens du texte original, sans le réécrire ni en contourner les difficultés. Pour illustrer ce propos, citons la dernière phrase de l'extrait : « Desde aquí assegaran que a los franceses, [...] les quedó el no hablar como escriben ni el obrar lo que dicen ». Certains candidats ont décidé de contourner la traduction délicate de « les quedó » en proposant par exemple : « Depuis lors, on affirme que les Français, [...] ne parlent point comme ils écrivent ni font ce qu'ils disent ». Si la syntaxe française est bien respectée et le sens approchant, cette proposition relevait pourtant du refus de traduction et a été pénalisée comme une omission. De même, dans le cadre du concours, entre une formulation rigoureusement fidèle au sémantisme du texte source et une formulation qui s'éloignerait du sens mais gagnerait en idiomatisme, il est préférable de choisir la traduction la plus proche du texte original. Ainsi quelques candidats ont-ils été tentés de traduire « un bárbaro furioso » par l'expression idiomatique « un fou furieux » au détriment de la richesse polysémique de « bárbaro », ce qui a été légèrement pénalisé. Enfin, au candidat qui hésiterait entre deux formulations tout aussi fidèles l'une que l'autre au sens du texte, l'on conseillera d'adopter la plus fluide en français. Si la traduction de « todos murmuraban, fingían, malsinaban, mentían, engañaban, chismeaban, injuriaban, blasfemaban y ofendían » par « tous médisaient, feignaient, calomniaient, mentaient, trompaient, diffamaient, injuriaient, blasphémaient et offensaient » s'avérerait recevable, ont été valorisées d'un bonus les traductions tout aussi respectueuses du sens original mais plus travaillées et élégantes telles que : « tous se livraient à des médisances, des faux-semblants, des calomnies, des mensonges, des tromperies, colportant des rumeurs, poussant des injures, des blasphèmes et des propos offensants ».

A cet égard, à l'intention de futurs professeurs en milieu scolaire français, on ne saurait trop rappeler l'absolue nécessité de maîtriser la langue française. En amont du concours, tant les candidats hispanophones que francophones devront s'assurer qu'ils manient parfaitement les conjugaisons, tout particulièrement au passé simple, sans barbarisme ni confusion avec le subjonctif imparfait. Un travail fondamental à l'aide du Bescherelle *La conjugaison pour tous* devrait évincer des copies d'agrégation les farfelus « il perdue », « ils buvèrent », « ils croyèrent » ou « ils rièrent », très lourdement sanctionnés. Tout au long de la préparation, les futurs enseignants veilleront à l'orthographe des termes courants tels que « andalou » ou « bégayer », aux doubles consonnes dans « offenser » ou « s'accorder », à l'emploi de la majuscule lorsque le gentilé est un substantif comme « un Espagnol » ou « les Français » et de la minuscule lorsqu'il s'agit d'un adjectif, « être espagnol », ainsi qu'aux règles essentielles de ponctuation. De même, les candidats sauront affûter leur connaissance lexicale afin d'éviter de grossières confusions entre « féminine » et « efféminée » ou encore « présomptueux » et « présumé ». Enfin, dans les conditions de l'épreuve, sans accès aux ressources documentaires et en temps limité, tout candidat peut se trouver en proie au doute face à quelque structure syntaxique ou question grammaticale. Le jury en a bien conscience et recommande alors au candidat la plus grande prudence, l'invitant à reformuler le syntagme ou la phrase entière. Un barbarisme ou un solécisme ne sera jamais valorisé comme une prise de risque ou marque d'audace, mais sanctionné du plus grand nombre de points-fautes. En définitive, si l'accès au sens du *Críticón* a constitué un défi pour l'ensemble des candidats, comme pour tout lecteur contemporain, c'est bien une maîtrise défailante du français qui a creusé les écarts de notes et pénalisé les plus mauvaises copies.

Les préparateurs n'auront pas manqué de rappeler aux agrégatifs l'importance du temps de relecture, qui fait partie intégrante de l'épreuve. Outre la correction d'éventuelles coquilles, fautes d'accord et omissions, ce nouveau regard doit permettre de prendre conscience de l'intelligibilité du texte produit. Un lecteur qui n'aurait pas accès au texte source doit être en mesure d'en saisir le sens et l'esprit. La relecture n'est donc ni superflue ni superficielle mais doit se penser comme un véritable temps de réflexion, lors duquel le candidat se met dans les meilleures dispositions pour, le cas échéant, reformuler certains passages maladroits voire inintelligibles.

Le jury s'est toutefois réjoui de lire un certain nombre de copies faisant état d'une excellente compréhension de la langue et de l'esprit graciensques, rédigées dans un français précis et soigné. Loin d'être pensé comme un simple outil de sanction, le barème prend en compte la finesse de la réflexion et valorise de manière ponctuelle ou globale les copies qui le méritent. Le jury adresse à nouveau toutes ses félicitations aux candidats qui ont su déjouer les fils du texte de Gracián et entrer de manière pertinente dans le jeu de la version classique.

### - Propositions et commentaire de traduction séquentielle

- *Este -dixo Andrenio- español es.*
- Celui-ci, dit Andrenio, est espagnol / c'est un Espagnol.

| Texte source | Commentaires                                                                                                                                                                       |
|--------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| « dixo »     | Le choix du passé composé a été lourdement sanctionné et le nombre de points-fautes doublé en cas d'alternance entre le passé composé et le passé simple tout au long de la copie. |
| « español »  | Rappelons qu'en français, le gentilé porte une majuscule lorsqu'il s'agit d'un substantif mais une minuscule lorsqu'il s'agit d'un adjectif.                                       |

- *No es sino un presuntuoso -dixo Critilo-, que los que habían de hablar más quedo, hablan de ordinario más alto.*
- Il n'est / Ce n'est qu'un prétentieux / présomptueux / vaniteux / infatué / suffisant / fat / orgueilleux, dit Critilo, car ceux qui devraient parler plus bas parlent / sont ceux qui parlent d'ordinaire / ordinairement / habituellement / à l'accoutumée le plus fort / haut.

| Texte source  | Commentaires                                                                                                                                                                                                                                                              |
|---------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| « que »       | Parmi les divers emplois de la conjonction de subordination « que » admis dans la langue classique, le contexte nous amenait à reconnaître ici la <b>valeur causale</b> et traduire par « car » ou « de sorte que ».<br>Traduire par « que » équivaut ici à un solécisme. |
| « habían de » | « habían de » : Traduire par un conditionnel.<br>Relève de la faute de temps l'imparfait « devaient parler » et de la faute grave le plus-que-parfait « avaient parlé ».                                                                                                  |

- *Assí es -dixo uno con una voz muy afeminada que parecía francés, y no era sino un melindroso.*
- Assurément / C'est vrai / C'est ainsi, dit quelqu'un d'une voix si / tellement efféminée qu'il semblait français, dit quelqu'un d'une voix efféminée, si bien qu'il avait l'air français, et / mais qui n'était rien d'autre qu'un minaudier / mignard / précieux / maniéré.

| Texte source                                               | Commentaires                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| « con una voz »                                            | L'emploi de « avec » est considéré comme très maladroit.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| « afeminado »                                              | Outre les fautes d'orthographe sur la double consonne et l'accent aigu en français, <b>le jury a déploré de fréquents barbarismes sur un terme qui n'appartient ni exclusivement à la langue classique ni à un usage rare dans la langue moderne.</b><br>« féminine » : Faux-sens                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| « dixo uno con una voz muy afeminada que parecía francés » | Ici, une analyse insuffisante de la structure de la phrase a donné lieu à bien des <b>erreurs de compréhension en espagnol, voire de syntaxe en français, qu'une relecture avisée aurait sûrement suffi à corriger.</b><br>Il fallait bien mettre en évidence que d'une part, c'est l'homme qui semblait français et non sa voix (ce sur quoi l'accord au masculin « francés » ne laisse aucune place au doute) et que d'autre part, s'établit un lien de causalité entre la voix efféminée et l'origine française dans l'esprit des personnages en présence (usage classique du syntagme « muy + adjectif + que »).<br>Ont été sanctionnées les tournures suivantes : « dit un homme qui semblait français avec une voix très efféminée » (n'explicite pas le lien de causalité entre la voix et |

|                |                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|----------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                | l'apparence française) et plus encore « dit un homme d'une voix efféminée qui semblait français » (outre l'omission du lien de causalité entre les deux éléments, la syntaxe est incorrecte en l'absence de virgule entre « efféminée » et « qui semblait français »). |
| « melindroso » | Toute connotation laudative a été pénalisée d'un faux-sens.                                                                                                                                                                                                            |

*Salióle al encuentro otro que parecía hablar entre boca de noche, y todos creyeron era tudesco, mas él mismo dixo:*

Vint à sa rencontre un autre homme qui semblait parler

à mots couverts / à bouche close

et tous pensèrent / crurent qu'il était allemand / tudesque mais lui-même dit :

| Texte source                  | Commentaires                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|-------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| « Salióle al encuentro otro » | Cerner le sujet post-posé de « Salióle » : « otro ».                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| « entre boca de noche »       | Voici l'une des expressions qui résistent tant à la traduction, dont Gracián nous gratifie dans cet extrait.<br>L'on pouvait attendre du candidat <b>qu'il mette en regard l'éloquence de l'image et le contexte de l'extrait pour en dégager un sens plausible</b> .<br>Si l'expression « de manière obscure » reste fidèle au sens du texte source, elle prive néanmoins la traduction de l'image gracieuse, ce pourquoi elle a été légèrement sanctionnée.<br>A l'inverse, certains candidats se sont attachés à appliquer au texte français un idiomatisme tel que « bouche cousue » ou « entre ses dents », au risque de commettre une belle infidèle.<br>D'autres candidats, n'ayant pu se résoudre à un choix raisonné, ont juxtaposé toutes leurs hypothèses dans un inextricable contre-sens : « entre bouche de nuit dans sa barbe ». |
| « tudesco »                   | Face à une éventuelle difficulté de compréhension sur le mot « tudesco », le candidat pouvait néanmoins faire appel au contexte afin de <b>proposer une traduction cohérente, quoique imparfaite</b> . Ainsi le jury a-t-il été plus <b>indulgent avec un hyperonyme</b> tel que « étranger » qu'avec toute proposition qui ne recouvrait pas le sens du terme d'origine, telle que « de Tolède » ou moins justifiable encore, « timide ».                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |

- *No soy sino uno destos que, por hablar culto, hablo a escuras.*

- Je ne suis que l'un de ceux qui, pour parler savamment, parlent de manière obscure / parlent de façon voilée pour parler savamment.

| Texte source               | Commentaires                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|----------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| « No soy sino uno destos » | Le jury enjoint une nouvelle fois le candidat à <b>lire attentivement chaque phrase, chaque syntagme, chaque mot</b> . Ne pas faire cas de la restriction « sino » conduisait malheureusement à un contre-sens.                                                                                                                                                              |
| « por »                    | <b>Valeur finale de « por »</b> dans la langue classique.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| « hablo »                  | Si le personnage s'identifie bien aux locuteurs savants et s'inclut parmi ceux qui parlent de façon voilée, la syntaxe française empêche toutefois de traduire « hablo » par « je parle ». Le jury félicite la grande majorité des candidats qui a surmonté cette difficulté <b>en mettant une traduction moins littérale au service de l'intelligibilité de la phrase</b> . |
| « a escuras »              | Le sens moderne de « a ocultas » a conduit certains candidats au faux-sens : « en cachette », « secrètement » ou encore « sans savoir ».<br>Le jury a <b>particulièrement valorisé les traductions à la fois fidèles au sens et au caractère synthétique du texte de Gracián</b> : « Je ne suis que l'un de ceux qui parlent de façon voilée pour parler savamment ».        |

*Zezeaba uno tanto que hazía rechinar los dientes, y todos convinieron en que era andaluz o gitano.*

Un autre zézayait tant / tellement / tant et si bien  
qu'il faisait grincer / crisser des dents,  
et tout le monde pensa / tous convinrent / s'accordèrent sur le fait  
qu'il était andalou ou gitan.

| Texte source                                         | Commentaires                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| « zezeaba uno tanto que hazía rechinar los dientes » | Il fallait bien comprendre que le personnage ne fait pas grincer ses propres dents mais bien celles de son auditoire.<br>Le terme « zezeaba » n'a généralement pas posé de problème de compréhension. En revanche, un certain nombre de candidats ignoraient l'équivalent exact en français. Sans doute eût-il mieux valu <b>employer un hyperonyme</b> maîtrisé tel que « mal prononcer » ou « avoir un défaut de prononciation » <b>plutôt que de proposer des tournures hasardeuses</b> telles que : « il accentuait tellement les zeus qu'il faisait fricasser les dents », « il zézettait tellement qu'il faisait se crisper les dents », « un autre parlait avec un poil sur la langue », « qui faiZait grincer leurs dents ». |
| « andaluz o gitano »                                 | Même remarque orthographique sur les gentils que pour le terme « français ».                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |

*Otros se escuchaban y eran los que peor dezían.*

D'autres s'écoutaient parler et c'étaient / c'était ceux qui parlaient / s'exprimaient le plus mal.

| Texte source            | Commentaires                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|-------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| « se escuchaban »       | Le texte mentionne ici un nouveau type de locuteurs bien vite discrédités à leur tour : « los que peor dezían ». Par conséquent, leur prêter une qualité d'écoute mutuelle dans l'expression « ils s'écoutaient les uns les autres » relevait du faux-sens grave. A l'inverse, c'est le défaut de s'écouter soi-même qui leur est assigné, ce que traduit le français « s'écouter parler ». |
| « los que peor dezían » | L'une des acceptions classiques de « dezir » est intransitive et équivaut à « hablar ».                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |

*Muy alborotado començó uno a inquietarlo todo y revolver mundo, sin saber él mismo porqué: sólo dixo que era su natural; creyeron todos era mallorquín, mas no era sino un bárbaro furioso.*

Fort agité, l'un commença à / se mit à tout perturber / bouleverser / semer le trouble / ameuter l'assemblée et remuer ciel et terre,  
sans savoir lui-même pourquoi / en connaître la raison :

| Texte source       | Commentaires                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|--------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| « revolver mundo » | Des propositions dénuées de sens telles que « retourner le monde » ont été plus lourdement sanctionnées que le faux-sens « refaire le monde », quoique bien <b>anachronique</b> à l'heure de traduire Baltasar Gracian.                                                                                                                                                         |
| « porqué »         | L'orthographe classique de « por qué » a conduit quelques candidats à traduire par « le pourquoi ».<br>Le jury souhaite renouveler ce conseil à l'intention des candidats : c'est à la fois une <b>fréquentation plus assidue de l'espagnol classique</b> et une meilleure <b>prise en considération du contexte</b> qui permettront aux futurs agrégatifs d'éviter cet écueil. |

*...sólo dixo que era su natural; creyeron todos era mallorquín, mas no era sino un bárbaro furioso.*

il dit / déclarara simplement que c'était (là) sa nature / son penchant naturel / son naturel / tel était son naturel ;  
tout le monde pensa / tous crurent qu'il était majorquin / de Majorque,  
alors que / mais ce n'était qu'un barbare violent / sauvage / furieux.

| Texte source   | Commentaires                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|----------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| « mallorquín » | Outre les règles orthographiques des gentils déjà mentionnées, <b>le jury s'est étonné que tant de candidats à l'agrégation d'espagnol écorchent la toponymie péninsulaire</b> . Bien souvent, la prononciation [majɔɾk] s'est vue taxée d'un barbarisme « mallorquin »* ou « mayorquin »*.                                             |
| « bárbaro »    | Dans la mesure où le texte met en regard l'éloquence des personnages et leur origine, il semblait bien venu de conserver le terme « barbare » en français, selon l'acception proposée par le TLF : « Qui est étranger à telle race, à tel pays <b>parce qu'il n'en parle pas la langue</b> ou qu'il vit en dehors de sa civilisation ». |

*Hablaba uno y nadie lo entendía; pasó plaza de vizcaíno, mas no lo era, sino uno que pedía.*

Un homme / Quelqu'un parlait et / mais personne ne le comprenait ;

il passa pour / il fut tenu pour / il fut considéré comme / on le prit pour / on le tint pour

biscaïen / biscayen,

or il ne l'était point / alors qu'il ne l'était pas /

mais / sinon quelqu'un qui demandait l'aumône / quémendait / mendiait.

| Texte source               | Commentaires                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| « y »                      | La <b>valeur adversative de « y »</b> était tout à fait recevable ici.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| « vizcaíno »               | De même que pour la traduction de « mallorquino », <b>le jury a déploré la récurrence des erreurs orthographiques voire la méconnaissance du sens de « vizcaíno »</b> , traduit bien souvent par l'inexactitude « basque » et plus étonnamment par le faux-sens « vicaire ».                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| « pasó plaza de vizcaíno » | La traduction « il se fit passer pour » ajoutait l'idée d'une tromperie volontaire que le syntagme « pasó plaza » ignore, ce qui relevait du faux-sens grave.<br><b>Plus lourdement encore ont été sanctionnées les traductions infidèles à la cohérence globale du texte</b> , qui tend à démontrer le lien entre l'origine des personnages et leur capacité à discourir. Si les propositions « il est passé place de Biscaye » ou « cela s'est passé place de Byscaye » pouvaient s'entendre dans un contexte différent, elles s'inscrivent ici en dehors de toute logique et trahissent <b>le manque de réflexion critique</b> de certains candidats face aux difficultés de compréhension.<br>Les futurs agrégatifs sont vivement invités à saisir les enjeux de l'exercice de la version afin de <b>s'écarter d'une traduction trop littérale qui pervertirait le sens global de l'extrait. Qu'ils prennent bien le temps d'une relecture attentive et distanciée afin de vérifier la pertinence de l'ensemble.</b> |
| « uno que pedía »          | Le verbe « demander » ne peut s'employer ici de manière intransitive : « quelqu'un qui demandait ». <b>Le jury a valorisé l'effort de propositions cohérentes à la fois sémantiquement et syntaxiquement</b> chez les candidats qui ignoraient l'acception par antonomase de « pedir ». C'est ainsi que la traduction « quelqu'un qui demandait quelque chose » s'avère bien moins fautive que la suivante : « quelqu'un qui demandait ».<br>En outre, une appréciation inadéquate du <b>registre de langue</b> a été légèrement pénalisée dans l'expression « il faisait la manche ».                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |

*Perdió de todo punto la habla un otro, procurando darse a entender por señas, y todos se reían dél.*

Un autre perdit / avait perdu complètement / tout à fait / totalement

l'usage de la parole / toute faculté de langage,

et tâcha de / de sorte qu'il essayait de se faire comprendre par (des) gestes / signes,

et tous riaient / se riaient / se moquaient de lui.

| Texte source   | Commentaires                                                                                                                                                                                       |
|----------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| « Perdió »     | Outre le choix du passé simple « il perdit », l'antériorité de l'action de « perdre » par rapport à « procurar » et « reírse » autorisait pleinement l'emploi du plus-que-parfait « avait perdu ». |
| « procurando » | Dans la langue classique, <b>le gérondif peut fréquemment prendre des valeurs</b>                                                                                                                  |

|              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|--------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|              | <b>inusuelles de nos jours.</b> Dans cette phrase, pouvait s'entendre la valeur de postériorité traduite par « et » ou « puis », ou la valeur consécutive rendue par « de sorte que ».<br>Par ailleurs, en restant fidèle à la logique de l'extrait, l'on pouvait facilement éviter le contre-sens qu'induirait ici une valeur de simultanéité du gérondif exprimée par « en tâchant de ».                                                                                                                                                         |
| « entendre » | Si l'une des acceptions du verbe « entendre » correspond bien au signifié de l'espagnol « entendre », <b>il était légèrement maladroit d'introduire une ambiguïté sémantique</b> par l'expression « se faire entendre par des gestes » <b>là où l'espagnol est univoque.</b> Le choix du verbe « comprendre » permettait aux candidats d'écarter toute ambiguïté et de bien montrer leur capacité de compréhension du texte.                                                                                                                       |
| « se reñan » | Rien ne justifiait ici de traduire l'imparfait espagnol par un passé simple français. Non seulement l'emploi du passé simple est le reflet d'une lecture hâtive ou d'un choix de traduction peu raisonné, mais il a malheureusement donné lieu à tout type de barbarismes de conjugaison très fortement pénalisés. Dans le cadre d'un concours de l'enseignement, le jury se permet d'insister sur <b>la nécessité pour les futurs agrégés et professeurs en établissement francophone de maîtriser parfaitement les conjugaisons en français.</b> |

- *Éste, sin duda -dixo Critilo-, quiere dezir la verdad y no acierta o no se atreve.*

Celui-ci / En voici un qui, dit Critilo,

veut certainement / sans doute dire la vérité

et / mais

n'y parvient pas ou ne s'y risque point / n'y parvient pas ni ne s'y risque / sans y parvenir ou sans l'oser sans y parvenir ni s'y risquer.

| Texte source                  | Commentaires                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|-------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| « y »                         | Tout aussi recevables étaient la valeur de simultanéité et la valeur adversative de la conjonction de coordination « y », traduite par « et » ou « mais ».                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| « no acierta o no se atreve » | Si ce passage ne présentait aucune difficulté de compréhension, plusieurs solécismes ont fréquemment et gravement pénalisés les copies, tels que : « il ne le parvient pas »*, « il n'en arrive pas » ou « il n'y ose pas »*.<br>Les futurs candidats, hispanophones comme francophones, sont invités à <b>travailler systématiquement et en bien en amont du concours les structures de la langue française écrite afin d'appliquer la plus grande précision syntaxique</b> le jour de l'épreuve. |

*Hablaban otros muy ronco y con voz muy baxa.*

- *Éstos -dixo- habían de ser del parlamento, pero no son sino del consejo de sí mismos.*

D'autres parlaient d'une voix très rauque / ronflante / éraillée et grave / à voix basse / tout bas.

- Ceux-là, dit-il, auraient dû / devraient siéger au parlement,

mais ils ne sont que du conseil de soi-même / ils ne sont conseillers que d'eux-mêmes / ils ne sont de bon conseil que pour eux-mêmes.

| Texte source                 | Commentaires                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| « Hablaban otros muy ronco » | L'exercice de la version exige du candidat qu'il <b>ne se borne pas à plaquer une acceptation d'un terme, quand bien même recevable dans un autre contexte, sans prendre en compte la logique de l'extrait.</b> Ainsi la traduction de « ronco » par « d'une voix enrouée » relevait du faux-sens.<br>En outre, l'exercice de la version requiert également du candidat une capacité de reformulation afin d'éviter les non-sens tels que : « d'autres parlaient en ronflant » ou « parlaient rauque ». |
| « habían de ser »            | De même que dans la deuxième phrase, ici l'imparfait espagnol prend la valeur du conditionnel en français « devraient ».<br>Ont été valorisées les copies qui proposaient, de manière pertinente et maîtrisée, le conditionnel passé « auraient dû ». La pertinence du choix temporel s'est parfois vue                                                                                                                                                                                                 |

|               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|---------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|               | pondérée par une confusion entre « dû », participe passé de devoir et e partitif « du », confinant le syntagme au non-sens.<br><b>Le jury se réjouit que certains candidats, loin de prendre des risques, fassent preuve d'initiatives raisonnées à la lumière du contexte et de leur maîtrise de la langue française.</b> |
| « sí mismos » | <b>Une révision des règles de ponctuation basiques</b> pourrait éviter aux candidats de commettre des fautes, certes légères, mais dommageables lorsqu'elles s'accumulent. A titre d'exemple, il n'y a pas de tiret dans « entre eux » mais on ne l'oubliera pas dans « eux-mêmes ».                                       |

*Algunos hablaban gangoso, si bien no faltaba quien les entendía la ganga; tartamudeando, los que negaban, los que ni bien dezían de sí, ni bien de no.*

Quelques-uns / D'aucuns

parlaient du nez / d'une voix nasillarde,

quoique / bien que

la duperie n'échappât à personne / chacun comprît le pied-de-nez ;

tout en bégayant,

d'autres démentaient / niaient

et ne disaient ni vraiment oui, ni vraiment non / et ne parlaient bien ni en leur nom, ni en leur oui.

| Texte source                                                         | Commentaires                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|----------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| « hablaban gangoso, si bien no faltaba quien les entendía la ganga » | Voici un nouveau passage qui résiste aux efforts de traduction, tant des candidats que du jury, et c'est là tout le génie de Gracián.<br>Nombre de candidats ont bien repéré le jeu de mots qui unit « gangoso » et « ganga », sans toutefois en saisir le double sens ou sans parvenir à le transposer en français. Bien entendu, la notation a été ajustée au degré de difficulté de l'exercice afin de ne pas pénaliser l'immense majorité des candidats qui, faute de temps et d'accès aux dictionnaires, n'a pas été en mesure de proposer une traduction parfaitement recevable. A l'inverse, <b>le jury félicite vivement les candidats qui ont su proposer une adaptation du trait d'esprit graciesque, quoique nécessairement fade au regard du texte original.</b><br>« Hablar gangoso » signifie « parler du nez, d'une voix nasillarde », à quoi fait écho « la ganga », qui correspond également à une « manigance », « une entourloupe ».<br><b>Toute proposition cohérente sur l'ensemble de la phrase a été considérée comme recevable et la transposition du jeu de mots valorisée.</b> |
| « si bien »                                                          | Le jury regrette que les candidats ignorent la <b>conjonction concessive</b> « si bien », dont l'espagnol moderne fait encore usage. Les propositions de traduction « si bien que » ou « bien que » construit avec un indicatif ont été considérées comme solécismes et partant, lourdement sanctionnées.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| « tartamudeando »                                                    | Pour donner sens à ce syntagme, il fallait bien sûr <b>identifier le sujet du gérondif</b> , « los que negaban », et déduire du contexte la <b>valeur temporelle de simultanéité</b> rendue par « tout en bégayant » par exemple.<br><b>L'orthographe</b> du verbe « bégayer », verbe pourtant ni rare ni soutenu, a donné lieu aux variations les plus extravagantes. A n'en pas douter, de futurs professeurs ont conscience de la priorité que représente la maîtrise du français et sauront, par une fréquentation assidue de la littérature francophone, combler leurs lacunes avant de se présenter à l'agrégation.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| « negaban »                                                          | Les propositions « refuser » ou « s'opposer » équivalent ici à un faux-sens.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| « los que ni bien dezían de sí, ni bien de no. »                     | C'est probablement la préposition « de » qui a induit en erreur les candidats qui ont proposé : « ceux qui disaient du bien d'eux-mêmes ». Ici « bien desir de sí » doit s'entendre comme un équivalent de « decir explicitamente sí » ou « asentir con firmeza ».<br>En outre, sans doute fallait-il lire entre les lignes un nouveau trait d'esprit de l'auteur à travers la polysémie de « sí » (équivalent de « oui » et de « soi ») et le parallélisme de construction entre « desir de sí » et « desir de no ». Les <b>rare copies audacieuses</b> qui proposaient une transposition du jeu de mots ont été                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |

|  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|--|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | <p><b>valorisées</b>, quand bien même elle s'avérait imparfaite au regard de l'écriture graciennesque. C'est en ce sens que le jury suggère la traduction suivante : « ils ne parlaient bien ni en leur nom, ni en leur oui ».</p> <p>Mais le syntagme a plus souvent donné lieu à des incohérences et des non-sens.</p> <p><b>Si le jury a bien conscience de la difficulté de compréhension que supposent « las agudezas » de Gracián pour les lecteurs contemporains que nous sommes, proposer une traduction littérale et dénuée de sens n'est cependant pas acceptable.</b></p> <p><b>Face à cet obstacle, le jury conseille vivement au candidat de préférer une traduction approchante mais intelligible.</b></p> <p><b>Rappelons que l'exercice de la version oblige avant tout à produire un texte sensé dans la langue cible.</b></p> |
|--|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

*Muchos no hablaban seguido y muy pocos se mordían la lengua. Pronunciaban algunos como botijas, a lo enfadado, y más a lo enfadoso; éstos entonado, aquéllos mirlado, especialmente cuando querían engañar.*

Beaucoup / Nombre d'entre eux / Bien d'autres

ne parlaient pas de façon suivie / n'avaient pas un discours continu / ne parlaient pas d'affilée

et très peu / rares étaient ceux qui tournaient sept fois la langue dans leur bouche (avant de parler) / se mordaient la langue.

Certains / D'aucuns prononçaient

de manière saccadée / de manière discontinue / comme une carafe qui se vide ;

agacés / irrités / fâchés, et plus encore, agaçants / irritants / fâcheux ;

ceux-ci arrogants / de manière arrogante,

ceux-là présomptueux, tout particulièrement lorsqu'ils voulaient / avaient l'intention de tromper.

| Texte source                           | Commentaires                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|----------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| « como botijas »                       | <p>A nouveau, il s'agit d'une expression qui requiert un temps de réflexion afin de respecter l'éloquence de l'image choisie. Si en français l'expression « sourd comme un pot » est tout à fait idiomatique, « prononcer comme des pots » ne l'est point, ce qui a valu une légère pénalité aux candidats qui avaient tenté, en vain, de conserver l'effet métaphorique.</p> <p>En revanche, le double écueil de la perte de sens et de l'image métaphorique a été sanctionné par un faux-sens plus ou moins grave, par exemple : « parler comme des idiots ».</p>                                                                                                                                                                                                                    |
| « a lo enfadado, y más a lo enfadoso » | <p>Par « a lo », il fallait comprendre « à la manière », « de façon ».</p> <p>D'autre part, l'opposition entre le sens passif et actif des adjectifs « enfadado » et « enfadoso » est constitutive du discours argumentatif de Gracián. <b>Les copies qui aplanissaient le sens des deux termes dans une variation synonymique</b> (par exemple : « énervé et même furieux ») <b>ne témoignaient pas d'une compréhension fine de l'argumentation et partant, ont été sévèrement sanctionnées.</b></p> <p>D'autre part, les futurs agrégatifs prêteront une attention particulière au choix de <b>registre de langue</b>. Parler « genre énervé » ne sied guère à la prose de Gracián.</p>                                                                                              |
| « éstos entonado, aquéllos mirlado »   | <p>De même que les termes « enfadado » et « enfadoso », les participes passés « entonado » et « mirlado » dépendent de la structure « a lo », cette fois de manière implicite et équivalente à : « pronunciaban éstos a lo entonado, aquéllos pronuncian a lo mirlado ».</p> <p>Les termes « entonado » et « mirlado » ajoutaient une difficulté sémantique que certains candidats ont brillamment surmontée par un effort de cohérence globale. Là encore, plaquer une acception courante de « entonar » sur cet emploi de « entonado » se révélait peu pertinent (par exemple : « en chantant »). De même, les propositions basées sur une paronymie périlleuse entre « mirlado » et « mirlo », telles que « parler comme des merles », ont été pénalisées d'un faux-sens grave.</p> |

*Fue de modo que ninguno quedó con su voz, ni buena ni verdadera.*

Il s'avéra / C'est ainsi / Il s'ensuivit que

nul / personne / aucun (d'entre eux) / ne garda / ne conserva / ne se retrouva avec

sa propre voix, ni bonne / juste, ni authentique / vraie.

| Texte source | Commentaires                                                                                                     |
|--------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| « quedó »    | La traduction « resta avec sa voix » relève du faux-sens mais cette phrase a souvent été traduite avec justesse. |

**No había hombre que hablase llanamente, igual, consiguiente y sin artificio: todos murmuraban, fingían, malsinaban, mentían, engañaban, chismeaban, injuriaban, blasfemaban y ofendían.**

Nul ne parlait / Pas un ne parlait / Nul homme ne parlait / Il n'y avait personne qui parlât simplement / clairement, de manière égale / constante, cohérente / logique et sans artifice : tous médisaient, feignaient / simulaient / faisaient semblant, calomniaient / cancanaient, mentaient, dupaient / trompaient, diffamaient, injuriaient, blasphémaient et outrageaient / offensaient. / tous se livraient à des médisances, des faux-semblants, des calomnies, des mensonges, des tromperies, colportaient / colportant des rumeurs, poussaient / poussant des injures, des blasphèmes et des propos offensants.

| Texte source                    | Commentaires                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|---------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| « murmuraban »                  | L'énumération de verbes dépréciatifs ne laissait planer aucun doute quant à la portée critique du texte. C'est pourquoi l'acception « murmurer », dénuée de connotation péjorative, relevait ici du faux-sens. Au risque de se répéter, le jury tient à insister sur <b>l'absolue nécessité d'une relecture attentive</b> . Quel dommage que certains candidats aient oublié un ou plusieurs termes de l'énumération ! |
| « blasfemaban »<br>« ofendían » | Quelques fautes d'orthographe récurrentes ont ponctué ces verbes, d'un registre pourtant courant.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |

*Desde aquí aseguran que a los franceses, que bebieron más que todos y les brindaron los italianos, les quedó el no hablar como escriben ni el obrar lo que dicen; de modo que es menester atenderles mucho a lo que pronuncian y escriben, entendiéndolo todo al revés.*

Depuis lors / De là,

on assure / on affirme qu'il revint aux Français,

qui avaient bu / burent plus que tous les autres et à qui / avec qui / auxquels / trinquèrent les Italiens,

de ne point parler comme ils écrivent ni de faire ce qu'ils disent ; /

on affirme que c'est de là que les Français, [...], on gardé la coutume de [...]

| Texte source                    | Commentaires                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|---------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| « Desde aquí »                  | La traduction par un complément circonstanciel spatial, « depuis cet endroit », est un faux-sens grave puisqu'il s'agissait d'un repère à la fois temporel et causal.                                                                                                                                                                                                                     |
| « aseguran »                    | Cet emploi de la troisième personne du pluriel sans sujet exprimé se traduit par « on affirme ».                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| « que bebieron más que todos »  | Là encore, la conjugaison du passé simple de « boire » s'est vue trop souvent écorchée et pénalisée d'un <b>barbarisme de conjugaison, faute la plus sévère</b> sur un terme. De même que pour la traduction de « perdió del todo el habla », l'antériorité de l'action de « beber » par rapport à « quedar » justifiait tout à fait l'emploi du plus-que-parfait « avait bu ».           |
| « les brindaron los italianos » | Il fallait bien identifier le sujet de « brindaron » ; il s'agit des Italiens et non des Français.                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| « les quedó el no hablar »      | Traduire par « le fait de ne pas parler » a été considéré comme maladroit. Le verbe « quedó » ne peut pas être traduit par « rester » mais par une tournure résultative : « revenir à quelqu'un de » ou « garder la coutume de ».                                                                                                                                                         |
| « entendiéndolo »               | Une fois encore, <b>c'est le contexte qui mettait le candidat sur la voie d'une compréhension juste</b> . Dans le cadre d'une argumentation critique à l'égard des Français, dont la logique discursive semble dévoyée, le narrateur nous conseille de comprendre le contraire de ce qu'ils expriment. Par conséquent, l'on pouvait comprendre le gérondif selon une valeur temporelle de |

|  |                                                                                               |
|--|-----------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | postériorité, « et » ou « puis », ou selon une valeur finale : « afin de », « pour ensuite ». |
|--|-----------------------------------------------------------------------------------------------|

### V- Proposition de traduction

- Celui-ci, dit Andrenio, est espagnol.
- Ce n'est rien qu'un prétentieux, dit Critilo, car ceux qui devraient parler bas sont d'ordinaire ceux qui parlent le plus haut.
- Assurément, dit quelqu'un d'une voix si efféminée qu'il avait l'air français, mais qui n'était rien d'autre qu'un minaudier.

Vint à leur rencontre un autre homme qui semblait parler à mots couverts et tous pensèrent qu'il était tudesque. Mais lui-même affirma :

- Je ne suis que l'un des ceux qui, pour parler savamment, parlent obscurément.

Un autre zézayait tant et si bien qu'il faisait grincer les dents, et tous convinrent qu'il était andalou ou gitan. D'autres s'écoutaient parler et c'étaient ceux qui parlaient le plus mal. Fort agité, un homme se mit à bouleverser l'assemblée et remuer ciel et terre, sans en connaître lui-même la raison : il déclara simplement que tel était son naturel ; tous crurent qu'il était majorquin, mais ce n'était qu'un barbare furieux. Un autre parlait et personne ne le comprenait ; il fut tenu pour biscayen, or il ne l'était point sinon quelqu'un qui quémandait. Un autre avait perdu toute faculté de langage, de sorte qu'il tâchait de se faire comprendre par gestes, et tous se riaient de lui.

- En voici un, dit Critilo, qui veut certainement dire la vérité mais n'y parvient pas et ne s'y risque point.

D'autres parlaient d'une voix très rauque et basse.

- Ceux-là, dit-il, devraient être au parlement, mais ils ne sont conseillers que d'eux-mêmes.

D'aucuns parlaient d'une voix nasillarde, quoique leur pied-de-nez n'échappât à personne ; tout en démentant, d'autres ne parlaient bien ni en leur nom, ni en leur oui. Nombre d'entre eux ne parlaient pas de façon suivie et très peu tournaient sept fois la langue dans leur bouche. Certains prononçaient de manière saccadée, comme une bombone qui se vide ; irrités, et plus encore irritants ; ceux-ci arrogants, ceux-là présomptueux, tout particulièrement lorsqu'ils voulaient duper. Il s'avéra que personne ne se retrouva finalement avec sa propre voix, ni bonne, ni authentique. Nul ne parlait simplement, de manière égale, cohérente et sans artifice : tous se livraient à des médisances, des faux-semblants, des calomnies, des mensonges, des tromperies, colportant des rumeurs, poussant des injures, des blasphèmes et des propos offensants. On affirme que c'est de là que les Français, qui avaient bu plus que tous les autres et à qui trinquèrent les Italiens, ont gardé la coutume de ne point parler comme ils écrivent ni de faire ce qu'ils disent ; de sorte qu'il faut bien considérer ce qu'ils disent et écrivent, pour ensuite en comprendre tout le contraire.

### VI- Bibliographie indicative

- Covarrubias S. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, 2006.
- Darbord B, Pottier B, *La langue espagnole*, Paris, Nathan, 1988.
- Dupont P., *La langue du Siècle d'Or, syntaxe et lexique de l'espagnol classique*, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 1998.
- Gracián B., *El Criticón*, Madrid, Ed. Cátedra, 2001.
- Gracián B., *El Criticón*, traduction de Benito Pelegrín, Paris, Ed. du Seuil, 2008.
- Gracián B., *El Criticón*, traduction de Eliane Sollé, Paris, Ed. Allia, 1998.
- Grevisse M., *Le bon usage*, Gembloux, Duculot, 1969.
- RAE, *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2010.
- RAE, *Diccionario de la lengua española*, 22ème ed. Consultable en ligne.
- Riegel M., Pellat J.-Ch, Rioul R., *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 2009.
- Robert, P., *Le petit Robert*, Paris, Ed. Le Robert, 1986.
- Bescherelle : *La conjugaison pour tous*, Paris, Hatier, 2012. Egalement consultable en ligne.
- *Trésor de la Langue française informatisé*.

### II.3 Composition en français

#### Données statistiques concernant l'épreuve

| Epreuve                 | Nombre de candidats présents | Moyenne des candidats présents | Nombre d'admissibles |
|-------------------------|------------------------------|--------------------------------|----------------------|
| Composition en français | 363                          | 3,83                           | 162                  |

#### Observations générales

La composition est un exercice auquel normalement sont habitués les postulants au concours. Elle repose sur trois éléments qui sont la correction de la langue, la précision des connaissances et de l'argumentation, un développement clairement balisé par une problématique initiale tirée de la citation proposée et à laquelle répond un plan adapté et lisible.

#### Langue

Il ne s'agit pas ici de dresser un catalogue des erreurs relevées. Nous indiquerons cependant, pour expliquer la répartition des notes, qu'environ 10% des copies étaient écrites dans un français irrecevable pour un concours du niveau de l'agrégation — non maîtrise des connecteurs logiques, abondance de barbarismes, orthographe approximative —, ce qui était totalement rédhibitoire.

Si la maîtrise d'un français de qualité est attendue, sur les plans orthographiques et syntaxiques, l'usage d'un vocabulaire précis est tout aussi indispensable. Les correcteurs ont, par exemple, regretté que le terme de « peintures » ait souvent été utilisé pour les *Désastres de la guerre*, constitués d'une série de gravures.

Parmi les maladresses récurrentes qu'il convient de signaler, une partie porte sur les conventions d'écriture. Bien qu'il s'agisse de traiter de l'histoire de l'Espagne, le français traduit systématiquement les prénoms de souverain et les titres. Il était donc souhaitable d'écrire Charles IV au lieu de *Carlos IV* ou Ferdinand VII au lieu de *Fernando VII*. De la même façon, Godoy était Prince de la Paix. Toutefois, cette consigne ne s'applique pas à la citation des légendes des *Désastres* que l'on conserve en langue castillane alors que les titres de tableaux possèdent tous une traduction. Seuls les termes difficilement traduisibles comme éventuellement *Ilustración*, *ilustrado* pouvaient être conservés, bien qu'ils puissent aussi être rendus par « Lumières espagnoles » et « esprits ou penseurs éclairés » (ou des Lumières). D'autres traductions de ces deux termes étaient parfaitement erronées, comme « Illustration » et « illustré ». Le terme *afrancesado*, pour lequel il n'existe pas de traduction valable, devait être conservé en castillan.

#### Connaissances et argumentation

Un nombre certain de compositions présentaient le défaut majeur d'oublier le cadrage de la question de civilisation au profit de problématisations très générales sur Goya, qui relevaient de la simplification de la pensée de Todorov et des lieux communs les plus éculés, comme « dans quelle mesure sa position est-elle universelle ? », ou encore, concernant la réflexion sur la liberté artistique, « Goya est-il neutre dans son œuvre ? ». D'autres ont choisi de raconter la vie de l'artiste, ce qui ne répondait pas au sujet, ni à la chronologie proposée. Ce détournement a été souvent obtenu soit en n'utilisant qu'une partie de la citation, soit en travaillant l'ensemble de la citation, mais en la généralisant et en la coupant de la chronologie et/ou de la thématique de la guerre et de la représentation de la violence.

Le sujet, comme nous allons le développer plus loin, relevait de la représentation de la guerre et de la violence, tout comme du positionnement politique de Goya au cours du conflit. Une connaissance détaillée d'un corpus d'œuvres qui puissent illustrer le développement était donc attendu. Sans que la liste soit exhaustive, les *Désastres de la guerre*, *Les 2 et 3 mai*, ou, de façon plus accessoire, *Fusilamiento en un campamento militar* permettaient de travailler des exemples où l'artiste s'était intéressé à la violence de la guerre et à sa représentation. Certaines copies ont même pensé à faire référence aux natures mortes de datation incertaine mais peintes pendant la guerre, qui, par leur absence d'esthétisation et leur lumière crue, suggéraient que l'Aragonais s'était essayé à représenter la mort, ce que semblait corroborer aussi leur thématique, qui excluait les végétaux pour ne représenter que des animaux dépecés, plumés ou pendus dans une cuisine ou un garde-manger. Dans le même ordre d'idée, l'énigmatique *Colosse*, à la datation

imprécise et à la paternité goyesque contestée par le Prado, pouvait être lu comme une allégorie de la guerre ou de l'invasion Napoléonienne.

*La fabrique de balles* et *La fabrique de poudre* permettaient de révéler un Goya plus anecdotique mais représentant un peuple s'organisant de façon autonome, sans officiers et sans aristocrates. Pour la peinture de commande, certains portraits pouvaient être mis en relief, comme le *Godoy* de 1801, les deux portraits équestres de Wellington (1812) et Palafox (1814), *El empecinado* (1810), autant de jalons qui montraient que Goya avait aussi produit, par le biais des commandes, des représentations du « corps glorieux » des militaires triomphants, sorte d'exaltation du fait guerrier. Il en allait même peut-être de même avec le Ferdinand VII équestre (1808), commandé par l'Académie pour figurer le nouveau roi au mois de mars, alors que les troupes françaises étaient entrées en Espagne. La relation avec Napoléon a souvent été appuyée par une réflexion sur *L'allégorie de la ville de Madrid*, les portraits du général Guey et de son jeune neveu, des *afrancesados* comme *Llorente*. Bien entendu, la prise en compte de la trajectoire personnelle de l'artiste pouvait aussi servir l'argumentation, comme sa participation à la commission de sélection des tableaux qui allaient être envoyés en France, sa décoration par le roi Joseph, son voyage à Saragosse, son refus de continuer à toucher sa pension de premier peintre de chambre ou les éléments à décharge avancés lors de son procès de « purification » au moment de la restauration fernandine.

### Plan

En ce qui concerne le plan, nous rappelons qu'il doit découler de la problématique et de la citation proposée et non l'inverse. Certaines copies (qui ont souvent donné dans le hors sujet) laissent l'impression d'un plan prêt à l'emploi, préparé à l'avance, déployé quel que soit le sujet proposé. Le plan n'est pas non plus un prétexte pour développer toutes les connaissances acquises au cours de l'année de préparation, ce n'est pas une récitation de cours. Il permet de traiter la problématique issue de l'analyse de la citation et doit permettre de développer l'argumentation qui lui est associée.

### Analyse du sujet

#### 1. Préambule : amplitude, citation, termes utilisés

L'attention doit être portée sur la phrase finale du sujet (après la citation) qui rappelle le cadre de la dissertation. Elle porte à la fois sur la trajectoire personnelle et l'œuvre, sur une période qui inclut la guerre d'indépendance et les *Désastres*, mais pas seulement. L'évocation de la production avant la guerre en remontant éventuellement à 1800 pourra aussi servir l'argumentation (à condition d'être pertinente).

La citation apparaît dans l'ouvrage de Todorov à la p. 132. Il s'agit de la conclusion du chapitre consacré à l'invasion napoléonienne, qui précède l'analyse des *Désastres de la guerre*. La phrase suit un bref développement dans lequel l'auteur rappelle que Goya avait été invité par le général Palafox après le siège « victorieux » de Saragosse pour peindre les gloires de ses habitants.

À la suite de cette citation, l'auteur compare Goya à Goethe, qui, lui, a éprouvé de l'admiration pour l'empereur français, le considérant comme un grand homme et valorisant son action guerrière (une guerre mise au service d'idéaux).

Il nous semble qu'aucun des termes de la citation ne présente de difficulté de compréhension, bien que certains d'entre eux doivent être clairement interprétés. C'est en particulier le cas pour les trois suivants :

—Images : le mot est particulièrement bien choisi, il oriente dès le départ vers l'ensemble de l'œuvre graphique, soit peinture, gravure et éventuellement dessin et renvoie à la définition thématique de la question (peinture de cour, images de guerre)

—Héroïque : l'adjectif se rapporte au héros et plus particulièrement dans la citation au héros de guerre. Todorov semble évoquer le fait qu'il n'y aura rien d'épique dans le traitement de la guerre (une guerre sans héros).

—Tentation esthétisante : ce qu'entend ici Todorov (et qui pourra être explicité par la suite) est que la tentation esthétisante est double. D'une part elle consisterait à « rendre plus belle » la guerre, à en gommer les horreurs, d'autre part, la tentation esthétisante est la plupart du temps au service d'un champion (un héros), dont on veut mettre en valeur l'action en la sublimant. Cette sublimation peut être considérée dans son sens commun d'idéalisation et son sens psychanalytique (Freud) qui désigne le déplacement des pulsions (dont la violence et le meurtre font partie) et leur transposition sur un plan supérieur, en les faisant dériver vers un objet plus élevé (héroïsme, idéaux politiques par exemple, mais aussi œuvre d'art).

#### 2. Organisation et élucidation de la citation

La citation de Todorov s'organise selon une ligne assez dialectique. Pour lui l'œuvre de Goya dans la production des images de guerre est :

—Non héroïque : elle ne fabrique pas de héros, ne relève pas d'un art graphique épique (l'emprunt de l'adjectif à la littérature est pertinent).

—Ne défend aucun parti : la position de l'artiste serait la « neutralité politique », mais il restera à l'interpréter (scepticisme face à la violence par exemple)

—Ne glorifie aucun parti : c'est un renoncement à l'épique, à l'esthétisation (dont le but est la glorification)

—Montre la violence et ses effets : il y a là l'idée d'une représentation « brute » sans effets esthétisants.

—Désespoir et compassion : ce n'est finalement pas de la neutralité, mais une position différente de celle de l'artiste au service d'un champion ou d'un parti. L'œuvre aurait une dimension humaniste.

Globalement donc, l'analyse de Todorov présente la position de Goya comme celle d'un artiste « montrant » la guerre sans prendre parti, mais désespéré et compassionnel. La neutralité politique n'empêcherait pas la subjectivité des sentiments.

Cette position personnelle expliquerait ses choix esthétiques, c'est-à-dire le renoncement au traitement « traditionnel » de la guerre dans l'art (épique) ou à une esthétisation au service d'un parti, fabriquant des héros (et des mythes) comme Napoléon (ou Ferdinand VII en 1814). Le résultat serait ainsi la monstration de la violence brute.

On retrouve ici une analyse de l'œuvre d'art et des procédés mis en œuvre dans laquelle le traitement du sujet (la guerre) révèle la position idéologique de l'artiste vis-à-vis de ce même sujet.

### 3. Problématisation de la citation

Todorov fait ainsi de Goya un artiste engagé, cependant, il faut se souvenir que l'ouvrage qu'il consacre à l'Aragonais ne porte que sur sa production personnelle. Il laisse explicitement de côté les œuvres de commande, qui constituent pourtant une part non négligeable. Cela signifie que les problématiques suivantes peuvent être évoquées :

1. Ne faudrait-il pas prendre en compte les œuvres de commande sur la thématique de la guerre, qui, bien qu'elles ne soient pas nombreuses, sont révélatrices de la complexité de l'époque et de l'artiste ?

2. Par ailleurs, la trajectoire personnelle de Goya, comme peintre de cour, n'est-elle pas en partie contradictoire avec ce qu'avance Todorov, en particulier dans son rapport à Napoléon et aux Français ?

3. Dans ce cadre, la thématique de la guerre ne doit-elle pas être entendue au sens large, c'est-à-dire intégrer des œuvres comme les portraits de militaires triomphants, dont le « corps glorieux » renvoie à une esthétisation certaine du fait guerrier comme exploit et du militaire comme héros (ou champion) ?

4. Doit-on considérer que Goya ne fait que « montrer » la guerre ? Son renoncement à « l'esthétisation » n'est pas un renoncement à l'art. Il représente la guerre, et ce faisant, il a recours à des procédés artistiques graphiques qui lui permettent de dire la brutalité et l'horreur, en particulier dans les *Désastres*.

5. Ne faut-il pas aussi interroger l'époque ? Il convient de savoir si Goya est isolé dans son traitement de la guerre ou bien s'il suit les mêmes lignes esthétiques et idéologiques que les artistes de son temps. Est-il le seul à ne pas esthétiser la guerre et à ne pas prendre parti ?

### Développements possibles

#### **Goya peintre officiel : les contraintes de la commande et la trajectoire sociale**

Nommé peintre de chambre à la fin de l'année 1799 (31 octobre), il va devoir assumer des commandes qui renvoient à la guerre, voire qui l'esthétisent. Le portrait / scène de fin de guerre le plus célèbre (et unique pour Goya) est le *Godoy* de 1801. Commande royale, il célèbre le triomphe du favori dans la guerre contre le Portugal. Des portraits militaires sont aussi peints pendant la guerre comme *El empecinado* (1810) qui représente le célèbre résistant dans son uniforme de capitaine. Il y aura aussi les trois portraits équestres : Ferdinand VII (1808), Wellington (1812), Palafox (1814).

D'une certaine façon, la commande contraint l'artiste au respect d'un certain nombre de procédés d'esthétisation et de symbolisation :

—Disparition de la mort et de la violence qui sont au mieux des arrières plans symboliques très fortement esthétisés.

—Célébration du champion par ses décorations, son uniforme, son corps et/ou sa posture à cheval.

—Association de la guerre à l'héroïsme et au pouvoir (celui de commander, de diriger, d'organiser). Derrière cette conception, c'est encore la conception nobiliaire d'Ancien Régime et psychologiquement, celle du chef archaïque, celui de la horde.

Par ailleurs, un retour sur la trajectoire personnelle, en particulier durant le conflit, montre la complexité de l'homme et de la situation espagnole, celle de la crise de l'Ancien Régime.

D'abord le peintre de cour fut aussi soumis à la contrainte de l'occupation. On ne peut le taxer d'*afrancesado* car il ne s'afficha jamais comme tel de son plein gré : il refusa par exemple d'être salarié de la maison royale au moment de sa réorganisation par Joseph 1<sup>er</sup>. Cependant, il honorera quelques commandes d'*afrancesados* (portrait de Juan Antonio Llorente en 1810-12), l'allégorie de la ville de Madrid (1810), le portrait de Nicolas Guye (1810-12), aide de camp de Joseph 1<sup>er</sup>. Il exécutera avec Maella et Nápoli (deux autres peintres) le travail dans la commission chargée de sélectionner les œuvres espagnoles destinées à la

collection de Napoléon (1810-11). Il sera ainsi récompensé de la *Real Orden de España* par le roi (familièrement appelée l'aubergine, *berenjena*). Ces actes doivent être considérés plutôt comme une attitude pragmatique dans le quotidien, d'autant que le peintre avait des amis dans tous les « partis » (libéraux, conservateurs et *afrancesados*). Il ne s'agit pas d'une attitude de soumission — ou d'admiration — vis-à-vis des Français ou de Napoléon.

Dans l'œuvre personnelle, il s'éloignera justement de toute position politique immédiate, en créant des œuvres sans héros et sans champion.

### **Une chose cruelle : la guerre dans les Désastres**

L'absence de contrainte de commande révèle un autre Goya, sans doute plus libre. Il s'engage dans une représentation du conflit qui va insister sur ses effets terribles et son horreur. Le travail artistique est au service de cette intention :

—une narration nauséuse ou répétitive : les gravures répètent des scènes à l'identique, multipliant les visions d'horreur (la série par exemple qui va des gravures D20 à D25 (« Curarlos y a otra », « Será lo mismo », « Tanto y más », « Lo mismo en otras partes », « Aún podrán servir », « También estos »).

—un travail sur le corps soumis à la violence, qui est représenté disloqué (D15), dépecé (D37, D39), indifférencié (D21), sous forme de « déchet » de la guerre (D22). C'est finalement un « corps de la guerre » qui s'oppose au « corps d'armée » ordonné, délimité, géométrique de l'art épique comme on le trouvait dans les gravures d'époque (*Día dos de Mayo en Madrid* de Tomás López Enguinados ou *Las ruinas de Zaragoza* de Juan Gálvez et Fernando Brambilla).

—une mise en scène « à hauteur d'homme » : le renoncement quasi complet à la perspective géométrique, le choix de plans moyens pour représenter les actions et les corps rend l'horreur palpable et immédiate. Cette façon de représenter est en accord avec l'absence quasi complète de topographie référentielle ou de chronologie exacte (contrairement aux graveurs contemporains évoqués). Aucun événement n'est particulier ni mémorable, tous se placent sur la même ligne générique de l'horreur.

—Ce processus, cet « œil » de l'artiste est primordial, car il démontre l'absence de mise à distance, de glorification ou de fabrication des héros. Le type du personnage héroïque, propre à l'art l'épique, est problématique dans la collection (D6, D7, D8, D39).

Cette façon de représenter la guerre nous invite à interroger l'époque pour y resituer l'artiste : Goya est-il isolé dans son traitement de la guerre ou bien suit-il les mêmes lignes esthétiques et idéologiques que les artistes de son temps ?

### **Une pensée personnelle**

C'est dans l'œuvre personnelle qu'il garde une attitude très critique. D'abord pour lui, la guerre est non seulement horrible, comme nous l'avons vu, mais elle n'est à l'avantage d'aucun parti. Après la gravure liminaire des « tristes pressentiments », les D2 et D3 semblent renvoyer dos-à-dos Espagnols et Français. Ces derniers sont majoritairement les bourreaux dans les gravures du début de la collection, mais d'autres fois, on ne sait qui est responsable car les corps des victimes sont nus (D39) ou bien on assiste au lynchage par la foule du peuple (D28, D29). Par ailleurs, la partie centrale (D48 à D64) fait disparaître tout combat pour ne représenter que la souffrance des civils dans la guerre, renvoyant à la famine et aux terribles épidémies qui frappèrent Madrid au début de l'année 1812, faisant 18 000 morts (soit 10% de la population de la capitale).

La fin des *Désastres* expose ensuite une critique féroce de la restauration fernandine : les monstres allégoriques et les animaux succèdent aux corps soumis à la violence de la guerre. C'est la violence politique, présentée de façon plus distanciée, sous forme allégorique.

Il suggère ainsi que la guerre n'a servi à rien, qu'aucun idéal transcendant ne la justifie. Il s'oppose ici à l'art flagorneur qui célèbre le retour de Ferdinand, où certains artistes s'aventurent même à récupérer la faim de Madrid de 1812 (*El hambre de Madrid*, 1818, José Aparicio).

Cependant, cette « neutralité » politique n'est pas incompatible avec un fort engagement. Si les huiles sur bois (*La fábrica de balas*, *La fábrica de pólvora*) peintes pendant le conflit peuvent sembler anecdotiques, elles révèlent cependant un peintre qui met en avant des guérilleros qui semblent capables de s'organiser collectivement, sans chef. De la même façon, les tableaux du 2 mai et du 3 mai n'ont pas de champion, c'est le peuple qui a pris les armes et qui est ensuite fusillé. Ces deux œuvres peuvent être mises en parallèle avec les *Désastres*. Elles auraient longtemps été ignorées car ce qu'elles représentaient ne correspondait pas au climat patriotique de leur époque. Même si on en a fait actuellement des symboles de l'indépendance nationale, quand on y regarde de plus près, elles ne sont pas que cela. Le *Deux mai* en particulier représente d'abord une violence aveugle, sans aucun but transcendant : c'est un tourbillon meurtrier, une scène écrasée dans le décor, où la foule menaçante s'attaque aux soldats qui ripostent. Et comme les *Désastres*, le lieu exact n'a pu être identifié. Il en va de même avec le *Trois mai*, mais la disposition y est plus manichéenne, les soldats constituent un groupe anonyme, une machine qui va donner la mort, face à

des condamnés individualisés et représentés avec compassion par le peintre qui leur donne des traits et des émotions (révolte, résignation, espérance), allant jusqu'à représenter les stigmates du Christ sur les mains de la victime centrale, lui conférant une élévation que ne possède sans doute pas la foule violente du *Deux mai*.

Cette compassion, qui tourne parfois à l'indignation, on la retrouve dans les *Désastres*, souvent dans les légendes (D38 « Bárbaros », D50 « Madre infeliz »). Il faut la mettre en relation avec la pensée du peintre. Malgré l'absence de parti pris politique et sans doute le constat d'un échec des Lumières et du libéralisme, Goya reste attaché aux valeurs dans lesquelles il a toujours cru, dont il a pu discuter auparavant avec ses amis *ilustrados*. Car sa condamnation irrémédiable de la guerre et de la violence des hommes telle qu'elle s'y exerce est l'expression du pacifisme profond des penseurs espagnols, qui ont toujours condamné la guerre d'expansion impérialiste pour mettre en valeur le développement économique et l'éducation. Et à y regarder de plus près, les dernières gravures des *Désastres* gardent foi en l'avenir des libéraux. Inspirées pour certaines de *Gli animali parlanti* de Giambattista Casti, elles mettent en scène la Restauration, mais aussi un avenir optimiste, comme le cheval blanc, libéral, qui se défend des loups par ses ruades. « Se defiende bien » dit la légende (D78) et surtout les deux gravures suivantes. La D79 met en scène la mort de la vérité, sous forme d'une allégorie féminine, en présence de ses bourreaux qui forment une foule : des moines et un évêque. « Murió la verdad » dit la légende et la gravure suivante laisse la porte ouverte « ¿Si resucitará? ». Par ailleurs, si la collection débute avec un incipit très pessimiste, « Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer », la gravure 82 ouvre la possibilité d'un avenir radieux. « Eso es lo verdadero » représente une scène allégorique de prospérité, avec un paysan barbu accompagné par une Cérès allégorique sur fond d'abondante production agricole.

### Pour conclure

On peut insister sur la complexité de l'époque, de l'artiste et de son œuvre. La vision de Todorov est partielle, car elle ne porte que sur la création personnelle. Les œuvres de commande supposent une certaine compromission avec l'époque, ce sont celles du « Goya officiel », le peintre de cour, mais qui reste capable d'une certaine autonomie, comme pour les tableaux du 2 et 3 mai.

L'œuvre personnelle est sans doute plus directe dans l'expression de la pensée philosophique. C'est le « Goya politique » analysé par Jacques Soubeyroux, homme des Lumières, qui reste fidèle à ses idéaux dont il constate lucidement les possibles dérives au moment de l'invasion française : la Liberté ne peut être au bout des baïonnettes de l'armée impériale et la Raison n'a pu canaliser la violence des hommes. L'intellectuel considère les victimes avec compassion mais pas toujours, car il y a aussi d'ironiques saillies, rappelant aux hommes leur irrémédiable condition : « Para eso habéis nacido » (D12), ou quand le loup dicte sa loi, le parchemin reproduit « Miserio humano, la culpa es tuya » (D72).

L'intérêt pour Goya peut amener à réfléchir sur sa postérité. De nos jours, c'est avant tout l'œuvre personnelle qui fascine, sans doute parce qu'elle fut un espace d'une incroyable liberté, tant sur le plan des idées que sur celui de la recherche esthétique, qui par leur combinaison préfigurent l'artiste contemporain, tout comme la portée universelle des *Désastres de la guerre*, dont les images n'ont rien perdu de leur actualité tant elles pourraient se superposer à tous les conflits armés auxquels elles sont antérieures.

### III Epreuves d'admission

#### III.1 Leçon

##### Données statistiques

Nombre d'admissibles : 162

Nombre de présents : 153

Moyenne des présents : 5,31

Moyenne des admis : 8,84

##### Sujets proposés

##### 1 – Luis Goytisolo, *Antagonía*

- Las voces narradoras en *Antagonía*
- La imagen en *Antagonía*
- Estructura y narratividad en *Antagonía*

##### 2 – Théâtre espagnol du XVIIIe siècle

- Trabajo y ociosidad en *La señorita malcriada* y *La mojigata*
- Autoridad y consejos en *La señorita malcriada* y *La mojigata*

##### 3- Elena Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío*

- Identidad y alteridad en *Hasta no verte Jesús mío*
- Jesusa Palancares, la soldadera en *Hasta no verte Jesús mío*
- Verdad y mentira en *Hasta no verte Jesús mío*

##### 4 – César Vallejo, *Obra poética completa*

- Sentido y sentidos en la obra poética de César Vallejo
- Razón y corazón en la obra poética de César Vallejo
- Habla y escritura en la obra poética de César Vallejo
- Realidad y utopía en la obra poética de César Vallejo

##### 5 – Goya dans l'Espagne du XIXe siècle : entre portraits de cour et images de guerre (1800-1815)

- La representación del cuerpo en la obra de Goya (1800-1815)
- Goya, guerra y política (1800-1815)
- Goya, el artista y el Antiguo Régimen (1800-1815)
- Goya, ilustración y liberalismo (1800-1815)

##### 6 – Mobilisations sociales et effervescences révolutionnaires dans le Cône Sud (1964-1976)

- La izquierda peronista y la cuestión de la transformación social (Argentina, 1966-1976)
- Mujeres y revolución en el Cono Sur (1964-1976)
- La fábrica, territorio en disputa (Chile, Argentina, Uruguay, 1964-1976)
- Lucha armada y movimiento obrero en el Cono Sur (1964-1976)

L'exercice de la leçon a l'avantage de rendre compte de la compréhension globale d'un candidat sur l'un des six sujets au programme. Mais cet avantage n'est pas le seul. La « prise en main » des concepts proposés à la réflexion agit comme un révélateur. Elle permet de s'assurer de la profondeur de l'analyse réalisée au cours de l'année, de l'amplitude du spectre culturel connu et de la capacité à exposer une suite complexe d'idées. Cela étant, dans tous les cas, le sujet de leçon n'est nullement un prétexte à réaliser une synthèse sur l'une des six questions au programme ; c'est bien SUR UN SUJET PRECIS que le candidat est attendu. Le présent rapport, qui signale les qualités et les défauts des prestations proposées au concours de 2017, suggère plusieurs conseils à l'adresse des futurs candidats. Les membres du jury ont en effet pu assister à

d'excellentes prestations ; bien des candidats semblent avoir appréhendé le programme non comme des épreuves à subir mais comme autant d'occasions d'enrichir leurs connaissances personnelles et leur méthodologie. L'agrégation, la leçon restent de ce point de vue une excellente occasion pour approfondir des savoirs et des savoir-faire en lien avec les multiples cultures hispano-américaines et hispaniques.

### 1. Préparation de l'épreuve pendant l'année universitaire

Pour commencer, quelques pistes destinées à aborder l'épreuve en amont.

L'exposé du candidat suppose la maîtrise d'un cadre formel qui assure une présentation claire et convaincante. Il repose sur un certain nombre de repères que nous proposons d'identifier dans les lignes qui suivent. La leçon, comme les autres épreuves, ne s'improvise pas. Un entraînement sans concession à la prise de parole pendant l'année de préparation est nécessaire pour se présenter à l'oral dans de bonnes conditions.

Au risque d'exprimer une évidence, une connaissance précise et diversifiée est indispensable lors du concours. Trop souvent, le jury a constaté que la question de civilisation latino-américaine n'avait pas été travaillée par les candidats, certains ayant même fait tout simplement l'impasse. Les notes reflètent cette situation et il est bien entendu regrettable, pour les candidats, de se retrouver avec des notes parfaitement handicapantes, alors, précisément, qu'ils ont été admissibles. Nous rappelons que les questions de civilisation sur l'Espagne et sur l'Amérique latine supposent, *a minima*, une maîtrise de la chronologie et des principaux enjeux historiographiques. Sur la question consacrée à Goya, le traitement d'un sujet de leçon ne pouvait pas se dispenser non plus d'une connaissance consolidée du *corpus* d'œuvres réalisées dans la période ciblée.

En ce qui concerne la littérature, et pour prendre l'exemple d'*Antagonía*, ce travail liminaire suppose la préparation d'une série de fiches sur les personnages, le temps et l'espace dans l'œuvre, sans jamais oublier qu'à bien des égards l'œuvre de Goytisolo consiste en un travail de sape du réalisme dit « social » des années 50, c'est-à-dire en une mise en cause du fonctionnement canonique du roman. C'est la raison pour laquelle il est essentiel de bien connaître les principales caractéristiques narratologiques (types de narrateur, de points de vue, façons de transcrire le discours des personnages) de chacun des romans qui composent *Antagonía*, de même que les jeux de symétrie et d'échos à l'œuvre dans le texte (inter- et intratextualité) ou encore, plus généralement, le plan ou la structure de chacun des tomes de la tétralogie. Ces éléments doivent permettre aux candidats de saisir les enjeux thématiques, symboliques et formels de l'œuvre pour, *in fine*, démontrer qu'ils savent « circuler » à l'intérieur du (des) récit(s) et qu'ils en maîtrisent le fonctionnement. De façon sans doute moins complexe, mais non moins nécessaire, une « mise en fiche » des vingt-neuf chapitres de *Hasta no verte Jesús mío* s'impose lors de l'étude de cette œuvre, ce qui permettra aux candidats de naviguer de manière plus diversifiée dans les aventures du personnage et surtout, dans le discours de la narratrice.

### 2. Analyse du sujet et problématisation

Le principal défaut des leçons présentées – qui explique probablement les approximations entendues – est la légèreté avec laquelle les candidats ont traité le concept donné à analyser dans le sujet et, lorsqu'il y a plusieurs concepts, les relations qu'ils tissent entre eux. Pour trop de candidats, les termes de la leçon sont transparents, monosémiques et n'appellent pas ou peu de réflexion. Or, c'est bien le contraire qui est visé.

Les concepts proposés sont, d'une part, souvent problématiques et, d'autre part, tendent à engager un regard renouvelé vis-à-vis de la question au programme. L'étape du brouillon impose donc un effort de compréhension fine des notions pour en dégager souvent la polysémie latente, voire les jeux, les tensions possibles entre leurs différentes acceptions et connotations, quitte à écarter celles qui ne seraient pas pertinentes. Sur le sujet « Razón y corazón en la obra poética de César Vallejo », le jury a été surpris de ne pas entendre parler une seule fois d'amour ou de rationalité, comme si l'enjeu du binôme « razón-corazón » avait été tout simplement manqué. En civilisation, le recours à un prisme multiple est également très utile. Une question comme « L'usine comme territoire en dispute (Chili, Argentine, Uruguay, 1964-1976) » impliquait que les candidats s'interrogent sur la géographie usinière ou d'entreprise, les différents acteurs qui y interviennent, la façon dont les structures, syndicales et politiques, traditionnelles et nouvelles, interagissent et s'y insèrent, le lien entre ce territoire productif et les politiques gouvernementales, la manière dont les appareils étatiques se rapportent tant aux questions économiques qui intéressent le territoire productif qu'à la question de l'intensification de la conflictualité sociale salariée. Un tel sujet permettait de mobiliser l'ensemble des éléments qu'un candidat ayant correctement travaillé la question pouvait très facilement convoquer et reprendre. Cela impliquait néanmoins une capacité de réflexion en amont pour être en mesure de proposer une leçon problématisée en lien avec le sujet et qui ré-articule les connaissances, et qui ne se contente pas simplement de faire écho au sujet.

Sur les sujets littéraires, trop souvent les candidats oublient que les concepts proposés à la réflexion concernent l'œuvre dans l'« arc herméneutique », c'est-à-dire dans le continuum culturel de l'écriture et de la réception. À cet égard, pour traiter la question « *Autoridad y consejos en La señorita malcriada y La mojigata* », il était important de consacrer une partie importante de l'analyse à l'« autorité » des artistes, Iriarte et Moratin, et à ce que les œuvres *contribuent à construire* de ce point de vue-là. Ce recul qui place l'œuvre en perspective, entre création et réception, s'avérerait primordial. Le cas du sujet « *Sentido y sentidos en la obra de César Vallejo* » n'est pas moins significatif. Certains candidats sont passés à côté des cinq sens corporels, ou n'ont pas vu que les sens de l'ouïe ou de la vue pouvaient s'appliquer, non seulement au lexique des poèmes, à l'expérience du sujet poématique ou à d'éventuels personnages évoqués par le texte, mais aussi au récepteur du poème, qui entend un texte lu à haute voix ou qui découvre la mise en page qui lui est propre. Au demeurant, les dimensions graphiques, sonores et métapoétiques des textes de Vallejo ont rarement été mises en valeur. Concernant l'œuvre *Hasta no verte Jesús mío* (mais aussi *Antagonía*), le « plaquage » de cours mémorisés a souvent été le talon d'Achille des candidats. Sur le sujet « *Jesusa Palancares, la soldadera* », ce fut parfois une étude sur la violence qui a été entendue ; dans « *Identidad y alteridad* », sur la relation entre Elena Poniatowska et Josefina Bórquez ; et dans « *Verdad y mentira* », la notion de réalité fut souvent assimilée à celle de vérité et l'étude déviait sur la dichotomie réalité/fiction. Par ailleurs, doit-on rappeler que les termes de la leçon s'inscrivent généralement dans une histoire et dans une historiographie précises ?

- D'un point de vue chronologique, il n'est pas indifférent de parler de « *narratividad* » dans *Antagonía*. La question de la narration et, plus encore, celle de la narrativité imposent un regard historique sur les ruptures artistiques recherchées par Luis Goytisolo. Les références à Balzac ou, plus proche, aux pratiques narratives du réalisme social pendant le franquisme supposent de la part des candidats une connaissance des traditions littéraires dans lesquelles s'inscrit l'auteur d'*Antagonía* et, de façon complémentaire, vis-à-vis desquelles il se démarque. L'ancienne pratique du *close-reading*, issue du *New Criticism*, dont la France a connu quelques avatars, ne doit pas conduire à considérer les textes comme des îlots hors de tout contexte, « *architexte* » ou « *hypotextes* ». Plus encore, on attend des candidats davantage que des remarques générales et auto-suffisantes sur la « modernité » de Goytisolo. Celle-ci doit être étudiée à la lumière de références intertextuelles précises, commentées.

- D'un point de vue historiographique, le jury valorise chez les candidats la connaissance de l'évolution de la critique. Ainsi, il n'est pas indifférent d'utiliser ou non la bibliographie critique en sachant distinguer éventuellement des évolutions, des permanences ou des involutions. Le candidat peut ainsi se positionner à l'intérieur d'un débat critique évitant de cette façon-là toute fausse objectivité.

### 3. Approches

Concernant la méthodologie analytique et le maniement de la terminologie, des lacunes notables ont été observées. Or, l'utilisation d'*outils d'analyse adaptés et rigoureux* reste fondamentale. La diversité des questions soumises imposait l'utilisation de méthodes et de concepts heuristiques multiples et précis en histoire (bourgeoisie/aristocratie, capital, Ancien Régime, etc.), politique (peuple, lutte armée, révolution), philosophie (Locke, Rousseau, Feijoo, Nietzsche, etc.), littérature ou en art (réalisme, témoignage, événement, Cicéron, Cadalso, ...). Sur les pays du Cône Sud, les leçons ont donné lieu à des confusions entre partis politiques et syndicats, guérilla et manifestations. Le jury attend des candidats une connaissance rigoureuse du cadre chronologique mais, également, une capacité à manier les concepts avec précision, ainsi qu'une compréhension des principaux enjeux historiographiques. Pour les sujets sur Goya, il est évident en outre qu'il convenait d'éviter les imprécisions récurrentes entre *cuadro*, *lienzo*, *pintura*, *grabado*, *retrato*, *dibujo* et, à la fois, de ne pas hésiter à croiser les méthodes critiques, mobilisant ainsi analyse iconographique et politique, sociologie de l'art et histoire des idées.

Les questions de littérature, comme les années précédentes, révèlent parfois, chez certains candidats, des méconnaissances importantes, telle l'incapacité à différencier le niveau auctorial du niveau narratif, le lecteur du *narrataire*, ou à distinguer les niveaux narratifs à l'intérieur d'une même œuvre. De la même manière, le concept de *narrateur omniscient* est une facilité à laquelle cèdent trop de candidats. Lorsque le territoire de la prose ressemble pour certains à un labyrinthe, des ouvrages simples, comme *Poétique du roman* de Vincent Jouve ou *Le démon de la théorie* d'Antoine Compagnon, pourraient être sollicités avantageusement. On est en effet surpris que les candidats négligent les différents niveaux du commentaire, ne distinguant pas, en effet, ce qui relève de l'*explication* (contexte, histoire, architexte...), du *sens* (le sens inscrit, voire programmé) et des *significations* (les sens postérieurs au contexte d'écriture et de réception, ou les sens donnés dans des contextes géographiques déconnectés) de l'œuvre source. Quoi qu'il en soit, il est essentiel de comprendre que les genres littéraires ont des vocabulaires qui leur sont propres. Le texte poétique ne doit donc pas être confondu avec la fiction dramatique ou en prose ; il importe qu'il soit lu en

tant que tel, avec ses espaces, sa liberté temporelle, ses ellipses, et ses mots aussi simples que vers, strophe, anaphore, mètre, etc.

Enfin, le jury est souvent surpris par le manque de recul comparatiste de nombreux candidats, comme si, à ce niveau d'étude, ils avaient décidé de limiter leur spectre culturel aux seules questions du concours. Or il est malaisé de mener une analyse sur une œuvre littéraire donnée sans connaître le contexte d'écriture de l'auteur. L'originalité des œuvres est trop souvent décrétée, et très rarement démontrée. Moratín écrit dans un panorama littéraire qui ne le satisfait nullement. S'en tenir à déclarer qu'il rénove le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle sans avoir lu réellement au moins un de ses modèles et contre-modèles est souvent contreproductif. Trop souvent, les candidats se rassurent en se raccrochant aveuglément à la critique plutôt que de lire, de se cultiver afin d'asseoir un regard comparatif entre deux ou trois œuvres contemporaines. Se priver de libre arbitre herméneutique est, de fait, regrettable. De la même manière, il n'est pas suffisant d'affirmer que Luis Goytisolo se démarque du réalisme social des années franquistes : les membres du jury sont attentifs à la précision des références littéraires choisies pour étayer ce type de remarque. Aussi, pour l'étude d'*Antagonía*, rappelons que sont attendues des connaissances sur l'Espagne du franquisme (en particulier, pour l'analyse de *Recuento*) et sur l'histoire littéraire des années 1950 à 1980 : du « *realismo social* » à la « *novela nueva* » ou « *posmoderna* ». En civilisation, le recul comparatiste n'est pas moins utile ; il serait bien naïf de croire que Goya, si singulier et novateur qu'il ait été, était le seul peintre du monde occidental à représenter les évolutions politiques, sociales et culturelles du début du XIX<sup>e</sup> siècle.

### 4. Parties de la leçon

#### 4.1. L'introduction

On rappellera qu'une leçon est à la fois une *enquête* et une *démonstration*. L'introduction constitue donc fondamentalement le point de départ de l'investigation ; la conclusion manifeste quant à elle les résultats du travail pour exposer clairement la thèse proposée en réponse à la problématique.

Il est souhaitable d'exposer clairement *la problématique* en s'assurant que les membres du jury puissent la noter (sans toutefois se sentir obligé de leur demander de façon prévenante s'ils ont pu le faire... Certains candidats ont opté pour une diction assez lente de cette phase de l'introduction, qu'ils ont immédiatement répétée plus rapidement : cette démarche est tout à fait recevable). Il s'agit du noyau de la leçon : il révèle la bonne compréhension des *enjeux du sujet* et établit l'axe autour duquel s'articulera l'enquête culturelle du candidat. De sa pertinence découlera toute celle de l'enquête et donc de ses résultats...

Aussi, outre l'accroche possible, l'important est-il *au début de l'introduction* de préparer l'énoncé de la problématique. On ne demande nullement aux candidats de faire la biographie d'un auteur ou de résumer une œuvre (et encore moins d'énoncer des propos généraux réutilisables dans n'importe quelle leçon). Pourquoi en vient-on à formuler une problématique ? Qu'est-ce qui justifie que l'on s'interroge sur tel ou tel concept à propos d'une question de civilisation ou de littérature ?

Pour qu'une problématique soit formulée, *avant qu'elle ne surgisse*, en effet, l'important est de signaler dans les premières secondes de la leçon *quel(s) problème(s) se pose(nt)* ? Lorsque le jury interroge sur la question « *Autoridad y consejos* » dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est notamment parce que certains personnages prodiguent quantité d'« avis » sans toujours disposer de l'« autorité » suffisante. C'est cette tension interne latente dans le sujet qu'il est nécessaire de faire affleurer dès l'introduction avant d'annoncer la problématique. En résumé, *le problème doit devancer la problématique* pour que celle-ci soit intelligible et légitime.

On comprend, enfin, que chacun cherche à terminer l'introduction par l'énoncé d'un plan. Toutefois, il n'est pas demandé au candidat de forger des titres pour chacune des parties. Cela peut donner l'impression que chaque mouvement est figé alors qu'à cette étape liminaire du propos, l'essentiel est de lancer les différentes « pistes de recherche ». On s'interroge sur tel point, on s'efforce de vérifier si... Ce n'est que dans la conclusion que l'enquête proposée en introduction produit ses fruits. Quoi qu'il en soit, le candidat ne doit jamais oublier cette étape qui sert de guide aux membres du jury.

#### 4.2. Structure du développement (« plan ») et articulation des idées directrices

Il convient d'éviter, lorsqu'une question s'appuie sur deux œuvres, de faire de chacune d'elles le thème d'une sous-partie. De la même manière, on trouve encore des candidats qui, pour tout développement, se contentent d'accumuler les exemples tirés des œuvres.

En tant que *pièce d'une démonstration*, chaque partie s'articule autour de plusieurs *arguments* qui visent à convaincre du bien fondé de l'idée portée par la partie.

Les citations littéraires ou les connaissances historiques (que ce soit des événements ou des œuvres, comme dans le cas de Goya) ne sont pas de simples illustrations. Les événements historiques ne doivent en aucun cas être énumérés ou énoncés de façon descriptive ; ils doivent être problématisés de façon à constituer des *preuves* pour chaque argument proposé. De façon générale, événements, citations et œuvres

doivent faire l'objet d'une analyse et d'un commentaire les engageant clairement dans la problématique et le plan de la leçon présentée. Sauf à penser que les faits parlent d'eux-mêmes – ce qui est très contestable d'un point de vue pédagogique (et scientifique) –, les exemples se justifient seulement par l'interprétation qui en est donnée : une simple accumulation de faits ne remplace pas un raisonnement. Chaque argument requiert donc, sans doute faut-il le rappeler, non un exemple, mais une preuve, *c'est-à-dire un exemple interprété à la lumière de l'argument proposé*. En littérature, les leçons doivent s'appuyer sur des illustrations précises, citées textuellement. Pour prendre le cas du théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, il n'est pas recommandé de diviser les sous-parties en deux, selon la bipartition a) *La señorita malcriada* – b) *La mojígata*, sauf si la logique de la démonstration l'impose. L'organisation des sous-parties doit toujours répondre à l'impératif de démonstration, à celui de la progression des idées, non à une séparation schématique dénuée de sens scientifique.

Sur un autre plan, il convient d'utiliser des exemples assez variés de façon à témoigner d'une connaissance fine et complète de l'œuvre. Ainsi, sur l'œuvre de César Vallejo, le jury attend que les candidats utilisent chacun des recueils du poète. Certains choisissent arbitrairement de s'en tenir aux deux premiers recueils ; les *Poemas de París* ont été étonnamment absents des leçons entendues, y compris les poèmes en prose ou *España, aparta de mí este cáliz*. Le choix d'exemples originaux a aussi été valorisé par le jury. L'œuvre prolixe de Goya, de Luis Goytisolo ou l'histoire des pays du Cône Sud notamment, offraient de nombreuses possibilités de se démarquer sur ce point.

Les candidats seront attentifs de surcroît à bien dégager les avancées du discours en rappelant les étapes et en établissant des transitions régulières, signes de *la progression du raisonnement*. Ces jalons du discours doivent évidemment être soignés et ne pas se réduire à une phrase expéditive du type « Ahora, vamos a pasar a nuestra segunda parte... » (sans non plus tomber dans l'excès de préciser qu'il s'agit du « petit 1- du grand A) du 1- » !).

Disons pour terminer sur ce point que la leçon n'est pas une épreuve de culture générale. Il arrive que certains candidats en fassent un exercice partiellement ou complètement détaché du sujet proposé. L'exposé devient alors prétexte à la récitation de parties de cours préalablement apprises et déconnectées du sujet. L'impression qui en découle est celle d'une absence de prise de risque ; au mieux, l'exposé est sans grand intérêt et semble « plaqué », sans aucune dynamique ni questionnement. En ce qui concerne par exemple la question mexicaine, le jury a noté que les candidats envisageaient l'œuvre *Hasta no verte Jesús mío* exclusivement dans ce qu'elle dit (la Révolution mexicaine, les femmes dans l'Histoire, le misérabilisme pour décrire le monde ancillaire et le monde ouvrier..., c'est-à-dire globalement comme un « stock » de thématiques) et non dans ce qu'elle fait et accomplit. Il convient pourtant de dégager autant ce qu'elle est que ce qu'elle *n'est pas*, puisqu'en l'occurrence, la définition générique du texte reste instable jusqu'à la fin du récit, un paramètre particulièrement problématique, mais aussi suggestif, s'agissant de donner une voix aux sans-voix...

### 4.3. La conclusion

Cette dernière étape de la leçon vise à souligner les résultats de la réflexion afin d'emporter la conviction des membres du jury. Il s'agit donc de répondre précisément, à la fois, à la problématique posée par le sujet, au lancement de *l'enquête* et au déploiement de *la démonstration*.

La conclusion peut être dans un second temps l'occasion de rappeler l'historicité d'une œuvre ou d'une problématique donnée. Signaler ainsi dans quelle mesure la première ou la seconde a été dépassée par la suite de l'histoire (humaine ou littéraire) ou par l'historiographie peut s'avérer pertinent. La « modernité » d'*Antagonía* est conjoncturelle comme celle des *Desastres* de Goya. Connaître en quoi les années qui suivirent ces réalisations ont déplacé la réflexion artistique ou théorique peut s'avérer éclairant et permettre d'éviter les tautologies sur la « grandeur » des « grandes œuvres ».

## 5. Présentation orale

Outre la maîtrise sur le fond, la leçon permet d'évaluer les candidats sur leur capacité à exposer clairement un ensemble d'idées, comme cela est attendu de futurs enseignants. Le niveau de langue a ainsi pénalisé plusieurs d'entre eux. Le jury rappelle par ailleurs qu'il attend une attitude alerte et communicative tout au long de l'épreuve, ce qui exclut les présentations partiellement ou entièrement lues, à plus forte raison lorsque le ton est monocorde. L'épreuve de la leçon, comme toutes celles de l'oral, sert à recruter de futurs enseignants. Il est ainsi préférable sans doute de renoncer à une rédaction complète des notes, même s'il est entendu que l'introduction, la conclusion ou les transitions, qui sont les supports de l'articulation logique, peuvent être rédigées.

Concernant le cas des citations, on doit indiquer aux membres du jury la partie de l'œuvre et la page dont elles sont extraites. Quand le texte cité est bref (une phrase courte ou quelques mots), il peut être copié sur le brouillon du candidat, qui le citera de cette manière. Cependant, il convient de ne pas reproduire l'ensemble des citations sur les brouillons, en particulier si le passage est d'une certaine longueur. Le jury

doit pouvoir suivre l'exposé. Ainsi, il est préférable de donner le numéro de page et éventuellement le paragraphe qui va être cité avant de procéder à sa lecture dans le livre mis à disposition. Évidemment, ces citations littéraires doivent donner lieu à une lecture expressive et juste. Parfois, l'intérêt du passage retenu était brouillé par une lecture hâtive et froide, comme si la sélection des citations était davantage le produit d'une mécanique aveugle que le fruit d'un regard aiguisé et d'un plaisir de lecture, bref d'une approche sans réelle ambition scientifique ni volonté véritable de partage.

Un point qui n'est pas sans incidence non plus : l'expression de la problématique et du plan. C'est un moment crucial car il doit permettre au jury de noter précisément ces deux fils rouges de l'exposé. C'est la raison pour laquelle, si la problématique est longue, il ne faut pas hésiter à la répéter et/ou à faire des pauses pour s'assurer que les membres du jury ont bien pris note de l'intégralité de ces informations.

Un autre détail, important parfois : on ne saurait trop conseiller aux candidats de numérotter les feuilles qui servent de support à l'exposé oral et d'apporter des « post-it » pour se repérer dans la ou les œuvre(s) mise(s) à disposition en littérature.

### 6. Gestion du temps

Les conditions de l'épreuve n'ont pas varié.

- Le temps de préparation de la leçon est de 5 heures. Dès l'entrée dans la salle de préparation et jusqu'à la fin de l'entretien avec le jury, les candidats disposent des ouvrages au programme. Pour les questions de civilisation, aucun support n'est autorisé.

- La durée de l'épreuve orale est de 45 minutes maximum : l'exposé présenté ne peut dépasser 30 minutes. Au bout de 25 minutes, il est d'usage qu'un membre du jury signale au candidat qu'il lui reste 5 minutes. Ce rappel ne doit pas être un facteur de stress, il est toujours fait à titre indicatif et ne signifie pas qu'il faut conclure sur le champ.

La leçon reste une épreuve « pédagogique » dans un concours de recrutement de l'enseignement. La gestion du temps de parole est une compétence indispensable qui donne à voir que l'on possède des capacités à organiser sa pensée dans un cadre contraint par le temps (comme c'est le cas lorsque l'on fait cours).

Chez les candidats qui n'ont pas pu dire tout ce qu'ils espéraient, l'erreur vient souvent du fait que trop de temps a été accordé à l'introduction et/ou à la première partie. Les introductions trop longues sont dues, semble-t-il, soit à la réticence, soit à la méconnaissance, qui empêche le candidat d'affronter rapidement le cœur du sujet. Le défaut inverse de l'exposé trop court est généralement symptomatique d'une maîtrise très imparfaite de la question au programme, perceptible en particulier dans l'exploitation superficielle d'exemples.

### 7. La reprise

L'exposé est suivi d'un échange avec le jury, qui ne peut excéder 15 minutes. À ce moment de l'épreuve, inutile de rappeler ce qui a été exposé si ce n'est pour s'en détacher : le sens de la « reprise » est de ne rien reprendre si ce n'est pour compléter une intuition, nuancer un propos ou réviser une analyse. Il ne faut donc pas hésiter à demander au jury de redire sa ou ses question(s) et à prendre le temps de réfléchir avant de répondre. Indépendamment de la qualité de l'exposé, la reprise est une occasion pour tirer vers le haut les candidats.

À ce moment de l'épreuve, bien écouter les questions posées par les membres du jury pour en percer la portée est essentiel. L'exercice implique de la part du candidat de ne pas se réfugier dans les certitudes de l'exposé et, au contraire, de mener une véritable relance de la réflexion. Pour ce faire, il est conseillé de faire une « reprise » des connaissances ou du texte, afin d'énoncer un propos construit et argumenté. Il n'est pas rare que la reprise permette à des candidats de révéler leur curiosité et leur ouverture à des éléments non perçus de prime abord. Ce temps de l'épreuve est donc une occasion à saisir, une opportunité de manifester sa compétence et sa réactivité. Par ailleurs, lorsque le candidat a fait des allusions intertextuelles, historiques, à tel ou tel corpus philosophique, etc., il doit être en mesure de l'expliquer au cours de la reprise si le jury l'invite à le faire. Les allusions ou illustrations qui font figure de simple ornement, et que le candidat ne serait pas à même d'expliquer ou d'illustrer, sont à proscrire.

Pour terminer, rappelons que le jury a pu assister à de bonnes et de très bonnes prestations. Il a été très sensible aux leçons dans au cours desquelles les candidats ont démontré non seulement leur maîtrise de l'œuvre ou du sujet mais, aussi, de l'enthousiasme et de la conviction. Qu'ils en soient remerciés ici au nom de tous ses membres.

### III.2 Explication de texte

#### Données statistiques

Nombre d'admissibles : 162

Nombre de présents : 152

Moyenne des présents : 5,53

Moyenne des admis : 8,13

#### Liste des textes

##### *Antagonía*

- de la page 1090, « Así como la lectura ... » à la page 1091, « ... mirando lo que ve. »
- de la page 127, « Déjate de coñas, coño. » à la page 128, « ... lentos semicírculos interrogantes. ¿Qué ? »
- de la page 465, « El camino que conduce ... » à la page 466, « ... titánicas masturbaciones. »
- de la page 504, « ¿Cómo explicar el proceso ? » à la page 505, « Así arrancaba el libro. »
- de la page 729, « Todo jugaba a mi favor... » à la page 730, « ... la lectura de sus cartas. »
- de la page 704, « Y entonces, como un muñeco de madera ... » à la page 705, « ... frente al mar lejano. »

##### *Hasta no verte Jesús mío*

- de la page 488, « Es rete duro eso de no morirse a tiempo. » à la page 490, « Váyase. Déjeme dormir. »
- de la page 24, « Mi mamá murió de susto... » à la page 25, « ... por eso el muerto se la llevó. »
- de la page 359, « Traspasé la peluquería. » à la page 361, « Y les presenté mi renuncia. »
- de la page 16, « El Ser Supremo nos envía ... » à la page 17, « Nada puedo decir. »

##### *La mojigata*

- de la page 289, « Vamos, hija, ya te he dicho » à la page 296, « no, no es chanza. »
- de la page 129, « Amigo, ya era tiempo » à la page 133, « que en la vecindad se quejan. »
- de la page 354, « ¡Buena alhaja de mozo ! » à la page 361, « vete de aquí. »

##### *La señorita mal criada*

- de la page 509, « ¿Qué es esto ? » à la page 154, « Ya se decubrió el arcano. »
- de la page 496, « Escucha. ¡Que seas tan insensato ! » à la page 500, « Sí, Gonzalo. »
- de la page 351, « Vamos al caso. » à la page 355, « En caa tierra su usanza. »

##### *Vallejo : Obra poética completa*

- *Trilce*, LXVI
- *Poemas humanos*, « Sombrero, abrigo, guantes »
- *Los heraldos negros*, « Los anillos fatigados »
- *Poemas en prosa*, « Hallazgo de la vida »

#### Généralités

L'explication de texte est un exercice normé et précis. Il requiert un certain savoir-faire qui ne peut s'affiner que dans la pratique régulière en temps réel. Ce sont ces entraînements qui permettront aux candidat.e.s de trouver la bonne attitude, ni trop émue ni trop désinvolte, face au jury, et de passer outre les aléas climatiques, voire parfois sonores, qui peuvent s'inviter lors d'une prestation toujours strictement minutée. À ce sujet, le jury voudrait rappeler aux candidat.e.s que toute manipulation hasardeuse et maladroite d'un chronomètre en début d'épreuve peut faire perdre du temps et s'avérer au final préjudiciable.

#### La lecture

Elle fait partie des modalités élémentaires de l'épreuve. Il est rappelé aux candidat.e.s que le jury leur indique le passage à lire en début d'épreuve, avant de leur donner la parole. Lorsqu'il s'agissait de poèmes brefs, il était demandé aux candidat.e.s de lire l'intégralité du texte. Le moment où effectuer cette lecture est laissé à l'appréciation des candidat.e.s, mais il y a, de fait, des moments plus pertinents que d'autres : réserver ce moment à la toute fin de l'analyse par exemple relève pratiquement du non-sens car la lecture,

censée se relier d'une façon ou d'une autre à l'analyse elle-même (en annonçant le commentaire du passage en question, ou en annonçant le projet général de l'analyse), ne sert plus à rien.

On attend des candidat.e.s qu'ils/elles respectent la nature du texte qui leur est proposé : un extrait d'œuvre théâtrale ne se lit pas comme une pièce de poésie, qui ne se lit pas comme un fragment narratif. Il faut donc éviter de s'acquiescer de cette lecture sur un ton monocorde et neutre. À l'inverse, une vocalisation vivante du texte permet déjà de rendre compte de ses enjeux interprétatifs. Lire un poème nécessite de respecter les synalèphes, de moduler sa cadence entre les vers et les enjambements éventuels, de se conformer aux pauses et à la ponctuation, de marquer les silences quand il y a lieu ... De même, la lecture d'un extrait théâtral ou d'un passage dialogué impose un minimum d'expressivité, et une expressivité appropriée pour trouver le ton juste : certaines lectures, faites avec des intonations décalées (en mettant par exemple de la colère ou de la candeur là où il n'y en avait pas), laissent déjà présager certains contresens d'interprétation, et donc d'analyse. À noter que ce moment de lecture à voix haute peut toujours donner aux candidat.e.s l'occasion de se rendre compte de l'importance d'aspects formels qu'ils auraient délaissés au moment de leur préparation. L'échange verbal, dans un extrait de *Recuento*, entre les soldats qui n'utilisent que jurons et insultes, non seulement ne pouvait être lu de façon neutre, mais devait amener une réflexion sur la vacuité et la violence du langage.

#### L'introduction

Elle permet une entrée en matière. En tant que telle, elle doit répondre à certains prérequis formels.

Le rappel des éléments contextuels de l'œuvre (conditions d'écriture, date de rédaction, date de publication, biographie de l'auteur, contexte historique) doit toujours être bref, à moins bien sûr que le texte n'exige qu'un aspect contextuel déterminé doive être intégré comme un élément essentiel du projet de lecture. Une accroche circonstanciée doit, dès le début, donner une idée de l'orientation que prendra l'étude de l'extrait.

L'introduction doit avant tout mettre en avant les traits spécifiques du texte commenté, notamment en se fondant sur ses caractéristiques formelles et structurelles. Pour ce faire il est nécessaire de le situer dans l'œuvre, ce qui ne revient pas simplement à rappeler la page indiquée (cela s'est vu) ni à raconter ce qui s'est passé immédiatement avant en s'en tenant uniquement à l'histoire factuelle : si le jury apprécie, évidemment, qu'un candidat ait lu l'œuvre, il attend avant tout que cette connaissance de la structure globale soit mise au service d'une compréhension précise du texte proposé et permette déjà d'avancer des liens d'analyse.

#### Le projet de lecture (ou problématique ou axe de lecture)

Il s'agit d'un programme de lecture du texte proposé.

Il doit, d'une part, dépasser le stade du constat et de l'anecdote en rentrant dans un projet d'interprétation : se demander par exemple comment l'action va progresser dans un extrait d'œuvre de théâtre ne constituera jamais une problématique, même si l'analyse des tensions dramatiques est une étape nécessaire du commentaire. Il ne s'agit pas de faire passer pour une interrogation ce qui n'est qu'une évidence.

D'autre part, au moment de définir une problématique, beaucoup de candidat.e.s se contentent de plaquer des idées générales censées être valables pour l'œuvre dans son ensemble sans tenir compte de la particularité de l'extrait proposé. Même dans l'hypothèse d'un texte choisi pour sa valeur illustrative d'une œuvre donnée, il reste toujours à mettre en évidence la façon particulière dont ce texte-là s'inscrit dans le projet global de l'œuvre. Il peut arriver en outre qu'un texte ait été choisi parce qu'il met en avant un aspect spécifique de l'œuvre, ce qui nécessite de s'écarter des grandes lignes générales pour se mettre à l'écoute de cette spécificité, faute de quoi on risque de passer à côté de l'essentiel. Enfin, certains textes oeuvraient comme de véritables contrepoints à une supposée vérité générale de l'œuvre dont ils étaient tirés : dans ces cas-là, s'en tenir aux généralités amenait invariablement à faire un contresens dans l'interprétation proposée.

#### Les mouvements du texte

Ils doivent être en lien, de façon cohérente, avec le projet de lecture. Ces deux aspects, projet de lecture et repérage des mouvements du texte, sont indissociables. Un découpage pertinent rend déjà compte d'une bonne compréhension du texte et de ses enjeux interprétatifs. Ce n'est pas un but en soi, mais un instrument de l'analyse qui va être développée par la suite.

Rattacher chaque mouvement à une partie résumée de l'histoire ne suffit pas : cela amène à rester sur le plan anecdotique et à laisser présager un abus de la paraphrase dans le commentaire lui-même.

Le découpage de l'extrait en unités cohérentes peut s'appuyer sur un aspect formel si le projet de lecture s'y conforme : la répartition de la parole, par exemple, ou la détermination des personnes grammaticales, peuvent être des indices formels opérants et efficaces, mais encore une fois, ils ne sauraient suffire à eux seuls à justifier tout découpage.

#### L'analyse

De façon générale, le moment de l'analyse textuelle elle-même a révélé plusieurs défauts de la part des candidat.e.s.

Le jury rappelle que le choix du commentaire linéaire ou thématique est laissé à la discrétion des candidat.e.s. Ce qui ne signifie pas que l'on puisse adopter l'une ou l'autre façon indifféremment, car le choix doit s'adapter à la nature du texte. Les textes longs notamment étaient plus susceptibles de mal supporter une analyse exclusivement linéaire qui atomisait le sens et noyait le projet de lecture.

L'analyse ne consiste donc pas à passer le texte en revue de haut en bas sans en montrer les lignes de force et les articulations structurelles (que le découpage en mouvements doit déjà dévoiler). À ce titre, l'analyse doit ménager des liens entre les parties du commentaire et mettre en avant sa propre progression.

En lien avec ce qui précède, beaucoup de candidat.e.s ont eu du mal à hiérarchiser leurs remarques au cours de l'explication. Avec deux heures de préparation, toute prétention à l'exhaustivité est exclue. La finalité de l'exercice est de rendre compte d'une compréhension et d'une interprétation pertinentes, qui se basent sur des éléments textuels précis. Les candidat.e.s doivent donc faire des choix, dont la justesse est appréciée par le jury.

Enfin, il est nécessaire de revenir sans cesse au texte dans ses aspects formels, avant même toute problématisation ou conceptualisation. Revenir au texte d'abord en le citant, non pour le paraphraser en le reformulant ensuite, mais pour en tirer du sens en démontrant en quoi ce passage est primordial. Le jury met en garde en outre contre l'énoncé d'évidences qui desservent plus qu'elles ne servent l'analyse : s'attacher à commenter les aspects formels d'un texte ne revient pas à en faire l'inventaire ni à les décrire chacun de façon déconnectée du reste. Ainsi, donner des définitions littéralement empruntées aux dictionnaires mis à disposition lors de la préparation, sans les mettre à profit dans le commentaire, reste improductif. De même, répertorier des catégories grammaticales de mots censés être importants, sans raccorder ces observations à un schéma explicatif d'ensemble, ne peut se substituer à une interprétation du texte. Redisons-le : tous les éléments d'analyse, si justes soient-ils, ne doivent pas être simplement accumulés mais assemblés pour rendre compte de la cohérence du texte et de la lecture proposée.

Il importe de préparer soigneusement une conclusion organisée, qui mette en valeur les principaux intérêts de ce texte et éventuellement le mette en relation avec d'autres passages de l'œuvre.

#### L'entretien

Il constitue une partie importante de l'épreuve de l'explication de texte. Le jury conseille aux candidat.e.s de ne pas se démobiler au moment d'entamer ce deuxième volet qui exige de l'attention et de la concentration. Rappelons également que le niveau de langue doit rester soutenu, à l'identique de celui employé lors de l'exposé, et qu'il faut donc bannir tout relâchement qui conduirait à certaines expressions trop familières, en particulier pour s'adresser au jury. La spontanéité et l'aptitude à la communication attendues lors de cet entretien ne signifient pas de communiquer avec le jury comme on le ferait dans une conversation banale.

Les candidat.e.s ne doivent pas se laisser déstabiliser par les questions qui leur sont posées. Par ces dernières, le jury peut inviter les candidat.e.s à corriger une erreur, à préciser une affirmation, à approfondir une idée, à nuancer une interprétation, ou à proposer une autre lecture possible. Certain.e.s candidat.e.s ont tendance à s'interroger, et parfois même à interroger le jury sur ses intentions cachées alors que les questions, posées dans la plus grande neutralité, ne visent qu'à donner l'opportunité de réviser ou amender certains aspects de l'analyse. Il revient aux candidat.e.s de répondre le plus simplement possible sans chercher à emporter l'adhésion du jury.

L'une des plus grandes difficultés rencontrées par les candidat.e.s lors de la reprise consiste à exploiter les questions posées. Il peut arriver de ne pas « voir » un élément important dans un texte, mais lorsque les candidat.e.s, guidé.e.s par le jury, sont amené.e.s à le « découvrir » au moment de l'entretien, il est décevant de constater qu'ils/elles ne savent pas toujours s'en emparer pour développer cet aspect, se contentant parfois de réponses extrêmement brèves.

Un autre défaut récurrent consiste à répéter mot pour mot ce qui a été dit dans la partie du commentaire quand le jury demande de revenir sur telle affirmation ; or si le jury par ses remarques ou ses questions pointe précisément cet aspect, c'est que la proposition initiale est problématique, imprécise ou insuffisante et qu'il faut la revoir.

Enfin, le recours à une approche impressionniste, se prévalant d'une lecture personnelle et donc subjective, ne constituera jamais un argument d'analyse. Défendre un point de vue ne peut se réduire à la posture consistant à dire « c'est mon avis ». Bien au contraire : il importe lors de l'entretien, de rester à l'écoute et du jury et du texte, et rester ouvert à d'autres hypothèses de lecture suggérées.

**Les œuvres au programme de l'agrégation étant de natures très diverses, il revient aux candidat.e.s d'adapter leur méthode d'analyse aux textes proposés. Voici quelques remarques spécifiques :**

### **César Vallejo, *Obra poética***

Le jury a pu faire le constat à de nombreuses reprises d'une maîtrise très approximative, voire nulle parfois, de la métrique, ce qui ne laisse pas d'étonner quand une des questions du concours est entièrement consacrée à une œuvre poétique.

Il est essentiel, face à un poème en vers, d'observer sa construction métrique : définir de quel type de poème, de strophe et de vers il s'agit ; déterminer la présence ou non de rimes ; identifier leur nature et leur disposition. Cette description préalable est nécessaire à toute analyse. De même, un phénomène poétique aussi commun que l'enjambement, même quand il était repéré, n'a pas toujours été exploité à bon escient pour mettre en avant un antagonisme de cadences. Quant aux licences poétiques que sont hiatus, diérèse, synérèse, elles sont presque toujours ignorées lorsqu'elles sont présentes dans le poème. Or c'est à partir de ces éléments de relief de la structure métrique, avant même de se pencher sur les figures de style, que l'on peut trouver une accroche pour aborder la spécificité d'un poème.

Commenter une forme poétique oblige en outre à employer une terminologie adaptée, claire et précise : pas de narrateur dans un poème, mais une voix poétique ; l'adjectif « surréaliste » pour qualifier des formulations valléjiennes déroutantes n'est pas adapté car le surréalisme est un mouvement littéraire bien particulier, que le poète ne s'est pas privé de critiquer par ailleurs.

Le jury a pu constater les difficultés des candidat.e.s à opérer des découpages pertinents des textes poétiques proposés. Or, ceux-ci fonctionnent le plus souvent sur la base de répétitions, formelles ou sémantiques, qu'il convient avant tout de repérer pour ensuite les mettre en avant comme des éléments structurants. De même, les changements affectant les personnes en jeu, les temps verbaux, la tonalité, la définition de l'espace qui s'opèrent dans ces textes sont tout autant des indices d'organisation du texte. Ce travail de repérage doit être précis puis justifié explicitement dans une proposition d'interprétation.

Concernant la poésie de Vallejo, le jury n'attend pas des candidat.e.s qu'ils/elles dégagent un sens définitif, mais soient capables, à travers une analyse formelle précise, de proposer une lecture cohérente du texte. Les efforts pour mettre en rapport le texte proposé avec d'autres éléments de l'œuvre ont également été appréciés. Face à des textes souvent polysémiques et ouverts à l'interprétation, les candidat.e.s doivent s'attacher à étudier les effets de symétrie et de contraste, les champs lexico-sémantiques, les réseaux d'images ou d'allusions, et à présenter leur interprétation comme une hypothèse de lecture. De manière générale, il est dans l'intérêt des candidat.e.s, même sur un texte relativement bref, d'occuper tout le temps imparti, quitte à multiplier les angles d'attaque et les pistes interprétatives.

### **La señorita malcriada, Iriarte / La Mojigata, Moratín**

Ces œuvres, d'une forte portée idéologique, nécessitent une parfaite connaissance du contexte littéraire, historique, philosophique qui a présidé à leur composition. Non pas pour en faire étalage, mais il est impensable de ne pas définir et travailler en nuances certaines notions (comme l'éducation, ou la religiosité) ou de ne pas évoquer certains types sociaux (comme le *petimetre*, ou la *maja*) quand le texte nécessite cet éclairage. Il faut aussi garder à l'esprit que la période de la *Ilustración* est le résultat d'une histoire, et que, par ailleurs, convoquer pour les besoins de l'analyse des notions postérieures est anachronique et erroné (à ce titre parler de laïcité ou d'athéisme est aberrant). Les candidat.e.s ont trop souvent fait preuve d'approximations dans le maniement des termes et concepts utilisés dans leur commentaire.

Une bonne connaissance des deux œuvres, dans le détail de leur déroulement respectif, est aussi attendue. Seule cette connaissance permet de faire des liens entre les événements à l'intérieur d'une pièce, et de jeter éventuellement des ponts interprétatifs avec ce qui se passe dans l'autre pièce.

Enfin, les failles des candidat.e.s en termes de connaissances littéraires se sont fait sentir quand il s'est agi de commenter la forme versifiée ou de définir le genre de la *comedia* néo-classique par exemple.

Cependant, ces connaissances, tout indispensables qu'elles soient, n'étaient pas suffisantes pour mener à bien une explication des extraits choisis. Les textes proposés aux candidat.e.s étaient longs, pour leur permettre de dégager, à l'intérieur, des lignes de force, en s'appuyant sur des échos, des renversements ou des effets-miroirs. Souvent, d'ailleurs, ces textes se prêtaient au commentaire de type thématique ou composé. Une analyse linéaire a souvent conduit les candidat.e.s à opérer un découpage excessif, et à ne pas voir l'essentiel, le commentaire s'atomisant en une juxtaposition de micro-commentaires.

Il convient enfin de préciser que les textes proposés ne pouvaient se réduire à leur portée didactique : les candidat.e.s ont eu le défaut d'orienter trop systématiquement leur commentaire sur la conception de l'éducation, même quand il n'en était pas question dans l'extrait. Ces préjugés de lecture ont pu à l'inverse faire négliger des aspects importants, tels que la finalité comique de certains passages.

### ***Hasta no verte Jesús mío*, Elena Poniatowska**

Concernant les extraits de cette œuvre, le principal écueil constaté par le jury a été le suivant : le discours de la narratrice n'a jamais été suffisamment pris en compte par les candidat.e.s. Au lieu de rester à un niveau de lecture référentiel ou supposé tel (qui ferait de la voix d'Elena Poniatowska la seule audible au bout du compte et qui consiste à recourir trop systématiquement au contexte d'écriture, défaut qui a invariablement fait verser les commentaires dans la paraphrase), cette œuvre implique de s'interroger sur l'auto-figuration de Jesusa Palancares, son auto-invention, par le discours. L'œuvre ne se résume pas à une relation schématique entre Josefina Bórquez et Elena Poniatowska, où celle-ci prêterait sa voix à celle-là pour écrire un autre récit national, avec la légitimité (éthiquement contestable) exercée par la lettrée sur la subalterne. Cette vision est réductrice et ne pouvait donner lieu qu'à des interprétations superficielles.

Les candidat.e.s n'ont pas plus pris en compte la question générique, très particulière, de ce texte, et ses nombreuses et délicates implications pour la construction du sens : il n'est pas possible de parler de ce texte comme s'il s'agissait de n'importe quel livre, ou comme si c'était un roman dans le sens d'une fiction née de la seule imagination de l'auteure, et que son existence allait de ce fait de soi.

Certains outils d'analyse pouvaient se révéler inefficaces, voire contreproductifs pour commenter les extraits proposés (comme celui visant à définir une omniscience de la narratrice) alors que les enjeux fondamentaux du texte pouvaient en revanche être saisis avec une connaissance élémentaire des outils de la transtextualité (principalement métatextualité / architextualité / paratextualité).

### ***Antagonía*, de Luis Goytisolo**

Commenter un extrait de cette œuvre nécessite de resituer le passage dans la tétralogie, c'est-à-dire au minimum le placer dans l'un des quatre livres, au mieux, dans le bon chapitre. En revanche, avoir une bonne connaissance de l'œuvre ne suppose pas de résumer systématiquement l'ensemble des quatre tomes (notamment, si le texte à commenter est extrait de *Recuento*), ce que le jury a souvent entendu cette année. Ce dernier attend des candidat.e.s qu'ils/elles sachent localiser précisément l'extrait à commenter dans l'économie générale de l'œuvre – et les 6 extraits choisis renvoyaient tous à des moments clés de la tétralogie (depuis *Recuento* jusqu'à *Teoría del conocimiento*). En d'autres termes, les candidat.e.s doivent être en mesure de pouvoir définir de façon précise l'intérêt stratégique du texte au sein de l'œuvre : dans quelle mesure s'agit-il d'un passage qui marque une articulation importante de l'un des romans de la tétralogie et /ou de la tétralogie elle-même. Par exemple, il était essentiel de reconnaître que le texte des pages 127-128 était situé à la fin du chapitre V de *Recuento* qui relate l'expérience du service militaire, mais aussi et surtout constitue le premier moment décisif pour Raúl dans la mise en pratique de sa vocation d'écrivain. De la même façon, l'extrait des pages 729-730 permettait d'analyser les limites du personnage de Matilde comme lectrice et comme narratrice, mais aussi comme figure auctoriale.

De plus, étant donné le fonctionnement de l'œuvre par jeux d'échos, de symétries et d'oppositions, on appréciera que les candidat.e.s soient capables de mobiliser de façon ponctuelle leurs connaissances sur l'ensemble de la tétralogie pour éclairer le texte à commenter. Il ne s'agit pas d'oublier le fragment à commenter, mais de savoir convoquer les références textuelles connexes indispensables pour prendre la mesure de son intérêt, et enrichir l'analyse. Par exemple, la circularité du chapitre V de *Recuento* (les échos entre le dialogue présent au début et à la fin de ce chapitre) invite à considérer la fin du chapitre comme la version écrite par Raúl (déjà écrivain) de l'épisode du service militaire.

Les extraits de *Antagonía* proposés en explication ont souvent donné lieu à de la paraphrase (les candidat.e.s re-racontant ce que disait le texte plutôt que de commenter la façon dont il le disait) et ont été souvent utilisés par les candidat.e.s comme un prétexte pour réciter tout ce que qu'ils savaient sur cette œuvre.

### III.3 Explication linguistique en français

#### I. Données statistiques :

##### Données statistiques

Nombre d'admissibles : 162

Nombre de présents : 152

Moyenne des présents : 4,69

Moyenne des admis : 6,83

#### 1. Les résultats

La note la plus basse obtenue à l'épreuve de linguistique pour un candidat finalement admis à l'agrégation d'espagnol a été de 0,5/20 : il n'y a là aucun motif de réjouissance mais une simple, éloquente, heureuse et rassurante illustration, si l'on veut, que, dans son esprit comme dans son fonctionnement réel, ce concours est bien un concours complet. La même remarque pourrait donc être faite pour toutes les épreuves, à ceci près qu'une bonne note en linguistique reste très fortement prédictive de bons résultats d'ensemble. Il y a à cela une explication vraisemblable, qui porte sur les capacités spécialement élevées d'abstraction, de rigueur et de formalisation qu'elle demande, cultivables dans un certain type d'exercice intellectuel approfondi dont les bénéfices se reversent aisément en tous autres domaines d'étude : voilà qui devrait encourager à ne pas négliger les trop nombreux candidats qui ne l'intègrent qu'à *minima* dans leurs (mauvais) calculs de formation, et inciter les centres de préparation à prendre attentivement en considération ses exigences non seulement particulières mais aussi d'un profit très général.

En effet, il ne s'agit nullement au moyen de cette épreuve – qui n'est pas une option mais s'impose à tous les admissibles, rappelons-le – de repérer de futurs spécialistes de linguistique hispanique : elle contribue, comme les autres épreuves, à la sélection de futurs enseignants correctement formés, compétents et sensibles à toutes les dimensions de la matière hispanistique, ici en une approche fine et méthodique *de et par* la langue, à certains égards, indéniablement primordiale. Que cette année les moyennes de l'épreuve chez les admissibles (4,69/20) comme chez les candidats admis (6,83/20) s'accusent en très légère baisse par rapport à celles de la session 2016, et que ces moyennes se confirment comme significativement basses par rapport à celles des autres épreuves dit peu de chose de ce point de vue, sinon que trop de candidats continuent de s'y présenter sans y avoir consacré les moyens nécessaires (que ce soit faute d'avoir pu ou voulu se les donner, ou faute encore d'en avoir objectivement disposé), ce que le jury constate encore souvent, à son grand regret.

#### 2. L'épreuve d'explication linguistique en tant que telle

Pas plus que pour l'épreuve d'option, redisons-le, on ne saurait différer la préparation de l'épreuve de linguistique jusqu'à l'annonce des admissibilités : c'est alors réhébitorieusement trop tard. Il convient donc de l'entreprendre simultanément à toutes autres, si l'on veut prendre le temps de se trouver, le moment venu dans les meilleures conditions. Et de ne laisser place alors qu'à un risque minimum d'improvisation, tant du côté du socle – certes abondant – de connaissances doctrinales indispensables, que de celui des unités et constructions que l'on ne découvrira donc pas à l'heure de l'épreuve sur le document, mais que l'on y *reconnaîtra* pour avoir mené, des mois durant, un indispensable travail préalable d'élucidation et d'étude des textes au programme dans leur intégralité. Le temps d'une heure et demie accordé ce jour-là pour préparer le sujet avant de passer devant le jury devrait ainsi pouvoir être strictement consacré au choix judicieux de faits (déjà connus) à présenter et discuter, ainsi qu'à l'organisation de leur analyse concrète à la lumière d'un savoir nécessaire (et déjà acquis) ; toute surprise (créatrice de stress désastreux) doit avoir autant que possible été minutieusement évitée par anticipation.

Quant à ce que vise l'analyse proprement linguistique d'un texte : tant que les textes au programme de cette épreuve seront inclus dans les programmes de littérature, il n'est certainement pas mauvais d'en tirer avantage pratique et tactique, dans la sorte d'accompagnement et d'économie que cela suppose. On peut même, entre autres, espérer que le point de vue linguistique apporte beaucoup à l'analyse littéraire des œuvres. Mais, si l'on ne tient pas compte des exposés où les candidats se livrent à une explication ouvertement ou subrepticement littéraire parce que tout bonnement incapables d'en servir une linguistique, il y a surtout trop fréquemment méprise de bonne foi sur le sens même de l'épreuve. Car mode d'emploi de

machine à laver, tract politique ou pièce de théâtre, c'est tout un, et chacun de ces types de documents pourrait être proposé : ce sont tous des accidents discursifs et textuels à travers lesquels il est possible d'identifier et soumettre à examen les structures de langue qui les ont engendrés. Dans le cas de textes réputés "littéraires", et dans la mesure où cette littérarité tient notamment au parti que l'auteur a su tirer des possibles de la langue dont il use, c'est alors l'illustration, l'exploitation, le forçage, voire la transgression de leurs contraintes, limites, incertitudes ou richesses, qui peuvent aider le linguiste à mieux apercevoir, documenter, comprendre et expliquer les structures de langue, jusque dans leur variabilité. Et jamais l'inverse.

La redoutable technicité communément (et exagérément) imputée à l'épreuve ne serait rien si de grandiloquentes péroraisons ne se voyaient brutalement et cruellement ruinées par la traduction demandée aux candidats ou, souvent aussi, par leur maniement parfois lacunaire des catégories de base de la grammaire normative traditionnelle. Si les prescriptions contingentes de cette dernière ne peuvent se substituer en aucun cas aux questions ouvertes que pose la linguistique, on ne saurait non plus tolérer que de futurs enseignants d'espagnol ne soient pas minimalement au clair sur les parties du discours, sur les fonctions syntaxiques et d'« analyse logique » habituellement en usage, quelle que soit la terminologie employée : savoir distinguer un sujet d'un COD en toutes positions, un COD d'un COI ou d'un attribut, ou un *que* conjonction du pronom relatif homomorphe, est impérativement nécessaire, et l'épreuve d'explication linguistique est, plus que toute autre, l'occasion de vérifier ces prérequis chez les candidats. Une souhaitable remise en perspective extra-normative (qui est l'entrée en linguistique même) naît ensuite de constater les hésitations, insuffisances ou contradictions descriptives ou explicatives présentées par *les* grammaires, ainsi que de l'observation que tel COD est ou n'est pas précédé de la préposition *a* (qu'il faut en même temps savoir reconnaître et nommer comme préposition), que *que* conjonctif et *que* relatif atones ont étonnamment la même forme (*qué* interrogatif ou exclamatif direct ou indirect se distinguant par sa tonicité), que *ha* verbe et *a* préposition sont aujourd'hui différenciés graphiquement et/mais alternent selon des paradigmes différents, etc. Ces remarques sont l'occasion de rappeler que l'histoire et le dernier état des normes académiques, concernant l'espagnol autant que le français, sont supposés connus mais doivent être pris, sans anachronisme ni mésinterprétation, pour ce qu'ils sont : des prescriptions quant aux usages, notables mais contingents et variables dans le temps et dans l'espace, s'appuyant sur des descriptions et des analyses parmi d'autres possibles.

Non moins commune est l'idée reçue qu'en pareille matière il faudrait (fastidieusement) ou suffirait (simplement) s'en remettre au « par-cœur » : on reste confondu devant la persistance de pareilles croyances chez des personnes qui, bien au contraire, devraient avoir pour vocation de tout faire pour les détruire chez leurs propres futurs élèves au profit d'un véritable travail de compréhension guidée : aucun corps de règles d'évolutions phonétiques, par exemple, ne peut être utilement appliqué si on ne se l'est approprié en le testant sur une multitude d'exemples, jusque dans ses limites ou exceptions raisonnées. Aucune théorie ou doctrine générale, aucune « question de cours » aussi efficace ou convaincante soit-elle sur telle ou telle classe de faits, n'est recevable dans son anonnement si elle ne se justifie d'être mobilisée *hic et nunc* en raison d'un ensemble pertinent d'exemples relevés dans le texte précis du sujet soumis. Un entraînement s'impose donc à cette relative myopie, qui doit ramener le candidat au texte à lui proposé, et qui n'en est pas un autre. Ce souci (guère différent, en vérité, de ce qui est censé inspirer *toute* explication de texte) devrait permettre d'éviter que l'on parle, mettons, de parfaits forts lorsque le texte n'en comporte pas. À s'ancrer sur les faits de langue effectivement présents dans le texte et sous la forme réelle de leur survenue, il devient également possible de pondérer de façon critique la leçon de telle théorie, lorsque tel exemple ne paraît pas explicable par elle : on attend alors un effort de réflexion authentiquement personnel et nécessairement original, qui sera toujours valorisé.

Car le jury n'attend pas des candidats qu'ils offrent des solutions définitives aux cas non prévus par les théories en vigueur, ni qu'ils tranchent sur ce qui en oppose plusieurs, ni encore qu'ils en adoptent une plutôt qu'une autre, ni en définitive qu'ils se positionnent dans des débats scientifiques toujours en mouvement. Il attend cependant qu'ils en aient conscience et connaissance, qu'ils fassent preuve de la même inquiétude intellectuelle que celle qui fait avancer ces débats, qu'ils fassent leur une démarche d'analyse et de questionnement attachée aux faits, soucieuse de généralisation explicative, capable de situer les limites de la théorie. Il importe peu, au bout du compte, dans *lo bueno*, de poser que *lo* est article (« neutre » ou pas) donc nominalisateur de *bueno* (autrement adjectif) ou, à l'inverse, de persister à considérer *lo* comme pronom, donc *bueno* comme imperturbablement adjectif incident à *lo* : l'important est de ne pas oublier qu'un choix théorique sur un point donné devrait, en toute cohérence, en entraîner d'autres sur d'autres points, ou être vu dans sa constitutive imperfection ; l'important est également de tester ce que chacune de deux propositions a priori inconciliables apporte de meilleur à la compréhension du microsystème constitué par toutes les occurrences des pronoms et/ou articles présents dans le texte du sujet proposé, dès lors résolument traité comme micro-corpus sur fond d'un savoir doctrinal par ailleurs aussi peu naïf que possible.

Enfin, rien de plus dévastateur que de recourir à des discours théoriques ou des termes (donc des concepts) fondamentalement non assimilés, sachant, là encore, qu'une assimilation vraiment fructueuse des mêmes ne saurait être qu'exigeante, donc critique. Que de « supports » ou « apports », « antériorité mentale », « chaîne de traction » ou autres « cognèmes » catastrophiquement invoqués en vain !

Il existe pour cela, outre la formation même à la démarche et aux textes, dispensée dans les centres *ad hoc*, tout un corps bibliographique mêlant manuels, ouvrages de consultation ou travaux de recherche, largement accessible et dûment signalé dans le programme de chaque session en sa version officielle : à tous de s'y référer, d'ailleurs sans exclusive ni limitation.

### 3. Conditions et contraintes de l'épreuve

Pendant l'heure et demie de préparation qui leur est allouée, les candidats disposent d'un document (le « sujet » de l'épreuve) sur lequel figurent une copie de l'extrait à analyser, ses références dans l'édition utilisée, et des consignes spécifiant : un passage à lire, un passage à traduire en français (souvent le même, sans que le jury y soit tenu), et deux mots prélevés dans ce même texte pour être soumis à une analyse en termes de phonétique historique. Il leur est également fourni un exemplaire du *Dictionnaire latin-français* de Félix Gaffiot, du *Diccionario* de la Real Academia Española, et du *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana* de Joan Corominas.

L'épreuve elle-même est d'une durée stricte de 30 minutes maximum à la charge du candidat, à qui il sera indiqué, le moment venu, qu'il ne lui reste que quelques minutes, et dont le jury n'acceptera pas qu'il dépasse ce temps : un bon entraînement doit permettre de calibrer correctement l'exposé ; à l'inverse, un mauvais dimensionnement par excès comme par défaut est le signe inquiétant d'une comparable insuffisance dans le contrôle et l'organisation de sa matière et de ses moyens.

L'exposé du candidat se compose donc d'un exercice de lecture, d'une explication linguistique proprement dite et d'une traduction en français (généralement dans cet ordre, sans contrainte absolue). Ce maximum de 30 minutes est suivi d'un second temps maximum d'échange de 15 minutes avec le jury, sur des questions à l'initiative de ce dernier.

Outre les recommandations de bon sens portant sur l'hygiène générale de cette épreuve comme de toutes autres (tenue correcte, refus de toute affectation de connivence et dépassement de toute inhibition de principe par une assomption résolue du rôle de chacun en la circonstance, élocution maîtrisée mais aussi précision et clarté expressives et expositives...), le format de l'épreuve doit être bien compris et exploité.

### 4. Structure et pratique de l'épreuve

Les différentes dimensions de l'approche spécifiquement linguistique du texte proposé sont, peu originalement, les suivantes : phonétique, phonologie, graphie, phonétique, morphologie, syntaxe, sémantique. Ce qui signifie que le candidat doit rendre compte du texte sous tous ces aspects, sans impasse (inévitablement coûteuse). De ce point de vue, toute liberté lui est en principe laissée dans l'organisation de son exposé, pourvu qu'il soit satisfait à toutes et chacune de ces attentes sectorielles, même si beaucoup suivent un étagement classique et commode de ces rubriques en partant de la matérialité phonétique et graphique du signifiant progressivement systématisée en phonologie, pour aboutir à la structuration sémantique du signifié, en passant par les contraintes et régularités grammaticales de forme (morphologie) et de construction (syntaxe) : le respect de cet ordre est en tout cas fortement conseillé pour la *préparation* à l'épreuve en général sur le long terme, et de l'épreuve sur le moment (en tout cas est-ce en suivant un ordre proche du canonique que le présent rapport les parcourra plus bas).

Il est entendu que ces « rubriques » sont de toute façon poreuses, raison pour laquelle il convient de les distinguer le plus fermement possible, ne serait-ce qu'heuristiquement, pour mieux en apprécier les points de contact et mieux se pénétrer de la fréquente pluridimensionnalité des phénomènes étudiés : dès que l'on met de l'ordre dans du donné phonétique ou que l'on remarque des restrictions phonotactiques, c'est que l'on a fait un pas en direction de la phonologie ; il est assez inévitable de parler phonologie dès lors qu'on examine l'organisation du système graphique dans une langue à codage alphabétique comme l'espagnol ; si le *-ó* désinentiel du prétérit régulier de 3<sup>ème</sup> personne sg. *cantó* est explicable phonétiquement à partir de celle du parfait latin *cantauit*, la raison de formation de la désinence en *-o* d'une forme « irrégulière » telle que *tuvo* par analogie sur ce modèle est à la fois clairement morphologique, et en partie explicable par des considérants syntaxiques et sémantiques qui donnent une place particulière à *tener* dans le système verbal ; la formation transcatégorielle d'une unité lexicale telle que *enaltecer* par dérivation peut difficilement ne pas faire l'objet d'une analyse à la fois morpho-syntaxique et lexico-sémantique ; l'analyse du système formé par les couples *ser/estar* et/ou *haber/tener*, ne saurait être strictement sémantique mais simultanément attentive aux contraintes de construction syntaxiques qui les intéressent différenciellement... Ainsi certaines unités

peuvent-elles être préférentiellement abordées par le candidat de tel point de vue dans telle rubrique en association systématique avec telles autres unités du texte, ou réexaminées dans une autre rubrique selon un autre point de vue (éventuellement à la lumière de leur association avec de nouvelles unités), ou encore opportunément et exemplairement abordées à la charnière entre deux rubriques : le jury saura en tout cas apprécier ce que le candidat aura apporté selon toutes ses attentes.

- Il est loisible aux candidats de prévoir une brève introduction à leur exposé, mais ce n'est pas une nécessité et, en tout état de cause, ne devrait le cas échéant convoquer que des éléments limitativement pertinents de situation ou de caractérisation synthétique du texte, voire (pour les plus habiles) d'éclairage problématique de l'exposé à venir, mais toujours dans son aspect strictement *linguistique*.

- **Lecture** : le candidat est invité à lire le passage indiqué en articulant certes distinctement les segments, mais en respectant aussi la prosodie, tant à l'échelle des accents de mot qu'à l'échelle de l'intonation et des pauses syntagmatiques et propositionnelles. Ce dernier point, trop souvent négligé, est important en ce qu'une intonation décalée est le plus sûr indice d'une mauvaise compréhension des structures syntaxiques. Sans tomber dans une caricature de mauvais aloi, il importe que cette brève performance rende manifeste l'état de langue caractéristique du texte au niveau phonique, en fonction de ses coordonnées diachroniques (ici XVIII<sup>e</sup> vs XX<sup>e</sup> siècles), géolectales (ici Espagne vs Mexique), ou sociolectales, voire idiolectales s'il y a lieu : dans le cas des œuvres de Tomás de Iriarte et d'Elena Poniatowska, les auteurs se sont eux-mêmes chargés, chacun à sa manière, de signaler par des codages graphiques *ad hoc* certaines particularités différentielles des personnages sous ce rapport, et il convient de rémunérer cet effort de stylisation.

Si l'on n'attend pas une véritable déclamation, on ne saurait se montrer sourd à la tonalité générale du passage comme à ses modulations, cet aspect pouvant éventuellement ne pas être indifférent à son interprétation linguistique ; et, s'agissant d'une pièce de théâtre en vers, le mètre doit d'autant plus être respecté (donc avoir été reconnu par le candidat) qu'il conditionne des réalisations linguistiques non quelconques (synalèphes, synérèses, dialèphes ou hiatus) tout autant qu'il sait, en retour, jouer de la labilité de la langue.

En définitive, l'enjeu d'une lecture correcte en tant qu'adaptée est d'au moins ne pas entrer en contradiction (et de préférence d'entrer en juste harmonie) avec ce qui sera dit par ailleurs (et le plus souvent à la suite) au titre de la phonologie.

- **Phonologie** : ce moment de l'exposé a en effet souvent (et assez pertinemment) été appelé « justification de la lecture ». Quel que soit le texte proposé, « ancien » ou « contemporain », espagnol ou mexicain, il est en tout cas demandé au candidat de retracer les faits et les étapes de l'évolution du *système* phonologique de l'espagnol depuis le moyen-âge jusqu'à l'époque contemporaine, attentivement à la variété géolectale de ses états actuels (la phonologie de l'espagnol d'aujourd'hui n'est pas la même en Espagne qu'au Mexique ou à Buenos Aires), prudemment aussi quant à ce que la chronologie peut avoir d'imprécis ou de déphasé selon les zones ou les populations, mais en proposant des hypothèses explicatives pour chacun des faits ou temps d'évolution identifiés.

Ce volet phonologique doit, là encore, être expressément exemplifié à partir des données du texte, à commencer par celles que l'on peut puiser dans le passage précédemment lu : le but est, au bout du compte, de *situer* aussi précisément que possible l'état de langue porté par le texte dans ce panorama évolutif.

On remarquera que ce secteur du savoir attendu chez le candidat peut être présenté selon des formes expositives assez variées : on a là entendu des séquences d'admirable maîtrise qui, bien au-delà d'une récitation de catéchisme, savaient montrer les tensions évolutives apparentes dans la synchronie même du texte. Mais il est aussi sans doute celui qui se prête le mieux à une synthèse essentiellement préconstruite par lui pendant les mois qui précèdent : le temps à y consacrer pendant la préparation de l'épreuve elle-même s'en allège d'autant et peut se réduire alors au seul repérage d'exemples pertinents à systématiser au service de cette partie de l'exposé.

- **Graphie** : sous cette enseigne, et sans que les candidats doivent trouver motif à s'en déconcerter, bien des unités, formes ou pratiques *réelles* sont toujours susceptibles d'étude dans un passage donné, tant en ce qui concerne les représentations phonétiques, phonologiques ou analogiques dont porte trace le codage alphabétique des segments ou du suprasegmental (par exemple les éléments de ponctuation, en tant que notations prosodiques de niveau morphosyntaxique) qu'en ce qui intéresse les usages de la typographie même (italiques, grasse, minuscules/majuscules, etc.) et ses enjeux. Jusque dans les éditions contemporaines, qui ont souvent pour effet de lisser partiellement les textes anciens en les passant au filtre de normes postérieures, la matière graphique reste riche de possibles observations pertinentes quant aux

enseignements des régularités, de la complexité, de l'évolution et des hésitations de ces mêmes normes, anciennes ou nouvelles. Pour une bonne intellection des faits graphiques, les candidats sont invités à ne pas confondre lettres et graphèmes, diacritiques et ponctuations, et à ne pas négliger l'histoire des pratiques graphiques dans leur rapport à la norme.

• **Phonétique historique** : les deux mots systématiquement imposés au candidat pour être analysés par lui de ce point de vue sont extraits du passage tels qu'ils y apparaissent graphiquement. C'est l'occasion de rappeler que le discours attendu porte sur des segments *phoniques* (et non sur des lettres !) ; ainsi convient-il de distinguer la forme *orale* des mots sous leur vêtement graphique et ne pas prendre un nom de lettre ou graphème pour un descripteur, ni même un désignateur suffisant de segment phonique.

Ainsi également l'étymon de chacun de ces mots, puis chacun de ses avatars successifs doivent-il au moins être identifiés et peuvent-ils être éventuellement prononcés conformément aux exigences de chacune des étapes distinguées dans leur évolution. Mais la performance de prononciation, la réalisation orale de tel ou tel segment ne peut certainement pas tenir lieu de la minutieuse description en traits articulatoires ou acoustiques qu'il exige : un effort systématique doit être fourni en ce sens.

Chaque segment doit être examiné, même en cas d'apparente constance graphique ; que le timbre (ou la graphie !) de telle voyelle semble aujourd'hui inchangé depuis l'étape latine ne veut pas dire qu'il ne se soit rien passé entretemps : une diphtongaison peut par exemple avoir eu lieu avant une réfection analogique. Si les règles de l'évolution phonétique (posant que, pour telle langue à telle époque, tel segment dans tel contexte phonique évolue spontanément vers telle forme) doivent être connues et appliquées, leur éventuellement non-application doit être également aperçue et commentée. De même, la part de la pression analogique aux niveaux morphologique ou lexical dans l'évolution des segments doit être remarquée, mais à sa juste place. Et si l'évolution d'un segment donné à un moment donné se trouve relever non de son contexte mais du moment *phonologique*, le candidat doit le préciser, quitte à renvoyer brièvement mais explicitement aux éléments qu'il aura auparavant apportés dans la rubrique phonologique de son exposé.

Une fois de plus, la plus scrupuleuse attention est demandée dans la spécification de la forme casuelle de l'étymon latin, ainsi que, plus généralement, dans la prise en considération de l'origine et de l'état de cet étymon (arabe, grec, germanique... ou latin parlé plus ou moins tardif, parfois spécifiquement hispanique), de l'existence de doublets étymologiques selon les conditions « savantes », « semi-savantes », « spontanées » ou dialectales de son évolution, et de la chronologie, ne serait-ce que relative, de cette dernière.

• **Morphologie et syntaxe** : que l'on distingue expressément ces deux catégories de l'analyse de l'exposé ou qu'on les regroupe en un seul temps d'exposé « morphosyntaxique », le fait est que, en l'état actuel de l'épreuve, l'examen de ces classes de faits prend une place particulièrement importante dans le barème. Aussi le choix des phénomènes à analyser et le développement des analyses correspondantes doit-il témoigner d'un souci en rapport. Un examen, même approfondi, de deux points seulement de morphosyntaxe (de surcroît restitués avec passive rigidité, ou inopportunément justifiés par les occurrences du texte) ne permet guère au candidat de donner la mesure de ses qualités ; à l'inverse, le seul repérage ou signalement par le candidat de dix ou quinze faits comme potentiellement intéressants à analyser mais sans que ses connaissances ou le temps de l'épreuve lui permettent de proposer le détail de cette analyse, n'est pas une bonne façon non plus de répondre aux attentes de ce chapitre.

Là encore, toute « question de cours » est à proscrire et, au-delà du répertoire en l'espèce traditionnellement disponible et bien connu de « grands problèmes de la linguistique hispanique » (syntaxe des clitiques, formes « irrégulières » du prétérit, formes et syntaxe des déterminants du nom...), le jury s'est montré sensible aux exposés qui s'efforçaient de véritablement chercher à rendre compte de questions originales et pertinentes, moins visibles dans le texte à qui croit pouvoir se satisfaire d'un strict minimum mal entendu ou des œillères de la scolastique.

• **Sémantique** : on sait que la description du sens est chose difficile, mais réaffirmons ici que l'horizon sémantique demeure ce à quoi se mesure toute effectation linguistique, depuis le test phonologique oppositif de paires minimales jusqu'à la sélection d'unités dans le vocabulaire, en passant par ce que les paradigmes morphologiques peuvent avoir de restreint ou d'ouvert, ou encore les spécifications significatives non quelconques que supposent nécessairement des structures syntaxiques différentes. Considérations sémantiques à base grammaticale ou à base lexicale sont donc même bienvenues, comme l'étude de champs notionnels ou de la distribution de significations différentielles selon les formes ou les constructions, les époques, les groupes sociaux ou les zones géographiques.

Que ce soit en raison d'une persistante négligence à ce jour quant à cet aspect des choses chez préparateurs ou candidats, ou que son traitement arrive précipitamment à la fin d'une épreuve

maladroitement conduite, on assiste trop souvent au développement approximatif de deux ou trois points d'évolution sémantique reformulés en hâte à partir de données sommaires, tout juste extraites des dictionnaires disponibles en salle de préparation. Le continent immense du lexique et de sa variation méritent pourtant mieux que des banalités, et l'étude sémantique des unités ou constructions s'enrichirait d'ailleurs utilement d'une plus grande attention portée aux dimensions rhétorique, pragmatique et énonciative du discours, comme aux contraintes de figement qui s'imposent à lui, depuis les simples faits de collocation jusqu'à la convocation du trésor parémiologique dans sa fixité toute relative, en passant par les locutions ou les phénomènes de grammaticalisation : si certains de ces phénomènes n'ont pas eu l'occasion d'être abordés plus tôt par le candidat à la lumière de la morphosyntaxe, ils s'offrent parfaitement à être saisis sous l'angle sémantique.

• **Traduction** : elle doit être dictée avec une élocution et un débit facilitant au jury sa notation intégrale. Sans rechercher le tour de force littéraire, elle doit à la fois n'être pas stylistiquement absurde ou déplacée (le jury a par exemple apprécié des efforts de restitution fine des différents registres employés par les personnages d'Iriarte ou de Poniatowska) et toujours faire la preuve de la juste compréhension par le candidat des formes et structures du texte... ainsi que son maniement correct (toutes choses égales d'ailleurs) du français. Il importe donc en particulier que la traduction proposée n'entre pas en contradiction avec le commentaire linguistique qui l'aura précédée (ou la suivra). Soit pour des raisons ponctuelles, soit en articulation à tels éléments de son exposé, il peut arriver que le candidat ressente le besoin de commenter sa traduction pour expliquer ou pondérer ses choix : rien ne s'y oppose, à condition qu'il le fasse brièvement (toute longue glose traductive autocritique est à proscrire), toujours avec pertinence et acuité (pas de complaisance systématique dans la mise en scène de son hésitation), avant ou après mais jamais pendant la dictée de sa traduction elle-même, qui doit rester une et une seule.

Il est absolument inutile que le candidat tente de suggérer au jury des thèmes d'exposé non traités, par exemple faute de temps : le temps de la **reprise** s'organise essentiellement sous forme de questions posées par le jury au candidat à partir de l'exposé tel qu'il a effectivement été présenté. Il peut s'agir de vérifier un terme ou une notion, de préciser une description, de reformuler une explication, un commentaire ou une interprétation, d'enrichir ou de pondérer une analyse sur la base d'une occurrence du texte non mobilisée par le candidat. Et ce dernier doit être assuré que le seul objectif de ces questions de reprise est de l'amener à améliorer sa présentation, sans qu'il y ait lieu d'inférer quoi que ce soit de la durée, brève ou longue, de cette reprise ; aussi ce moment important doit-il être saisi comme l'occasion de s'engager pleinement dans un dialogue, d'en jouer le jeu sans appréhension et pour le mieux.

## 5. Les textes, la langue et la variation : le regard du linguiste

Que, sur la foi de programmes antérieurs, la pièce de Tomás de Iriarte puisse paraître, par opposition au roman d'Elena Poniatowska, faire office de « texte espagnol ancien » et l'autre de « texte américain contemporain », ne doit pas induire la moindre méprise : la modernité assez avancée du texte d'Iriarte (par exemple au niveau phonologique) ne doit pas dérouter ni frustrer les candidats, et ce serait une erreur que de ne pas le traiter *aussi* dans sa synchronie propre que d'ignorer que la langue de celui de Poniatowska est *aussi* le témoin et le résultat d'une évolution diachronique. Si l'on peut comprendre que l'étude de la pièce de théâtre, de deux siècles antérieure au roman, inspire plus spontanément une attention portée à la syntaxe historique et le roman plus d'intérêt à des formes ou emplois susceptibles d'être remarqués pour leur spécificité dialectale, chacun des deux doit être l'objet d'une égale évaluation, soucieuse de fuir aussi bien l'idée de l'espagnol contemporain comme repère téléologique et figé d'une sorte de fatalité évolutive, que l'espagnol de Castille comme inamovible centre d'orientation de la variation de la langue : l'espagnol castillan d'aujourd'hui n'est pas une langue devenue enfin heureusement conforme à quelque norme immanente dans sa perfection mais une tremblante variété de l'espagnol parmi d'autres constatables, et celui de Mexico ne doit pas être compris non plus comme un écart ou une corruption de celui d'Europe. La chasse aux mexicanismes chez Poniatowska et la traque d'archaïsmes chez Iriarte sont autant d'attitudes réductrices lorsqu'elles se donnent pour objectifs dominants.

Les candidats gagneraient, au contraire, à admettre que la langue de tout texte est, dans sa saisie synchronique, constitutivement traversée par la variation à tous les niveaux (grapho-phonique, morphosyntaxique et lexico-sémantique), ce qui demande à être apprécié en fonction de quantité de paramètres (variation conditionnée, variation « libre » diastratique ou diatopique, registres ou genres d'usage, contacts et circulation linguistiques, jeux de typifications idiolectales éventuelles...), et que cet abord synchronique du texte ne repose que sur une fiction strictement heuristique de stabilité : à des degrés divers de finesse selon la difficulté des problèmes que l'on se pose (et l'état des connaissances en la

matière est loin du consensus ou de la certitude), il importe de montrer que ces faits de variation ne surviennent pas nécessairement en phase, qu'ils peuvent entrer en relative contradiction ou dysharmonie, et ce à un moment donné de l'histoire de la langue. L'état de la langue d'un extrait donné de texte est donc intrinsèquement la résultante de *tensions* dans le temps et dans l'espace, et c'est cet état, et la dynamique complexe dans laquelle il s'inscrit, qu'il s'agit de caractériser au cours de l'exposé pour en rendre pertinemment et valablement compte. Cette année, sans doute les quelques candidats les plus sensibles à des problématiques de restitution de l'oral par l'écrit (à quoi les deux textes, chacun à sa façon, se prêtaient en effet de façon spécialement opportune) ont-ils le mieux réussi à donner forme efficace à ce souci.

Par quoi l'œil et l'ouïe linguistes peuvent-ils être efficacement mus dans la sélection d'exemples à l'échelle du texte ? Il peut parfois arriver qu'un paradigme heureusement complet y figure comme un cadeau en illustration d'une théorie *a priori* mais ce n'est pas fréquent, et possiblement trompeur ; un paradigme incomplet mais abondant peut alors être habilement aperçu et reconstitué dans l'extrait, puis utilement et légitimement défini, décrit, analysé et expliqué. On peut également être attiré par des occurrences présentant de réelles difficultés d'interprétation, ou en décalage manifeste avec l'état général de l'extrait, ou encore en flagrante contravention avec ce que l'on sait du texte ou de la langue par ailleurs... Il importera cependant toujours de ne traiter que de faits effectivement observables, dans le but méthodique de les situer et de les exploiter descriptivement et explicativement selon le système de la langue.

On aura vite compris que le présent rapport refuse autant de se complaire dans la stérile facilité du bêtisier que d'imposer une doctrine orientative qui se substituerait aux cours, aux manuels ou à la littérature scientifique disponible. Seul compte ici, à l'intention des candidats comme des centres de préparation, de rappeler à quelles conditions l'épreuve d'explication linguistique peut être l'occasion d'un succès.

### III.4 Épreuve d'option

#### III.4.1 Épreuve de catalan

##### Données statistiques

Nombre d'admissibles : 51

Nombre de présents : 47

Moyenne des présents : 6,52

Moyenne des admis : 7,9

##### Textes proposés

De l'œuvre au programme « Plan de futur » de Màrius Serra (Edicions 62, 2<sup>e</sup>12, collection « Butxaca »), les textes suivants ont été proposés :

- 1) de p. 81 « No saps prou com m'agrada... » à p. 84 « Ah ». Traduction : de p. 83 « La primera vegada » à « dictar-li alguna cosa ».
- 2) de p. 115 « Jaïem a l'extrem del jardí » à p. 117 « pot fugir dels que l'estimen ». Traduction : de p. 115 « Jaïem a l'extrem del jardí » à p. 116 « sobre un retrat de la mare mareta ».
- 3) de p. 123 : « La Teresa feia el cor fort cada cop » à p. 125 : « sempre en francès ». Traduction : de p. 124 « Les seves actuacions » à p. 124 « contrastar enlloc ».
- 4) de p. 141 : « -No en tens culpa » à p. 143 : « tot en blanc i negre ». Traduction : de p. 142 « S'esplaia » à p. 143 : « que encara ens farà plorar ».
- 5) de p. 187 : « Les altres exposicions que he fet » à p. 189 « havien aconseguit formar tan laboriosament ». Traduction : de p. 188 : « Així és com em sento » à « cara de murri ».
- 6) de « L'últim dels exàmens » a « viure aquest moment ». p. 231-232. Traduction : de p. 231 « Però res. El catedràtic es nega en rodó » à » p. 232 : conèixer-ne les qualificacions ».

##### Remarques

**Les conditions de l'épreuve** : les candidats disposent d'une heure de préparation au cours de laquelle ils ont à leur disposition un dictionnaire unilingue catalan. Ils ne peuvent pas en revanche consulter l'œuvre au programme. Seul le passage qu'ils doivent commenter leur est remis sur une ou plusieurs feuilles, où est également indiqué le passage à traduire. Le jury peut demander par ailleurs au candidat de lire un extrait. L'épreuve dure 45 minutes au maximum (temps de parole du candidat : 30 minutes au maximum ; entretien avec le jury : 15 minutes au maximum).

**La traduction** requiert, pour être menée correctement, un travail préalable d'apprentissage morphologique des traits du catalan (ici oriental) et également de mémorisation du lexique, d'autant plus que la valeur esthétique de cette œuvre et, plus généralement, la production de Màrius Serra, réside en particulier dans l'utilisation littéraire de nombreux jeux de mots et autres créations verbales. L'on prendra soin ainsi de consulter pendant toute l'année de bons dictionnaires de version, par exemple le *Diccionari català-francès* de R. Botet et C. Camps, ainsi qu'un dictionnaire unilingue, en particulier deux qui sont faciles d'accès sur internet : le *Diccionari de la Llengua Catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans et le *Diccionari català, valencià, balear*. On conseille toutefois d'utiliser autant que possible des éditions papier pour s'habituer aux conditions de l'épreuve. Lors de cette session, le jury a constaté chez un nombre appréciable de candidats une prestation recevable. Toutefois, il a dû déplorer certaines ignorances, notamment dans le domaine de la morphologie : on a ainsi observé la confusion entre le présent et la forme simple du passé simple catalan, entre la forme périphrastique du passé simple (auxiliaire « anar » suivi du verbe à l'infinitif) et le futur proche (verbe « anar », suivi de la préposition « a » et d'un verbe à l'infinitif) ou bien entre les personnes verbales (notamment entre la première et la troisième, ou entre la forme de vouvoiement, « vostè », et le tutoiement collectif, « vosaltres »). Dans le domaine lexical sont apparues des erreurs dues à la méconnaissance du vocabulaire de base, qui ont été fatales. Par ailleurs, les passages à traduire ne proposant généralement

qu'un ou deux phénomènes ludo-linguistiques (ce qui est fort peu dans cette œuvre où ils sont légion), il est regrettable que certains candidats n'aient pas su sinon trouver une traduction pertinente et heureuse du moins expliquer les sens et connotations en jeu. L'on aurait ainsi apprécié qu'un candidat hispaniste reconnaisse dans l'utilisation du terme « carcamal », pour caractériser un professeur d'université du régime franquiste, l'emprunt au castillan qui renforce la portée négative du terme et qu'il puisse trouver un équivalent en français qui permette de rendre compte de l'écart sociolinguistique original, comme l'expression relevant de l'argot « vieux schnock ». De même, dans la phrase suivante « El [catedràtic] d'Astronomia em volia fer veure les estrelles », la non-reconnaissance du jeu de mots entre la spécialité d'Astronomie du professeur et l'expression « fer veure les estrelles » n'ont pas permis de saisir la portée sarcastique de ce propos qui contribuait singulièrement à rendre compte de la verve du héros, Ferran Sunyer. Plus graves ont été les erreurs en français, qu'il s'agisse de barbarismes verbaux ou lexicaux ou de constructions syntaxiques incorrectes. A la lumière de ce constat, on ne saurait trop recommander aux futurs candidats d'une part de ne pas attendre l'année du concours pour découvrir et approfondir la langue catalane, d'autre part de ne pas négliger la langue française, parfois maltraitée. A l'inverse, des propositions de traduction pertinentes et de surcroît justifiées avec finesse lors du commentaire ont été bien récompensées.

**Le commentaire**, exercice le plus important de l'épreuve, a souvent donné lieu à des prestations décevantes, d'autant plus que la plupart des erreurs et difficultés relèvent d'un défaut flagrant d'analyse du genre le plus travaillé au cours des études, le roman. Nombreux ont été les candidats à faire de la paraphrase du texte, parfois améliorée d'une analyse ponctuelle voire microtextuelle qui toutefois ne permettait pas généralement d'avoir une vision globale de la valeur littéraire de l'extrait. Si les candidats ont dans l'ensemble su situer correctement l'extrait dans l'économie du roman et reconnaître la voix narrative et le narrataire en jeu dans le texte, ils n'ont pas su analyser en détail l'extrait. Parfois ces mêmes connaissances de l'œuvre et de la polyphonie ont donné lieu à des commentaires qui laissaient à la marge l'extrait, faisant même parfois de ce dernier un prétexte à une réflexion ou bien sur la vie du héros Ferran Sunyer sous le franquisme, ou bien sur les phénomènes ludolinguistiques à l'œuvre chez Màrius Serra. Une telle maîtrise du contexte de création et de référence doit aider les candidats dans leur analyse mais ne peut remplacer l'étude détaillée du texte ou les conduire à une lecture aprioriste. Il convient plutôt de mettre en valeur la singularité de l'extrait et d'en faire la démonstration à partir d'une analyse la plus serrée et rigoureuse possible de l'écriture sous ses divers aspects (lexique, syntaxe, etc.). Ainsi les nombreux traits d'humour, qui font le sel de cette œuvre, ont été rarement expliqués dans leur fonctionnement interne, ni dans leur singularité selon la voix narrative qui les utilisait, ni dans les stratégies de subversion et transgression de la réalité qu'ils supposaient. On recommandera par ailleurs aux candidats de ne pas séparer les différentes observations – aussi pertinentes soient-elles – de l'interprétation globale de l'extrait, qui doit être claire et cohérente. Le jury a par ailleurs constaté de nombreuses approximations terminologiques dans les outils critiques utilisés ainsi qu'un français parfois incorrect lexicalement, syntaxiquement et phonétiquement. A l'inverse, il a entendu avec plaisir des prestations exprimées dans un français juste voire 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 du roman : le jury les a récompensés d'avoir ainsi fait honneur à l'exercice.

**La lecture** a été dans l'ensemble correcte. Quelques prestations ont été jugées médiocres voire insuffisantes, notamment en raison d'une indistinction entre les normes orientale et occidentale. Les erreurs les plus courantes, en catalan oriental (barcelonais), modalité régionale la plupart du temps choisie par les candidats, ont été les suivantes :

- les voyelles atones, notamment le « e » ou le « o », sont prononcées comme si elles étaient toniques. C'est le cas, entre autres, pour les pronoms personnels compléments atones enclitiques ou proclitiques pour lesquels la voyelle est atone. A l'inverse le « o » tonique a pu être lu comme s'il était atone.
- la fermeture ou ouverture de « e » ou « o » toniques n'est pas toujours correctement rendue.
- les liaisons entre deux mots qui commencent et finissent respectivement par des voyelles sont souvent mal négociées. Il convient de rappeler, à titre d'exemple, 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'amuit [no (e)m truquis, cas(a) oberta].
- le « r » final des infinitifs, qui s'amuit, sauf devant les pronoms enclitiques, est souvent prononcé. D'une façon générale les « r » finaux n'ont pas toujours été bien négociés.
- 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 entre les deux « l », n'est pas toujours restitué de manière correcte.

- le « t » final qui s'amuït après un « n » ou un « l » a été prononcé.

- le digramme « ny » est mal prononcé en position finale.

- nous avons constaté une confusion entre les prononciations du « x » et du digramme « ix » en position intervocalique (examen / Eixample).

- les accents graphiques n'ont pas été toujours pris en compte, ce qui a conduit certains candidats à prononcer atones des voyelles surmontées de ces accents !

Pour un certain nombre candidats, les règles de base étaient généralement connues. L'on remarquera toutefois que le défaut ou l'absence de pratique de l'exercice n'a pas permis une lecture expressive qui rende ainsi compte de la tonalité de l'extrait et a été préjudiciable.

Le jury n'ignore pas, bien évidemment, le temps limité à la préparation de l'épreuve en amont et l'importance qu'accordent les préparateurs aux deux autres exercices. Il souhaite cependant insister sur l'importance d'une lecture bien menée qui puisse mettre en valeur les qualités de prononciation et d'analyse littéraire.

### III.4.2 Épreuve de latin

#### Données statistiques

Nombre d'admissibles : 24

Nombre de présents : 21

Moyenne des présents : 8,82

Moyenne des admis : 12,02

Parmi les candidats admissibles, vingt-quatre avaient choisi le latin pour l'épreuve d'option (pour vingt-et-un candidats qui se sont effectivement présentés aux épreuves orales d'admission). Douze candidats latinistes ont été reçus, soit 57 % des candidats latinistes présents. La moyenne de l'ensemble des candidats latinistes présents s'élève à 8,82 et celle des candidats reçus au concours monte à 12,02. Ces moyennes témoignent de la qualité générale des prestations que le jury a pu entendre en latin.

#### Sujets

L'œuvre au programme pour le concours 2017 était le chant VI de l'*Énéide* de Virgile. En l'espèce, les passages, d'une longueur de 20 ou 21 vers, comportaient entre 140 et 150 mots. Les passages proposés aux candidats étaient les suivants :

- Vers 103-123 : de « *Non ulla laborum* » à « *ab loue summo* » [prière d'Énée à la sibylle de Cumès]
- Vers 450-471 : de « *Inter quas* » à « *Marpesia cautes* » [rencontre d'Énée et de Didon dans les Enfers]
- Vers 851-871 : de « *tu regere imperio* » à « *si dona fuissent* » [discours d'Anchise : Marcellus]

Les titres ici mentionnés entre crochets droits pour chacun des trois passages le sont de manière indicative : le jour du concours, aucun titre ou élément de paratexte n'est donné. Précisément, il est ainsi attendu des candidats qu'ils soient capables de situer le passage proposé dans l'économie générale de l'œuvre.

#### Nature de l'épreuve :

Les candidats bénéficient d'un temps de préparation d'une heure, pour traduire et commenter l'intégralité du passage qui leur est proposé. Au début de la prestation orale, le jury pourra demander la lecture de quelques vers ou de quelques lignes. Seule une photocopie du passage à traduire et à commenter est fournie aux candidats, et non l'œuvre intégrale. Les candidats sont d'ailleurs autorisés à écrire sur la photocopie qui leur est remise ; ils ont en outre à leur disposition, durant le temps de préparation, le *Dictionnaire Latin-Français* de F. Gaffiot (nouvelle édition, avec corrections de P. Flobert). L'épreuve dure au total 45 minutes : 30 minutes au plus sont réservées à la prestation orale des candidats (introduction, traduction et commentaire du passage) ; cette prestation est suivie d'un échange avec le jury, de 15 minutes au plus.

#### Déroulement de la prestation orale :

Le déroulement indiqué ci-après constitue une suggestion. Si l'ordre des différents exercices (traduction et commentaire) reste libre, il est en revanche indispensable de bien songer à présenter ces différents éléments : traduction et commentaire comprenant introduction, développement et conclusion. Avant le début de la prestation du candidat, un membre du jury rappelle éventuellement la durée de l'épreuve, ainsi que les éléments constitutifs de l'épreuve. Il se peut également qu'un membre de jury signale au bout de 25 minutes, qu'il reste 5 minutes. Cette indication ne doit pas décontenancer : elle constitue uniquement un point de repère pour que le candidat puisse organiser la fin de sa prestation en conséquence.

L'**introduction** doit permettre de situer le passage proposé dans l'économie générale de l'œuvre. Le candidat y expose le projet de lecture (la problématique) qu'il a conçu pour le commentaire. Le cas échéant, il précisera les mouvements du texte qui constituent le passage ainsi que le type de commentaire retenu : commentaire thématique ou commentaire linéaire.

Le candidat propose sa **traduction** du passage, que le jury prend sous sa dictée : il est donc particulièrement bienvenu de s'exercer 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 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 pas à une seule traduction possible, qui serait celle de l'édition de référence. La traduction de l'édition de référence doit être considérée, tout au long de l'année de préparation, comme une traduction de travail. À cet égard, le jury envisage les différentes analyses grammaticales possibles pour le passage sur lequel passe un candidat. Il peut 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.

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.

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. Les candidats ne doivent donc pas s'en inquiéter et bien songer qu'il s'agit d'un canevas assez fréquemment observé lors de la reprise de 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. Celui-ci 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. Nous ne saurions trop insister sur la nature de ce temps de reprise. 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 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 a pu se féliciter d'entendre des prestations particulièrement bienvenues, qui permettaient d'apprécier une très solide connaissance du latin chez certains, jusque dans la description grammaticale des faits de langue observables. S'il n'est pas attendu que les candidats à l'agrégation d'espagnol maîtrisent tout le vocabulaire technique des grammaires normatives du latin, des connaissances fondamentales sont attendues et appréciées. Dans le même ordre d'idées, concernant cette fois le commentaire, le jury n'attend pas un commentaire d'une érudition extraordinaire. Assurément, les connaissances précises sont particulièrement appréciées, mais elles permettent d'envisager des notes particulièrement élevées. Là encore, le jury a pu entendre des commentaires très bien construits et nourris d'une connaissance appréciable de l'œuvre mais aussi des réalités culturelles du monde romain antique.

Le jury ne saurait qu'inviter les futurs candidats à lire en français durant l'été l'œuvre au programme pour se familiariser une première fois avec cette œuvre. Dès le début de l'année de préparation, il convient de s'atteler à la traduction du texte, qui constitue assurément la part la plus importante du travail. Cependant, ce travail est payant. Il serait en revanche fort 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.

Nous souhaiterons faire part de certains écueils, récurrents dans le commentaire, espérant permettre une perception meilleure des attentes de l'épreuve : la paraphrase constitue immanquablement le premier écueil. Le commentaire n'est pas un exercice de reformulation et tout commentaire littéraire implique de s'interroger sur la valeur des analyses proposées, qui doivent apporter un éclairage significatif sur le texte d'étude. Ainsi, pour le passage de la rencontre d'Énée et de Didon dans les Enfers, il fallait s'attarder sur le silence de Didon pour en commenter les effets pathétiques : la reine de Carthage délaissée par le héros troyen laisse s'exprimer Énée sans objecter la moindre parole. Il ne fallait évidemment pas s'enfermer dans une lecture myope d'une Didon spectrale *dépourvue* de parole, pour bien voir ce que ce *choix* du mutisme apportait à la scène des retrouvailles infernales : le silence de Didon dramatise l'épisode et s'inscrit dans cette rhétorique de la douleur sublime dont le silence est un élément fort. Si Didon ne s'exprime pas, ce silence traduit (et trahit) sa vive douleur, qui ne saurait plus trouver d'expression verbale. Le jury a pu apprécier, à cet égard, des commentaires particulièrement bien construits et qui révélaient une véritable connaissance de l'œuvre et une sensibilité littéraire. On veillera au fait que « sensibilité littéraire » n'est pas « sensiblerie », et ici se trouve un deuxième écueil : à trop vouloir *dire quelque chose* sur le texte, il peut arriver que des candidats

proposent des commentaires mal assurés dans l'interprétation. La surinterprétation se nourrit souvent de lectures psychologisantes, travers qu'il faut veiller à freiner.

Une ultime remarque, en guise de préconisation : le jury regrette que les candidats citent trop peu le texte ; or, il est indispensable d'appuyer son commentaire sur le texte que les candidats sont invités à **citer**, de manière raisonnable. 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 de limiter la simple paraphrase.

Enfin, 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.

### III.4.3 Épreuve de portugais

#### Données statistiques

Nombre d'admissibles : 87

Nombre de présents : 85

Moyenne des présents : 5,95

Moyenne des admis : 7,34

#### Textes proposés

De l'œuvre au programme *A confissão da leoa* de Mia COUTO, (Editorial Caminho, 2012), les textes suivants ont été proposés :

- Chapitre - *Versão de Mariamar* (1), A notícia, pp. 15-17, passage initial de « Deus já foi mulher » à « Não terá nunca que passar por tristezas de mãe ».
- Chapitre *Versão de Mariamar* (2), O regresso do rio, pp. 52-54, passage de « Quanto mais vazia a vida, mais ela é habitada... » à « ... você irá para onde o rio vai - vaticinou ele ».
- Chapitre *Versão de Mariamar* (2) O regresso do Rio, pp. 57-59, depuis « Arcanjo Baleiro aconteceu-me há dezasseis anos » à « E, sobretudo, que não me pedisse nada a mim. »
- Chapitre *Versão de Mariamar* (2), O regresso do Rio, pp. 62-63, depuis « Um tremor me sacode, o coração salta-me pela garganta... », à « Tristeza é não ter para quem chorar ».
- Chapitre : *Diário do caçador* (2) – A Viagem, pp. 83-85, depuis « Nove horas depois de sairmos de Pembo », jusqu'à « é noite, já não há sombras no mundo »
- Chapitre : *Versão de Mariamar* (3) – uma ilegível memória ; pp. 96-97, depuis « Depois de Arcanjo partir... » à « Num mundo de homens e caçadores, a palavra foi a minha primeira arma ».
- Chapitre : *Diário do caçador* (3) – uma longa e inacabada carta., pp. 123-125, de « Nenhum dos dois é casado... » à « num mundo onde, para se entenderem, mortos e vivos carecem de tradução ».
- Chapitre : *Diário do caçador* (5) – O osso vivo da hiena morta, pp. 181-183, depuis « Os sonhos são as minhas únicas orações... » à « No fundo, queremos ser aqueles que nos podem devorar ».
- Chapitre : *Diário do caçador* (5) – O osso vivo da hiena morta, pp. 187-189, depuis « - A mulher recosta-se pesadamente... » à « Aquela foi, para mim, a única vez que Apia Nwapa disse a verdade ».
- Chapitre : *Versão de Mariamar* (6) – Um rio sem mar, pp. 195-197, du début du chapitre à « como cobra que se despe da velha pele. »
- Chapitre *Diário do caçador* 2, A viagem, pp. 71-73 depuis « Durante a viagem sou vencido pela sonolência », à « Esses ciúmes foram, aliás, motivo de sangue e luto »

#### Modalités et déroulement de l'épreuve

L'épreuve de portugais comprend trois exercices :

- lecture
- traduction
- explication de texte en français.

Les candidats disposent d'une heure de préparation. Ils ont à leur disposition un dictionnaire unilingue, mais n'ont pas accès à l'œuvre au programme. Le passage à étudier est remis photocopié avec les consignes de travail.

La prestation devant le jury est de 45 minutes maximum. Pendant 30 minutes, le candidat présente son travail, puis un entretien en langue française de 15 minutes a lieu avec le jury.

L'épreuve est notée sur 20, coefficient 1.

Lors de sa prestation, le candidat doit, dans l'ordre qui lui convient, lire et traduire le passage indiqué et commenter l'intégralité de l'extrait en suivant la méthodologie de son choix (commentaire thématique ou explication linéaire).

Le jury souligne néanmoins que les candidats qui choisissent de présenter leur traduction en fin d'épreuve peuvent avoir des difficultés : le candidat doit dicter sa traduction au jury, ce qui implique une élocution relativement lente et, donc, une réelle gestion du temps imparti.

#### Textes proposés

Le roman *A Confissão da Leoa*, du Mozambicain Mia Couto, était inscrit au programme. Reconnu comme l'un des plus grands écrivains de langue portugaise, Mia Couto est l'auteur d'une œuvre narrative (nouvelles et romans pour l'essentiel) d'une forte dimension poétique. Il est très traduit à l'étranger et, en particulier, en France où la publication de son corpus est régulière et escortée de recensions critiques, d'études et d'articles. Par ailleurs, ouvrages et thèses portant sur la littérature postcoloniale font la part belle à l'écriture de cet auteur devenu un « classique » des littératures d'Afrique d'expression portugaise.

Publié en 2012, *A Confissão da Leoa* distribue des cartes familières de son univers : les zones de poreuse indécision entre réel et fiction ; la complexité d'un pays, lieu de conflits et de négociations entre legs ancestral, héritage colonial et présent nébuleux ; le poids de la guerre déclarée ou larvée, à l'échelle intime, familiale, genrée, nationale et internationale, sans oublier des outils stylistiques qui explorent les diverses facettes de la fabrique d'une voix, d'une identité et d'un texte.

Le titre l'indique : il s'agit à la fois d'une confession et d'un aveu, d'une remémoration marquée par la subjectivité et d'une scène judiciaire qui multiplie enquêtes, énigmes et mystères. En note d'introduction, l'auteur dit s'être inspiré d'une expérience de terrain : un village isolé du nord du pays en proie à l'attaque de lions qui assassinent les femmes. L'œuvre se déploie en contrepoint en faisant alterner la version d'une jeune femme du village et le journal d'un chasseur venu de la ville, appelé pour tuer les lions qui sèment la terreur. Sur une toile de fond à la fois historique et légendaire, Mia Couto traite des thèmes qui lui sont chers : la dispute entre tradition et modernité ; les traversées de frontières réelles, charnelles, linguistiques et symboliques ; le questionnement du pouvoir et de la domination. On retrouve – dans le dispositif et au creux de l'intrigue – un noyau complexe qui travaille les thèmes énoncés : la voix, ou le va-et-vient entre écriture et oralité, entre l'histoire racontée et la grande Histoire. Il y a les voix qui se font entendre ou qui sont opprimées (ici surtout celles des femmes, victimes de violences), les variations tonales (discours officiels, secrets et rumeurs), des voix im-mémorielles (légendes, mythes, fables), des voix décalées ou mises en scène (lettres, reportages, journal intime, palimpsestes et intertextes)... toutes sortes de langages et de discours qui ne cessent d'interroger le pouvoir du langage. L'œuvre de Mia Couto porte ainsi en son sein une interrogation sur l'autorité que l'on peut faire jouer de différentes façons : la trace orale versée dans des pratiques scripturaires ; les enjeux et réinventions de la tradition ; la question du devenir « auteur » d'un texte, d'une vie.

On peut ici rappeler deux écrits de cet auteur, biologiste de profession, qui intervient sur la scène politique et littéraire. Il y a d'abord, référence canonique, un autoportrait daté de 1998 - « O Gato e o novelo » - où, se définissant comme un être de frontières, Mia Couto évoque le lien entre chasse et l'écriture, entre le jeu, espace transitionnel et ritualisé par excellence, et le « je » fait de lisières et de perpétuelle réinvention. On peut aussi penser à une conférence, *Murar o Medo*, où il est question de la fabrique de la peur et de la misère.

#### Remarques et conseils concernant la lecture du passage.

Il incombe au candidat d'opter pour la norme brésilienne ou la norme portugaise, et qu'il n'y ait pas d'oscillation entre une norme et une autre. Il convient également de rappeler que l'évaluation de la prononciation de la langue ne saurait s'arrêter à la seule lecture de l'extrait proposé. 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.

#### Quelques conseils pour la traduction

Les candidats doivent s'entraîner à dicter leur traduction. Le jury prend note de celle-ci quasiment mot à mot. Une diction claire et mesurée est donc un atout.

Cet exercice, au même titre que la version universitaire, répond à des critères d'exigence qu'un candidat à l'agrégation doit impérativement travailler tout au long de son année de préparation. Il faut être maître de ses choix et ne pas proposer une alternative ou plusieurs traductions pour un même terme. Un bon candidat doit savoir trancher. Ne pas connaître le sens précis d'un mot ou d'une expression peut arriver à n'importe qui, mais ne doit pas désarçonner, surtout un jour de concours. Il faut savoir se servir de la technique de l'analyse textuelle, et de la connaissance de l'ouvrage, pour proposer une solution. De plus, lors de l'entretien avec le jury, le candidat peut revenir sur sa traduction, corriger un terme ou une expression mais ce, uniquement au moment du dialogue clôturant l'épreuve. On préférera toujours quelqu'un capable d'à-propos et de recul sur sa propre prestation. Aussi une bonne compréhension de l'extrait, nourrie d'une lecture approfondie en amont, ainsi qu'une honnête connaissance grammaticale et lexicale, devraient-elles suffire.

Le candidat doit porter une attention particulière à la langue portugaise (grammaire, conjugaison et lexique) et à l'écriture du texte. La traduction en langue française doit rendre au mieux le texte portugais avec la plus grande correction grammaticale et syntaxique. Les erreurs relevées portent le plus souvent sur la méconnaissance des temps verbaux, sur l'application des règles de concordances des temps, sur des « faux-amis » entre portugais et espagnol, sur des lacunes lexicales.

#### **Remarques et conseils concernant l'explication de texte**

L'explication de texte a lieu en langue française et le candidat est libre de choisir entre l'explication linéaire et le commentaire. Au cours de sa présentation, il aura à cœur de mettre en évidence la richesse du passage étudié en l'inscrivant dans la totalité de l'œuvre. Dès l'introduction, il faut situer l'extrait, proposer un plan précis avec des axes clairement définis. Le candidat doit suivre le plan annoncé en développant des idées claires et cohérentes, étayer ses propos grâce à des citations pertinentes et suivre un raisonnement qui mettra en lumière la richesse du passage. Le candidat peut faire référence à d'autres séquences de l'œuvre sans pour autant s'égarer et « noyer le poisson ». En aucun cas, la présentation ne peut être une juxtaposition de remarques décousues ou un relevé de figures de style.

Le jury a déploré nombre d'explications qui ne prenaient pas « en main » le passage proposé. Le texte devient souvent un prétexte pour présenter des éléments biographiques, historiques ou pour résumer des pans de l'œuvre. D'autres candidats présentent une tendance fâcheuse à la paraphrase, se servent d'un terme comme d'une béquille qui les conduit à « meubler » et à développer des propos hors-sujet, ou bien ils plaquent sur le texte des généralités. C'est le signe d'une préparation insuffisante, voire d'une lecture en survol de l'œuvre. Il faut connaître l'ouvrage et maîtriser vraiment la méthodologie et les outils de l'analyse textuelle.

Il est souhaitable également que le candidat utilise un langage correct et précis en évitant tout registre familier. Et si l'émotion est compréhensible, l'explication de texte est aussi un exercice de communication, aussi convient-il de surveiller la répétition de « mots d'appui » et de parler de manière claire et audible.

#### **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.