



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

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## **Rapport du jury**

**Concours : Agrégation interne**

**Section langues vivantes étrangères : espagnol**

**Session 2023**

Rapport de jury présenté par :  
**Mme Christine LAVAIL (IGÉSR)**

## SOMMAIRE

---

---

PRÉAMBULE.....	P.1
ÉPREUVE DE COMPOSITION EN LANGUE ÉTRANGÈRE.....	P.4
ÉPREUVE DE TRADUCTION.....	P.14
SOUS-ÉPREUVE DE THÈME.....	P.16
SOUS-ÉPREUVE DE VERSION.....	P.25
SOUS-ÉPREUVE D'EXPLICATION DE CHOIX DE TRADUCTION.....	P.36
ÉPREUVE DE PRÉPARATION D'UN COUS.....	P.46
ÉPREUVE D'EXPLICATION EN LANGUE ÉTRANGÈRE.....	P.52
ÉPREUVE DE THÈME ORAL.....	P.67
EXEMPLES DE SUJETS DES ÉPREUVES D'ADMISSION.....	P.71

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

**RAPPORT DE JURY DE L'AGRÉGATION INTERNE / CAER-PA  
SECTION : ESPAGNOL  
SESSION 2023**

Présenté par

**Mme Christine LAVAIL** (présidente)

Avec la participation de **Michel MARTINEZ**

**Et avec la collaboration de mesdames et messieurs les membres du jury :**

**Erwan BUREL**

Pour l'épreuve de composition en langue étrangère

**Sylvain DALLA BARBA,  
Khadija MEZIANE et Rémi VARTERESSIAN  
Olivier BRISVILLE-FERTIN**

Pour l'épreuve de traduction (thème, version et explication des choix de traduction)

**Carine FAUVET et Mireille SERRANO**

Pour l'épreuve de préparation d'un cours

**Federico CALLE JORDÁ**

Pour l'épreuve d'explication en langue étrangère

**Yolanda MILLÁN et Anne-Hélène PITEL**

Pour l'épreuve de thème oral

# PRÉAMBULE

Mme Christine Lavail, présidente du concours

Ces propos liminaires au rapport du jury des deux concours de l'agrégation interne d'espagnol (agrégation interne et CAER-PA) sont destinés à dresser un rapide bilan de la session 2023, en fournissant des données chiffrées, mais en faisant aussi quelques remarques générales assorties de conseils et recommandations.

Le nombre de postes offerts au concours par les arrêtés ministériels des 6 et 7 décembre 2022 était de 45 pour l'agrégation interne et 11 pour le CAER-PA, auxquels est venu s'ajouter, pour ce dernier concours, un poste sur liste complémentaire portant à 12 au total le nombre de postes pour l'enseignement privé.

Le nombre d'inscrits à chacun des deux concours a présenté cette année des différences notables. Alors que le privé a connu une augmentation d'un peu plus de 9% d'inscrits, ceux-ci passant de 183 à la session 2022 à 200 en 2023, à l'inverse, le public a vu leur nombre diminuer de quelque 9 % également (885 à la session 2022 ; 793 en 2023). Ces chiffres doivent pouvoir trouver une première explication dans l'augmentation du nombre de postes du privé (un tiers de plus par rapport à la session 2022) mais, en tout état de cause, doivent être interprétés avec prudence, et il est encore beaucoup trop tôt pour tirer des conclusions sur d'éventuelles tendances à plus long terme.

Tant pour le concours du secteur privé que pour le public, il est à noter qu'un candidat inscrit sur quatre ne s'est finalement pas présenté aux épreuves d'admissibilité et a donc été éliminé.

Ci-dessous est présenté un bilan chiffré de la session.

Concernant l'admissibilité :

	ADMISSIBILITÉ	
	PUBLIC	PRIVÉ
ADMISSIBLES	100	25
BARRE D'ADMISSIBILITÉ	9,16 / 20	8,18 / 20
<b>Épreuve de composition en langue étrangère</b>		
NOTE MAXIMALE	17,70 / 20	14,38 / 20
MOYENNE	6,04 / 20	5,52 / 20
<b>Épreuve de traduction</b>		
NOTE MAXIMALE	13,21 / 20	11,94 / 20
MOYENNE	6,53 / 20	5,41 / 20

Pour ce qui est de l'admission :

	ADMISSION	
	PUBLIC	PRIVÉ
<b>Moyenne des épreuves</b>		
Exposé de la préparation d'un cours	8,87 / 20	8,83 / 20
Explication en langue étrangère	9,73 / 20	9,07 / 20
<b>Moyenne des candidats non éliminés</b>		
Total général (admission + admissibilité)	11,57 / 20	10,87 / 20
Moyenne aux épreuves d'admission des admis	11,99 / 20	11,38 / 20
Barre d'admission	9,90 / 20	9,18 / 20

Dans la continuité des rapports précédents, nous souhaitons rappeler ici que l'agrégation est un concours exigeant et très sélectif. Les notes attribuées aux candidats n'ont pas de valeur absolue et ne sont en aucun cas révélatrices d'un niveau scientifique dans le domaine hispanique qui serait insuffisant pour les candidats ayant obtenu des notes basses ou, au contraire, frôlant la perfection pour ceux qui ont performé. Les notes ne sont pour le jury qu'un moyen fiable d'établir un classement sur la base d'épreuves précises dont il convient, au préalable, de percevoir la spécificité afin de s'y préparer correctement. Il arrive d'ailleurs fréquemment que nombre de candidats doivent se présenter au concours à plusieurs reprises avant d'en être lauréats, sans que cela ne soit, bien évidemment, honteux ou dégradant. Ce rapport est donc destiné à donner des indications sur la nature des épreuves et sur les attentes du jury afin de permettre à tous les candidats de réussir le concours, ceux ayant déjà tenté l'expérience sans succès comme ceux envisageant de s'y présenter pour la première fois.

Tout d'abord, disons quelques mots sur les épreuves écrites d'admissibilité. Le sujet de composition a porté cette année sur le théâtre. Même si cette question n'est plus au programme à partir de la session prochaine, nous avons fait le choix de présenter ici un rapport très précis et complet établi par Erwan Burel qui insiste particulièrement sur les aspects méthodologiques. Le jury a certes eu le plaisir de lire d'excellentes copies mais a constaté parallèlement que plus d'un tiers des compositions révélait des carences à la fois dans la façon de conduire l'analyse des termes du sujet, dans la définition de la problématique et dans la construction générale du discours argumentatif. Les éléments dégagés dans le rapport sont transposables à d'autres sujets et nous espérons vivement que les futurs candidats sauront s'en saisir et les mettre à profit pour leur plus grand bénéfice.

L'épreuve de traduction a donné lieu à des résultats équilibrés entre le thème et la version. Ceci témoigne d'une préparation sérieuse des candidats qui ne négligent aucune de ces deux sous-épreuves au profit de l'autre. Les rapporteurs – Khadija Meziane et Rémi Varteressian pour la version, Sylvain Dalla Barba pour le thème –, reviennent sur les principales difficultés des textes pour proposer des éléments de résolution à la réflexion des candidats. En revanche, les résultats de la sous-épreuve d'explication des choix de traduction sont particulièrement inquiétants. Olivier Brisville-Fertin souligne dans son rapport la baisse significative qu'ils ont connue cette année avec une moyenne de 3,48 / 20, bien inférieure à celles des sessions précédentes. Si le sujet lui-même a pu dérouter des candidats (et ce bien que la question de la traduction de « en » et « y » soit un fait de langue à observer), il n'en demeure pas moins un relâchement évident dans la préparation de cette sous-épreuve. Le rapport s'attache donc, non seulement à répondre à la question posée, mais également à insister sur les principales phases d'analyse attendues par le jury : identification du fait de langue, problématique, présentation du système français, explication du fonctionnement en espagnol et, enfin, justification des choix de traduction pour les segments proposés. Le jury tient à faire remarquer le poids important de cette sous-épreuve (un tiers de la note) ; il convient donc de lui accorder l'attention qu'elle mérite.

Les épreuves d'admission requièrent aussi quelques commentaires. En tout premier lieu, et même s'il s'agit d'un truisme que les candidats voudront bien nous pardonner, nous souhaitons rappeler que, s'agissant d'épreuves orales, il convient de travailler aussi les aspects formels de la prestation : présentation, posture, aisance dans l'élocution, débit de parole, registre de langue en espagnol comme en français..., autant d'éléments qu'on ne peut s'empêcher de relever au cours d'un entretien et qui influent sur l'appréciation d'ensemble. À côté de cela, il est pareillement important que les candidats ne perdent pas de vue que les questions du jury, toujours bienveillantes, ont pour but de les aider à tirer le meilleur parti de leur préparation et qu'elles visent à les conduire à approfondir certains aspects de leur exposé ou à en rectifier d'éventuelles erreurs d'interprétation.

L'épreuve de préparation d'un cours a donné lieu, d'une façon générale, à des prestations tout à fait honorables. Le rapport rédigé par Carine Fauvet et Mireille Serrano s'applique à faire ressortir les principaux aspects qui ont retenu l'attention du jury. Signalons, en particulier, la nécessité de trouver un juste équilibre entre, d'une part, l'analyse préliminaire et suffisamment approfondie des documents du dossier et, d'autre part, la présentation de leur exploitation pédagogique, cœur de l'épreuve. Sur ce point, précisons qu'il ne s'agit pas d'inventorier une série d'activités plus ou moins réalistes, mais de construire un projet cohérent qui prend appui sur la particularité de chaque document et définit des

objectifs linguistiques, culturels et méthodologiques clairs, adaptés aux élèves et au niveau de classe visé.

L'explication en langue étrangère a vu cette année sa moyenne chuter de plus d'un point et demi par rapport à la session précédente. Sans doute de nombreux candidats ont-ils été surpris par les choix du jury puisque sur les quatre sujets de la session deux ont porté sur la question de littérature hispano-américaine et les deux autres sur Velázquez. Ceci est l'occasion pour Federico Calle Jordá, rapporteur de l'épreuve, d'insister sur le fait qu'il est inutile d'établir quelque pronostic que ce soit à partir des sujets tombés l'année précédente ou encore des questions qui ne seront plus au programme. Une préparation rigoureuse de nature à favoriser la réussite au concours exige l'étude fouillée de chacune des questions, sans faire d'impasse. Aussi, le rapport livre-t-il à la fois des éléments méthodologiques et un corrigé succinct mais complet de chacun des documents proposés à l'explication, afin de permettre aux candidats dont les prestations n'ont pas été à la hauteur de leurs attentes de comprendre leurs erreurs, même si la question de Velázquez ne sera plus au programme.

Enfin, Yolanda Millán et Anne-Hélène Pitel incitent vivement les candidats à ne pas négliger la sous-épreuve de thème oral qui représente un quart de la note finale de la deuxième épreuve d'admission. Elles fournissent donc des pistes de réflexion pour un corrigé des textes soumis à la traduction lors de cette session et rappellent que, si la spécificité de l'épreuve ne permet pas d'exiger des candidats la même richesse et précision lexicale qu'à l'écrit, en revanche le jury attend la correction syntaxique ainsi qu'une langue idiomatique et naturelle.

Il ne me reste plus désormais qu'à adresser mes félicitations les plus chaleureuses aux lauréats qui ont su mobiliser leurs savoirs et savoir-faire au moment des épreuves, pour le plus grand plaisir du jury. Mes encouragements vont aussi à tous ceux qui projettent de s'inscrire au concours, et en particulier à ceux qui n'ont pas réussi cette année, en espérant que les conseils qu'ils trouveront dans ces pages seront à même de les stimuler, de les aider dans leur préparation et de les conduire à la réussite.

Je tiens également à remercier le jury pour son professionnalisme, sa bienveillance et sa bonne disposition, ainsi que les personnels du lycée Jean-Pierre Vernant, d'une grande gentillesse et disponibilité, qui nous ont accueillis, une année encore, dans leurs magnifiques locaux, à Sèvres.

Christine LAVAIL  
Inspectrice générale de l'éducation,  
du sport et de la recherche,  
Présidente du concours

# ÉPREUVE DE COMPOSITION EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Rapport établi par M. Erwan Burel

## SUJET

En un artículo titulado «Memoria y olvido entre bastidores: Guerra Civil y franquismo en el teatro español después de 1975» (*Escribir después de la dictadura*, 2011), Wilfried Floeck y Ana García Martínez afirman:

«El teatro de la memoria muestra su preocupación por el pasado nacional y la reconstrucción de una identidad colectiva, pero rechaza cualquier tipo de comprensión totalitarista de la historia y se dirige contra la visión maniqueísta de la generación anterior dejando al lector/espectador la tarea de participar activamente en la construcción de un sentido».

Apoyándose en referencias precisas, explique en qué medida este enfoque le parece acertado para *Terror y miseria en el primer franquismo* de José Sanchis Sinisterra, *Los niños perdidos* de Laila Ripoll y *El jardín quemado* de Juan Mayorga.

## Aspects méthodologiques

La maîtrise de la méthodologie de la composition est l'une des conditions essentielles de réussite de cette épreuve écrite. Bon nombre de copies ont été sanctionnées lorsqu'elles ne respectaient pas ou peu les étapes indispensables d'analyse et de construction d'un tel exercice.

Toute bonne composition se fonde sur une étude précise et approfondie du sujet proposé. En l'occurrence, il s'agissait d'une citation tirée d'un article rédigé par des spécialistes. Bien que les éléments du paratexte soient à prendre en considération, leur analyse ne doit pas parasiter pour autant celle de la citation. Plusieurs candidats ont, en effet, surinterprété ces éléments, ce qui a eu pour conséquence de minimiser, voire de fausser, l'étude à proprement parler de la citation. S'attarder outre mesure sur le titre de l'article («Memoria y olvido entre bastidores: Guerra Civil y franquismo en el teatro español después de 1975») a ainsi pu s'avérer maladroite et parfois même contreproductif. Certains candidats ont, par exemple, consacré de longs passages à expliquer ce que sont la mémoire et l'oubli sans contextualiser ces concepts. D'autres ont mal interprété l'expression « entre bastidores », ce qui a conduit à des raisonnements faussés. Autant d'obstacles qui auraient pu être évités par une bonne maîtrise de la méthodologie.

Rappelons que l'introduction doit commencer par une accroche concise, permettant d'établir un lien clair et direct avec le sujet proposé. Bon nombre de candidats se sont livrés, dès le préambule, à des développements superfétatoires, n'éclairant en rien la citation. Or, celle-ci doit être soumise à un examen critique afin d'en dégager une problématique pertinente. En l'occurrence, il fallait saisir les enjeux dramaturgiques et éthiques liés à une définition précise et complexe du théâtre de la mémoire. Certaines expressions délicates (notamment l'idée de compréhension « totalitariste » de l'histoire) devaient ainsi donner lieu à des commentaires ciblés. Le jury a été surpris de trouver des copies qui ne proposaient aucune analyse des termes et des postulats de la citation ou qui se limitaient à une simple paraphrase. Il est évident que de telles copies ne pouvaient déboucher que sur des problématiques fausses, biaisées, hors-sujet ou tellement larges qu'elles auraient pu s'appliquer à n'importe quel sujet en rapport avec le théâtre espagnol contemporain de la mémoire. De tels écueils ont été lourdement sanctionnés, tout comme les plans qui n'offraient aucune perspective comparative entre les trois pièces, en consacrant chaque partie à l'analyse d'une seule œuvre du corpus.

Bien qu'ancrée dans un contexte socio-historique singulier, la question sur le théâtre espagnol contemporain de la mémoire relève de l'étude littéraire. Probablement par méconnaissance des pièces et/ou des outils d'analyse dramaturgique, plusieurs candidats ont développé un raisonnement exclusivement civilisationnel, considérant les pièces comme un simple prétexte pour parler de la mémoire historique. Le jury a également constaté que de nombreux candidats ont débuté leur réflexion par une partie excessivement contextuelle, se limitant à présenter la trame des pièces pour montrer comment celles-ci évoquent le passé et renvoient à l'histoire nationale. À moins de vouloir mettre au jour une certaine complexité ou subtilité dans la construction dramatique, il n'est pas nécessaire de

présenter en détail la trame des pièces qui sont bien connues du jury. De même, le rappel du contexte socio-historique (que ce soit en première partie de la composition ou à un autre moment du développement) ne s'avère pertinent que s'il est en lien direct avec l'analyse des œuvres.

Le jury a pu apprécier, au contraire, la capacité de certains candidats à mettre les éléments contextuels au service d'une véritable analyse dramaturgique. Il ne fait aucun doute que les meilleures copies sont celles dans lesquelles les candidats ont su faire preuve non seulement d'une connaissance très fine des pièces mais aussi d'une maîtrise certaine des outils d'analyse. Il ne s'agissait pas ici de proposer un catalogue des multiples ressorts dramatiques sans en tirer de sens (défaut que le jury a retrouvé à plusieurs reprises) ou bien de séparer artificiellement fond et forme (en abordant dans un premier temps les thématiques des œuvres pour ensuite parler de leur esthétique), mais de mener une véritable réflexion autour des dramaturgies mises en place, en partant de l'idée que ces dernières renvoient non seulement à l'esthétique mais également à l'idéologie (entendue au sens large comme mode d'appréhension du monde). Le jury a, par ailleurs, pu apprécier la capacité de certains candidats à recourir intelligemment à l'appareil critique existant dans le but d'étayer leur raisonnement. Plusieurs copies ont fait mention, par exemple, des réflexions de Carole Egger sur la pièce de Juan Mayorga (« Le passé au service du présent dans *El jardín quemado* »), d'autres ont utilisé avec pertinence plusieurs éléments d'analyse tirés des travaux d'Isabelle Reck sur le grotesque chez Laila Ripoll, certaines ont convoqué brillamment les propos d'Anne Ubersfeld ou de Patrice Pavis pour expliquer la métathéâtralité, le rire grotesque ou encore l'effet de distanciation.

Le jury aimerait insister une fois encore sur l'importance de la structuration du discours. La composition étant un exercice d'argumentation, il est indispensable pour les candidats de travailler de manière rigoureuse l'enchaînement des idées, des exemples et des citations afin de produire un discours clair et logique. Ce souci de la structuration du discours concerne autant le fond que la forme. En ce sens, les transitions entre les parties sont fondamentales car elles traduisent le cheminement mental du candidat et permettent au correcteur de passer sans difficulté d'une étape argumentative à une autre. D'un point de vue typographique, on veillera au saut de lignes entre les parties tout comme à la qualité de l'écriture qui s'avère tout aussi importante. Plusieurs copies au style excessivement brouillon parfois très difficile à déchiffrer ont été sanctionnées. Le soulignement des titres des œuvres est obligatoire. Beaucoup de candidats ne semblent pas connaître cette règle, ce qui est très étonnant. Pour ce qui est des neuf pièces brèves ou tableaux qui composent *Terror y miseria en el primer franquismo*, le soulignement ou les guillemets étaient tous les deux acceptés.

Rappelons, enfin, que la construction de la conclusion est capitale. Le candidat doit s'efforcer de récapituler de manière synthétique les différentes étapes argumentatives par lesquelles il est passé afin de répondre à sa problématique, avant de procéder à une ouverture ou fermeture du raisonnement. De très nombreuses copies ne respectent pas cet attendu essentiel et répondent de manière abrupte à la problématique sans passer par une récapitulation de l'argumentation. D'autres copies, plus rares, ne proposent ni récapitulation, ni réponse à la problématique, pour simplement ouvrir ou fermer, de manière inévitablement maladroite, le raisonnement.

## **ANALYSE DU SUJET**

### **Avant-propos**

Il convenait de repérer les trois mouvements de la citation :

- les auteurs constatent que : « El teatro de la memoria muestra su preocupación por el pasado nacional y la reconstrucción de una identidad colectiva »,
- ils précisent cependant que : « pero rechaza cualquier tipo de comprensión totalitarista de la historia y se dirige contra la visión maniqueísta de la generación anterior »
- et ils expliquent comment : « dejando al lector/espectador la tarea de participar activamente en la construcción de un sentido ».

Le nœud de la réflexion des auteurs se trouvait donc à la fin : il semblerait que ce soit en laissant au lecteur/spectateur la tâche de participer activement à la construction d'un sens que le théâtre de la mémoire – qui s'intéresse au passé national et cherche à reconstruire une identité collective – s'éloigne d'une compréhension « totalitariste » de l'histoire et d'une vision manichéenne propre à la génération précédente.

De compréhension simple de prime abord, le sujet demandait cependant aux candidats de déceler ce qui se cache derrière plusieurs concepts peu évidents tels que l'identité collective (qu'est-ce qu'une identité collective ?), la compréhension « totalitariste » de l'histoire (qu'entend-on par « totalitariste » ici ?), la vision manichéenne de la génération précédente (à quoi renvoie « manichéen » ici et à quelle génération fait-on allusion ?) et la participation active du lecteur/spectateur (que recouvre cette idée de participation active ?).

Il était attendu une explicitation poussée de la citation et une véritable mise en perspective des trois pièces du corpus avec les postulats de la citation.

### **Análisis de la cita y problematización (introducción)**

En esta cita, los investigadores Wilfried Floeck y Ana García Martínez proponen una serie de características clave del teatro de la memoria a partir de dos consideraciones esenciales: el pasado nacional y la reconstrucción de una identidad colectiva. En efecto, tras el conflicto fratricida y la dictadura, uno de los objetivos del teatro de la memoria ha sido restablecer, a través de los temas abordados y las estéticas empleadas, el vínculo social y reconstruir así una identidad colectiva fracturada por los episodios traumáticos del pasado.

Ahora bien, Floeck y García Martínez afirman que este teatro de la memoria «rechaza cualquier comprensión totalitarista de la historia y se dirige contra la visión maniqueísta de la generación anterior». El término «totalitarista» puede suscitar dudas, pero debe entenderse simplemente en el sentido de univocidad y coerción: una comprensión totalitarista de la historia se refiere a una interpretación unívoca y coercitiva del pasado. En cuanto a la visión maniqueísta —es decir, excesivamente simplificadora, que opone de manera radical a vencidos y vencedores— de la generación anterior, cabe preguntarse a qué generación se refieren los dos investigadores. Sabiendo que el teatro de la memoria es una tendencia del teatro español contemporáneo que se ha consolidado en la postransición, y que, por lo tanto, corresponde a una generación alejada de los traumas pasados, la llamada generación de los nietos de la Guerra Civil, suponemos que Floeck y García Martínez aluden a la generación de los hijos de la Guerra Civil, que vivieron la dictadura y participaron en el proceso de transición hacia la democracia. Debido al contexto, esta generación tendía naturalmente hacia una fuerte polarización ideológica. Al menos eso es lo que da a entender la cita. Con la llegada del teatro de la memoria se ha producido un cambio en el tratamiento de la historia y en la aprehensión del pasado. Y es que la historia es más compleja de lo que parece y la simple oposición entre vencidos y vencedores ya no es suficiente para explicar el pasado.

Pero ¿cómo se manifiesta este cambio en las dramaturgias de la memoria? Ambos investigadores nos remiten al ámbito de la recepción, afirmando que el lector/espectador se convierte en un participante activo del significado de la obra. Esta afirmación plantea una serie de preguntas: ¿cómo incluyen los dramaturgos al receptor en la construcción de un sentido? ¿qué se entiende por «participación activa»? ¿está vinculada esta implicación del lector/espectador con la identidad colectiva?

En esencia, el análisis de la cita nos lleva a interrogarnos sobre el papel activo del lector/espectador como posibilitador de dramaturgias que muestren la complejidad de la historia y consigan superar un maniqueísmo reductor en la aprehensión del pasado. Además, tendremos que preguntarnos si tales dramaturgias contribuyen a la reconstrucción de una identidad colectiva. Podemos formular estos interrogantes de manera más directa:

¿Posibilita el papel activo del lector/espectador unas dramaturgias que permiten poner en escena la complejidad de la historia y superar un maniqueísmo reductor? ¿Contribuyen tales dramaturgias a la reconstrucción de una identidad colectiva?

En la primera parte, veremos cómo las obras intentan escenificar la complejidad de la historia e implicar al lector/espectador mediante diferentes dispositivos. En la segunda parte, examinaremos los límites de estas construcciones dramáticas, preguntándonos si realmente nos permiten ir más allá de una visión maniquea y si el lector/espectador es plenamente libre de construir un significado. En una tercera y última parte, veremos finalmente que cada una de las obras responde a un proyecto dramático que participa de manera singular en la reconstrucción de una identidad colectiva.

## Esquema seguido<sup>1</sup>

- I. **La escenificación de la complejidad de la historia y la implicación del lector/espectador.**
  - a. *TMPF*<sup>2</sup>: retratar el primer franquismo e implicar al lector/espectador por un vaivén entre distanciamiento e identificación
  - b. *LNP*: la escenificación de un tabú y el dispositivo de proyección mental
  - c. *EJQ*: escritura de la historia, trampas de la memoria e identificación con el protagonista
  
- II. **¿Nos alejamos realmente de una visión maniqueísta? ¿Tiene el lector/espectador plena libertad para construir un sentido?**
  - a. *TMPF*: caricatura, inverosimilitud y voluntad de impactar
  - b. *LNP*: punto de vista restringido y sensibilización
  - c. *EJQ*: un amplio margen para la interpretación
  
- III. **Proyectos dramáticos que participan de manera singular en la reconstrucción de una identidad colectiva.**
  - a. *TMPF*: contexto de creación y dimensión didáctica
  - b. *LNP*: estética impactante (vértigo grotesco) e invitación a la indignación
  - c. *EJQ*: dramaturgia dialéctica y visión benjaminiana de la historia

## Nota bene

Toute analyse et problématisation interrogeant et mettant en tension les trois jalons de la citation (passé national et reconstruction d'une identité collective / dépassement d'une compréhension « totalitariste » de l'histoire et d'une vision manichéenne / participation active du récepteur dans la construction d'un sens) était recevable.

Le plan pouvait être thématique ou dialectique tant qu'il répondait de manière logique à la problématique soulevée. Dans le cas de l'analyse proposée ici, le choix d'un plan dialectique a été fait. Avant de rentrer dans le détail du développement, voici l'exemple d'une autre problématisation du sujet et d'un autre plan, plus thématique cette fois.

## Problemática y esquema alternativos

¿Cómo propone el teatro de la memoria una revisión crítica de la Guerra Civil y del franquismo llevando a cabo una reflexión metateatral sobre la posibilidad de reconstruir el pasado de tal modo que rompa con una representación unívoca y maniquea de lo que fue para poner al lector/espectador ante la necesidad de involucrarse, mediante la construcción de un sentido, en el proceso memorialístico y en el debate que este suscita en el presente?

- 1) Este teatro pretende visibilizar mediante la representación la identidad colectiva de los vencidos de la historia (construcción de una contra-memoria) y lo hace mediante dispositivos metateatrales que cuestionan a la vez la posibilidad de reconstruir el pasado (dimensión posmoderna de este teatro, el metateatro al servicio de la metamemoria).
- 2) Este teatro implica una dramaturgia que mimetiza la memoria colectiva (fragmentación, plasmación multiperspectivista, subjetivación de la perspectiva, pluralidad de los lenguajes) de tal modo que se opone al teatro histórico realista desarrollando una complejidad estética pero también ética (zona gris) que rompe con un doble maniqueísmo (vencidos-vencedores pero también, en el caso de Juan Mayorga, superioridad del deber de memoria sobre el derecho al olvido).
- 3) Mediante este teatro de la memoria, no se trata de enjuiciar (ajardinar) el pasado desde el presente sino más bien de inquietar el presente con el pasado. Por lo tanto, el rechazo de una comprensión totalitarista de la historia (que implica la representación realista) sitúa al lector/espectador ante un teatro de la duda que hace preguntas sin pretender dar respuestas. Este teatro desarrolla así un receptor implícito activo que debe involucrarse en la construcción

---

<sup>1</sup> Il va sans dire que le plan détaillé ne doit pas apparaître de la sorte dans la copie. De même, aucun titre de partie ou sous-titre n'est accepté. Nous les utilisons ici dans un souci pédagogique.

<sup>2</sup> Nous utiliserons ces abréviations pour nous référer aux pièces : *Terror y miseria en el primer franquismo* (*TMPF*) de José Sanchis Sinisterra, *Los niños perdidos* (*LNP*) de Laila Ripoll y *El jardín quemado* (*EJQ*) de Juan Mayorga.

de un sentido de tal modo que, asumiendo esta actitud participativa, se implica también en la construcción de esta memoria colectiva y/o toma partido en el debate presente que ésta ocasiona.

## Desarrollo

### I. La escenificación de la complejidad de la historia y la implicación del lector/espectador

#### a. *TMPF*: retratar el primer franquismo e implicar al lector/espectador por un vaivén entre distanciamiento e identificación

*TMPF* (1979-2002) de José Sanchis Sinisterra es una obra que se construye como un homenaje intertextual a *Terror y miseria del Tercer Reich* (1935-1938) de Bertolt Brecht. La influencia brechtiana es esencial en Sanchis Sinisterra. Es uno de los pocos dramaturgos españoles que ha captado tempranamente las aportaciones de la dramaturgia brechtiana al teatro occidental contemporáneo, en particular su capacidad para despertar en la conciencia del espectador la captación de zonas profundas de la realidad histórica. ¿No es esto lo que pretende José Sanchis Sinisterra con *TMPF*? ¿No reside la puesta en escena de la complejidad de la historia en este resalte de las zonas más profundas de la realidad histórica?

Parece que la pieza en mosaico del dramaturgo valenciano consigue pintar un retrato múltiple y variado de la vida cotidiana de los españoles durante el primer franquismo, un periodo especialmente difícil. *TMPF* se compone de nueve cuadros o piezas breves, cada una de las cuales refleja a su manera un aspecto particular de la realidad histórica de la época y muestra hasta qué punto la dictadura había conseguido penetrar en los rincones más remotos de la vida de un pueblo aplastado por el peso de la violencia y la represión. Los nueve cuadros escenifican diferentes situaciones: la devastación de la guerra («Primavera 39»), la falsificación de la historia («El sudario de tiza»), el hambre y el racionamiento («Plato único»), el oportunismo de las élites («El anillo»), el adoctrinamiento de la juventud («Filas prietas»), la aniquilación del enemigo («Intimidad», «El topo»), el exilio físico e interior («Dos exilios»), la corrupción («Atajo»).

¿Cómo consigue José Sanchis Sinisterra implicar al lector/espectador en lo que se representa? Aunque el dramaturgo multiplica las estéticas y se inspira en varios modelos dramáticos diferentes (a diferencia de Brecht, que mantuvo una misma modalidad estética para los numerosos cuadros de su obra), parece que el resorte principal de implicación del lector/espectador es el del distanciamiento, resorte teorizado por el propio Brecht y puesto en práctica en su dramaturgia, pero que por supuesto no es exclusivo suyo. A menudo mal entendido, el distanciamiento remite a una sensación de extrañeza o de extrañamiento, como traduce y explica la historiadora del teatro Anne Ubersfeld: «chez Brecht, le travail de la distance est une technique destinée à rappeler au spectateur "l'étrangeté" de ce qui lui est proposé, l'anormalité de ce qui lui paraît naturel, la violence, par exemple, ou l'oppression, ou la guerre [...]». Dicho esto, el distanciamiento siempre va acompañado de su proceso opuesto, que es la identificación. En otras palabras, la distancia es siempre un momento en conexión con otro, el de la identificación. Podemos citar varios ejemplos en *TMPF*.

En primer lugar, las formas narrativas (teatro épico) de «Intimidad», que corresponden a los monólogos pronunciados por Teresa y Nati e invitan al público a adoptar una postura más reflexiva en relación con lo que se cuenta. Así lo confirman varias de las didascalias, que indican que los personajes se dirigen al público en un tono neutro, evitando así, en la medida de lo posible, demasiada empatía (identificación).

En «Dos exilios», varias didascalias indican que los personajes se dirigen claramente al público, rompiendo así la cuarta pared e implicando a los espectadores de una manera más directa y frontal. Sin embargo, este efecto de ruptura nunca anula por completo la posible identificación del público con la condición de los personajes.

La ruptura de la cuarta pared también se produce en «El sudario de tiza», a través de la ficcionalización del público (es como si fuéramos los alumnos) y del hecho de que el personaje del profesor se dirija directamente a su audiencia (en este sentido, cabe destacar la relevancia de la frontalidad de la escenografía). Evidentemente, la identificación nunca está lejos, ya que nos identificamos con los alumnos o podemos conmovernos ante este profesor acorralado por su jerarquía y amenazado de muerte (significado de la palabra «sudario»).

Finalmente, este trabajo de distanciamiento e identificación, este vaivén entre dos procesos que alimentan considerablemente la teatralidad (la tensión entre el escenario y el patio de butacas), no sólo permite captar la atención del lector/espectador, sino que pretende llevarle por un camino de reflexión

y hacerle adquirir un espíritu más crítico con respecto al pasado nacional.

Otros argumentos: El simbolismo polisémico en algunos cuadros («Primavera 39» y «Atajo», por ejemplo), la teatralidad menor («Dos exilios», «El anillo»), el uso del silencio, los finales abiertos, etc., que implican mentalmente al lector/espectador.

#### **b. LNP: la escenificación de un tabú y el dispositivo de proyección mental**

Con *LNP*, Laila Ripoll se une también a las filas de los intelectuales y artistas que tratan de arrojar luz sobre las zonas oscuras de la historia y rescatar del olvido a ciertas figuras menores. Inspirándose en el documental catalán *Els nens perduts del franquisme* (2002) y la obra histórica correspondiente (Ricard Vinyes, Montse Armengou, Ricard Belis), así como en el cómic autobiográfico *Paracuellos* (1977-2003) de Carlos Giménez y otras producciones científicas y artísticas, Laila Ripoll dramatiza las vivencias de los niños víctimas de la Guerra Civil y el franquismo. La puesta en escena de esta parte de la historia, durante tanto tiempo tabú, contribuye a dilucidar la complejidad de la historia.

Laila Ripoll consigue captar la atención del lector/espectador con respecto a las difíciles y trágicas experiencias de los cuatro niños que aparecen en la obra a través de un ingenioso dispositivo que, más que escenificar la historia de las víctimas, pone en escena su memoria, o al menos una memoria. Laila Ripoll construye su obra exclusivamente desde el punto de vista de Tusó, el único niño superviviente (Marqués, Lázaro y Cucachica fueron asesinados por Sor Resurrección del Señor). Todo lo que sucede en el escenario no es sino la proyección de los pensamientos y recuerdos de Tusó, cuya mente está atormentada por los fantasmas de sus amigos. De este modo, Laila Ripoll nos obliga, por así decirlo, a ver mediante los ojos de Tusó, y también nos conduce a la revelación final (anagnórisis), cuando nos damos cuenta de que todo lo que hemos presenciado hasta entonces emana de su mente, y que hemos estado navegando todo el tiempo por los vericuetos de su memoria.

Otros argumentos: la metateatralidad, el laberinto de la representación, el juego de espejos, que atrapan al lector/espectador y propician una dimensión reflexiva (¿cómo representar la memoria desde el teatro?).

#### **c. EJQ: escritura de la historia, trampas de la memoria e identificación con el protagonista**

En lo que respecta a *EJQ*, de las tres obras del corpus es quizá aquella en la que la cuestión de la complejidad de la historia resulta más patente. De hecho, Juan Mayorga construye su obra como un ejercicio dramático muy fino sobre la escritura de la historia y las trampas de la memoria.

Quizá debamos recordar brevemente el argumento de *EJQ*. La obra transcurre durante el periodo de la transición, una época en la que varias versiones ideológicas del pasado se enfrentan en el contexto de reconstrucción propiciado por la democracia. Un joven médico, Benet, llega a una isla innominada y acude al centro psiquiátrico San Miguel para realizar sus prácticas de fin de carrera. Garay, un personaje entrado en años, director del centro, lo recibe con los brazos abiertos antes de darse cuenta de los verdaderos motivos de su visita. Benet investiga el destino de doce republicanos desaparecidos que cree que fueron asesinados en 1939 por orden de Garay. A medida que deambula y conoce a los pacientes del centro, la versión de los hechos de Benet comienza a desvanecerse y surge otra versión: parece ser que los doce hombres republicanos hicieron sacrificar en su lugar a otras doce personas, doce locos del manicomio, y que como consecuencia de este terrible acto ellos, a su vez, enloquecieron y se encerraron en el olvido.

¿Quiénes son los verdugos y quiénes las víctimas al fin y al cabo? ¿Podemos juzgar las acciones de estos hombres? ¿Es el olvido una opción legítima? Son cuestiones que acucian no solo a Benet sino también, por extensión, al lector/espectador. En efecto, Juan Mayorga construye su obra de tal manera que, desde el principio, nos identificamos con el protagonista Benet: la acción está en este sentido jalonada por el recorrido de este personaje, cuyas peripecias seguimos a lo largo de la obra (dividida en un prólogo, cinco escenas y un epílogo) y a quien acompañamos a medida que sus certezas (y por tanto las nuestras) se van erosionando.

Otro argumento: la teatralidad elíptica (múltiples focos) por la que se cotejan varios elementos (verdad/verdades, presente/pasado, memoria/olvido, ilusión/realidad, etc.).

### **II. ¿Nos alejamos realmente de una visión maniqueísta? ¿Tiene el lector/espectador plena libertad para construir un sentido?**

#### **a. TMPF: caricatura, inverosimilitud y voluntad de impactar**

A pesar de que la obra de José Sanchis Sinisterra pone de relieve el contexto difícil y violento del primer franquismo, podemos preguntarnos si, a través de los nueve cuadros que, hay que reconocerlo,

desarrollan esencialmente la visión de los vencidos, conseguimos escapar de una visión maniqueísta del pasado. La representación de los vencedores se basa a menudo en el humor («Plato único»), la parodia o la sátira («Atajo»), el sarcasmo («El anillo»), lo grotesco o incluso lo burlesco («Atajo»), pero quizá a veces cae en el terreno de lo caricaturesco o lo inverosímil. Tomemos como ejemplo el caso de «Filas prietas». A pesar del innegable talento de José Sanchis Sinisterra y del interesante dispositivo coral que pone en marcha en este cuadro, ¿no es excesivo representar así a la juventud falangista? Recordemos el trágico desenlace del cuadro: los chicos acaban matando a puñaladas al misterioso vagabundo que encuentran en el almacén abandonado. ¿No se trata de una juventud víctima también de la dictadura y de un adoctrinamiento a ultranza? Veamos también el caso de «Atajo». A pesar de la loable voluntad de José Sanchis Sinisterra de ridiculizar la organización sectaria del Opus Dei y a su fundador, José María Escrivá de Balaguer, ¿no resulta caricaturesco retratar de manera tan grotesca y burlesca a personajes (don Bolonio y don Abundio) que se supone representan a una élite ciertamente corrupta, pero que ha logrado acceder a los círculos de poder gracias a su malicia?

Al hilo de estas cuestiones, preguntémosnos también hasta qué punto el lector/espectador participa realmente en la construcción de un sentido en relación con la historia y el pasado nacional. Pese al movimiento de vaivén entre el distanciamiento crítico y la identificación emocional que mencionábamos antes, ¿se da al lector/espectador una oportunidad real de hacer su propia interpretación del pasado? Parece que el proyecto de José Sanchis Sinisterra en *TMPF* no va tanto en esta dirección. En efecto, se trata de dibujar un retrato de la vida cotidiana de los españoles durante el primer franquismo dramatizando la dimensión apocalíptica de la victoria del bando nacionalista («Primavera 39»), escenificando el dominio del poder franquista sobre la escritura de la historia («El sudario de tiza»), denunciando el hambre y el empobrecimiento de la población («Plato único»), la connivencia de las élites con el régimen («El anillo»), la preparación de la juventud para la violencia («Filas prietas»), la terrible represión contra los opositores al régimen («Intimidad», «El topo», «Dos exilios») y la corrupción («Atajo»). Así pues, parece difícil que el receptor de una obra de este tipo tome el camino de una interpretación del pasado, ya que al final José Sanchis Sinisterra nos ofrece un punto de vista cerrado. Pero ¿quiere realmente el dramaturgo que el lector/espectador de su obra haga su propia interpretación? ¿No pretende, por el contrario, inscribir en su memoria una imagen impactante de la violencia e injusticia de la dictadura franquista? Continuaremos esta reflexión en la tercera parte.

Otros argumentos: José Sanchis Sinisterra escribe su obra contra el revisionismo histórico (contexto de los años 90) y recuerda el primer franquismo de forma plural (los vencidos no como un grupo compacto sino heterogéneo).

### **b. LNP: punto de vista restringido y sensibilización**

En cuanto a *LNP* de Laila Ripoll, podemos plantear preguntas similares. El dispositivo puesto en marcha por la dramaturga es bastante restrictivo: vemos a través de los ojos de Tusó, nos enfrentamos a sus pensamientos y recuerdos. Además, la acción se centra esencialmente en las vivencias de las víctimas- niños, casi nunca salimos del punto de vista de los vencidos. Decimos «casi» porque hay una pequeña brecha, muy interesante por cierto. En efecto, la única apertura se produce cuando entendemos que Sor Resurrección del Señor, la figura del verdugo, es también una niña perdida del franquismo, y que su adoctrinamiento fue tal que llegó a renegar de sus propios padres republicanos. Respecto a esta situación, Laila Ripoll afirma que se inspiró en la realidad histórica durante su trabajo de documentación previo al desarrollo de su obra. Al igual que con *TMPF*, ¿se espera que el lector/espectador de *LNP* interprete el pasado? ¿Acaso la dramaturga no pretende, por el contrario, presentar al público con toda franqueza el horror ejercido contra las víctimas más frágiles, los niños? ¿No está intentando despertar en el lector/espectador, no un deseo de comprensión, sino un vehemente deseo de justicia?

### **c. EJQ: un amplio margen para la interpretación**

Parece que la obra de Juan Mayorga es la que más consigue romper con una visión maniqueísta entre vencedores y vencidos y propiciar el surgimiento de un lector/espectador realmente activo en la construcción de un sentido. En efecto, como decíamos antes, a través de un proceso de identificación con el protagonista y de desmantelamiento progresivo de sus certezas, las preguntas y dudas de Benet son también las del lector/espectador.

En *EJQ* es difícil distinguir entre víctimas y verdugos. Hay que recordar a este respecto que los doce republicanos, supuestas víctimas de la barbarie de los vencedores nacionalistas, dejaron morir a inocentes en su lugar. Pero ¿cómo juzgar a estos hombres? ¿Tenemos realmente elección ante la amenaza de la muerte? ¿No son víctimas también ellos de la implacable imposición de la Historia (con hache mayúscula)? Asimismo es difícil distinguir al verdugo del salvador. Aunque condenó a doce inocentes, Garay es al mismo tiempo el salvador de los doce republicanos. ¿No es, además, su

protector, defendiendo su condición de alienados y recluyéndolos en un olvido terapéutico («Fuera del jardín, enfermarían»)?

Aquí vemos cuánto margen se deja para que el receptor haga su propia interpretación. Una interpretación que, además, no solo tiene que ver con la trama de la obra sino, por extensión, con la historia y la memoria. En efecto, la dramaturgia del enigma (Benet es como un investigador, y nosotros investigamos con él), que crea una encriptación de los diversos componentes de la estructura dramática (aunque reconocibles, el espacio, el tiempo, el lenguaje y la acción se desdibujan, principalmente debido al discurso sibilino de los personajes alienados y a una construcción espacio-temporal llena de símbolos desconcertantes), estimula la reflexión del receptor. El espectador participa entonces mentalmente en el desciframiento de la historia de San Miguel, pero también, a través de un proceso parabólico, en el desciframiento del propio proceso histórico, lo que le lleva a cuestionar las visiones ideológicas que se construyen con demasiada facilidad o rapidez sobre las ruinas del pasado. La confrontación entre un Benet deseoso de recordar y un Garay partidario del olvido lo conduce también a preguntarse si, paradójicamente, el olvido no es una opción posible en el proceso de la memoria histórica.

Otros argumentos: la «zona gris» (Primo Levi) en Mayorga (todos los personajes se sitúan en una «zona gris», un entredós) ; la dimensión quijotesca (la realidad alternativa que se crean los personajes alienados) ; el epílogo compuesto por preguntas.

### **III. Proyectos dramáticos que participan de manera singular en la reconstrucción de una identidad colectiva**

#### **a. *TMPF*: contexto de creación y dimensión didáctica**

El proceso y el contexto de creación de *TMPF* son singulares. José Sanchis Sinisterra comenzó a escribir su obra en 1979, en plena transición democrática, preocupado, dice, por el entusiasmo probablemente demasiado precipitado con el que una parte de la sociedad española pretendía pasar página del pasado. Deseoso de salvar del olvido uno de los episodios más difíciles de la dictadura, el primer franquismo, fue uno de los primeros en hablar, en su momento, de «teatro de la memoria». Conocemos el enorme éxito de su obra posterior, *¡Ay, Carmela!* (1987), que estableció de alguna manera esta tendencia del teatro español contemporáneo. Pero volviendo a *TMPF*, hay que recordar que, por diversas razones profesionales, José Sanchis Sinisterra dejó de trabajar en ella hasta 1998, año en que la retomó, en un contexto que había evolucionado y que era el de una España gobernada desde hacía dos años por el Partido Popular y en la que se había declarado la «guerra de las memorias» entre la derecha y la izquierda (el pacto de silencio de la transición democrática ya no existía y los partidos políticos de la derecha y de la izquierda se enfrentaban en torno a la cuestión de la memoria histórica, convocando a los fantasmas del pasado). No fue hasta 2002, en un contexto todavía diferente, con la efervescencia del movimiento (de momento fundamentalmente asociativo) de recuperación de la memoria histórica, cuando José Sanchis Sinisterra terminó su obra, animado por los talleres que realizaba con la compañía Teatro del Común y ansioso por presentar por fin al público su trabajo sobre el primer franquismo.

Se trata, por tanto, de un proyecto teatral eminentemente político, vinculado a la evolución de la sociedad española en la forma de ver su pasado nacional y de construir su historia. La reconstrucción de una identidad colectiva se consigue en este caso a través del reencuentro y la comunión en torno a un espectáculo casi militante, que busca, como decíamos antes, inscribir en las memorias la página oscura del primer franquismo, para no olvidar y ser plenamente conscientes de la violencia con la que se impuso la dictadura. En este sentido, la obra hereda la dimensión didáctica del teatro brechtiano. José Sanchis Sinisterra no solo se dirige a la generación que sufrió el franquismo, sino también a una generación más joven. A este respecto, cabe mencionar la experiencia compartida con el Teatro del Común. Inicialmente no profesional, compuesta principalmente por profesores de secundaria apasionados por el teatro, la compañía se profesionalizó con la llegada del dramaturgo y la puesta en escena de la obra. Este vínculo con el mundo académico y la noción de impacto en las generaciones más jóvenes seguirán siendo una fuerte característica de *TMPF*, galardonada con el prestigioso Premio Nacional de Literatura Dramática en 2004.

Argumento complementario: la forma fragmentaria de la obra se puede entender como una reivindicación de la memoria en escena pero tiene también como objetivo propiciar el proceso memorialístico en la sociedad española (edición de la obra con los testimonios de las Mujeres de Getafe y los ejercicios de escritura de los alumnos en relación con su propia memoria).

## **b. LNP: estética impactante (vértigo grotesco) e invitación a la indignación**

*LNP* es una obra representada en 2005 en el Centro Dramático Nacional de Madrid (Teatro María Guerrero) por una artista, nieta de republicanos, conocida por su inquebrantable compromiso social y político. Gran parte de la producción dramática de Ripoll aborda el tema de la recuperación de la memoria histórica. De hecho, *LNP* forma parte de una trilogía sobre la memoria (*Atra bilis* en 2001, *LNP* en 2005 y *Santa Perpetua* en 2010). Desde el punto de vista estético, esta trilogía está marcada por una fuerte dimensión grotesca y farsesca, un importante aspecto ritual y ceremonial, así como por una factura onírica y fantasmagórica que difumina el efecto de realidad. Como en dramaturgia la estética es inseparable de cierta ideología, en el sentido amplio de un punto de vista sobre el mundo, conviene señalar de qué manera estos rasgos formales revelan algo del espíritu del proyecto teatral llevado a cabo por Laila Ripoll.

Hablaremos principalmente de la estética grotesca, ya que es el aspecto formal central de la obra. Más que una forma o un estilo, lo grotesco es ante todo un efecto producido en el lector/espectador. Los trabajos de antropología literaria de Rémi Astruc han demostrado que lo grotesco es en cierto modo un choque estético, la causa de un «vértigo» que se apodera del receptor y lo trastorna. Sus trabajos también han permitido conciliar dos aspectos de lo grotesco (presentes en la dramaturgia de Laila Ripoll): un grotesco negativo (Wolfgang Kayser), que describe un mundo alienado, aprisionado por fuerzas demoníacas y tendente a la reducción, la deficiencia y el vacío, y un grotesco positivo, carnavalesco (Mijaíl Bajtín), caracterizado por la exuberancia y la proliferación de formas. En cualquier caso, lo grotesco está en el origen de un movimiento permanente de inversión de perspectivas y de presencia simultánea de categorías contradictorias (lo feo y lo bello, la locura y la razón, la risa y la muerte, etc.). En la comicidad grotesca, en particular, nunca estamos a distancia de aquello de lo que nos reímos, porque aquello de lo que nos reímos nos remite inevitablemente a nuestra propia condición humana.

En la obra *LNP* de Laila Ripoll, lo grotesco está omnipresente. La risa se mezcla con la muerte, el mundo adulto con el de la infancia, la ilusión y la realidad coexisten, la alegría con el horror, la dimensión sobrenatural se impone y «lo bajo corporal» (evidenciado por el proceso de animalización y cosificación de los personajes) es determinante. Asimismo, la inversión de perspectivas se produce a través de la visión infantil, una visión que permite a los protagonistas subvertir su condición trágica mediante varios procedimientos metateatrales (en línea con la tradición barroca) y una representación deformada y deformante (esperpéntica). Pero ¿qué nos dice en definitiva esta estética grotesca? ¿De qué manera el vértigo por el que posiblemente pasa el lector/espectador participa en la reconstrucción de una identidad colectiva?

En el teatro, señala el especialista Patrice Pavis, «les raisons de la déformation grotesque sont extrêmement variables, depuis le simple goût de l'effet comique gratuit [...] jusqu'à la satire politique ou philosophique». Parece que en el caso de *LNP*, lo grotesco es, a fin de cuentas, una fuerza de choque política y ética, que impacta al lector/espectador con el objetivo de concienciar colectivamente sobre las atrocidades cometidas por el franquismo y la Iglesia católica, y con la esperanza de que haya justicia y reparación. No olvidemos que en 2005 hacía sólo un año que se habían iniciado los trabajos parlamentarios para la recuperación de la memoria histórica y que aún estábamos lejos de la aprobación de la Ley de Memoria Histórica.

Elemento complementario: anécdota del traslado de la obra a la sala principal del Teatro María Guerrero (*LNP* estaba prevista para la sala pequeña –lo que dice mucho del nivel de interés de la opinión pública por la recuperación de la memoria histórica en aquel momento–, pero un problema de normativa de seguridad con el espectáculo de la sala principal hizo que la obra se trasladara a dicha sala).

## **c. EJQ: dramaturgia dialéctica y visión benjaminiana de la historia**

A diferencia de José Sanchis Sinisterra y Laila Ripoll, Juan Mayorga no construye su obra en base a ninguna referencia concreta a la realidad histórica. El dramaturgo cuenta que se le ocurrió la idea a partir de un artículo de periódico en el que se informaba de que se encontraron en un cubo de basura archivos de un centro psiquiátrico que databan de la Guerra Civil. Como hemos visto anteriormente, *EJQ* es un ejercicio dramatúrgico sobre la construcción discursiva de la historia y las trampas de la memoria. Aunque política (todo teatro es político, nos dice Juan Mayorga), esta obra es eminentemente dialéctica, ya que, como hemos visto, construye una relación con el lector/espectador basada en tensiones significantes. Esto se debe probablemente al hecho de que Juan Mayorga es un dramaturgo que procede de la filosofía. Es doctor en la disciplina y especialista en Walter Benjamin. De hecho, la visión de la historia que se desarrolla en *EJQ* se hace eco del pensamiento benjaminiano sobre la historia: la concepción que tenemos del pasado dice mucho más sobre nuestro tiempo presente que sobre el propio pasado. ¿No es acaso esto lo que Juan Mayorga nos propone? ¿La reconstrucción de

una identidad colectiva no debería responder no sólo a un planteamiento didáctico y político (como lo hacen José Sanchis Sinisterra y Laila Ripoll), sino también filosófico?

### **Conclusión**

Hemos visto que las tres obras permiten la puesta en escena de cierta complejidad de la historia y la implicación del lector/espectador. José Sanchis Sinisterra realiza un retrato detallado y variado del primer franquismo y atrapa al lector/espectador a través de un vaivén entre el distanciamiento crítico y la identificación emocional. Laila Ripoll dramatiza un episodio largamente tabú de la historia nacional y transporta al lector/espectador a los meandros de la memoria de un único personaje. Juan Mayorga construye una obra sobre la escritura de la historia y las trampas de la memoria y lleva al lector/espectador a identificarse con el protagonista para mejor desestabilizarle.

Sin embargo, hemos comprobado que esta escenificación del pasado tiene ciertos límites. En las obras de José Sanchis Sinisterra y Laila Ripoll parece difícil que el lector/espectador participe realmente en la construcción de un sentido, ya que los dispositivos o resortes dramáticos puestos en marcha no intentan ponerle en el camino de la interpretación, sino más bien confrontarle con una realidad histórica brutal e insoportable. Solo Juan Mayorga construye un receptor probablemente activo, ya que al final de la obra se encuentra tan acuciado por las preguntas como el propio protagonista.

Por último, hemos podido comprobar que cada una de las obras responde a un proyecto dramático singular que consigue comprometer al lector/espectador con la reconstrucción de una identidad colectiva. *TMPF* se inscribe plenamente en la evolución sociopolítica del país en relación con la recuperación de la memoria histórica y muestra su dimensión didáctica. *LNP* es una invitación a la indignación y pretende infundir un deseo de justicia y reparación llevando a su público a un vértigo grotesco capaz de despertar su conciencia. *EJQ*, por su parte, conduce al receptor por el camino de un posicionamiento dialéctico, en el sentido de filosófico, en relación con la historia y el pasado. En este sentido y a modo de apertura, quizás podamos recordar las esclarecedoras palabras de Juan Mayorga sobre la relación entre presente y pasado: «El pasado no es un suelo estable sobre el que avanzamos hacia el futuro. El pasado lo estamos haciendo a cada momento. En cada ahora es posible mirar hacia atrás de una manera nueva. Dar importancia a hechos que nos parecían insignificantes o contemplarlos desde una perspectiva en la que nunca antes pudimos situarnos. En cada ahora decidimos qué hechos nos conciernen, en qué tradiciones nos reconocemos. El pasado es imprevisible. Está ante nosotros tan abierto como el futuro.»

# ÉPREUVE DE TRADUCTION

## MODALITÉS DE L'ÉPREUVE

Cette épreuve, d'une durée de 5 heures, se compose d'un thème, d'une version et d'une explication en français de choix de traduction. Mener à bien chacune de ces trois sous-épreuves en 5 heures montre l'exigence de ce concours. Nous attirons l'attention des candidats sur le fait qu'une bonne gestion du temps est primordiale afin de réussir cette épreuve. Nous constatons, cette année encore, des copies inachevées sur lesquelles le thème, la version ou l'explication de choix de traduction ne sont qu'en partie traités, voire pas traités du tout. La non réalisation ou le non achèvement d'une partie de l'épreuve constitue un obstacle majeur à la réussite de celle-ci. Il convient donc de penser cette gestion du temps et de s'entraîner suffisamment. Ce n'est que la pratique qui permettra à chacun de se rendre compte du temps nécessaire à la bonne réalisation de chacune des parties de cette épreuve. Les uns auront besoin de passer plus de temps sur le thème, d'autres sur la version, d'autres enfin sur l'explication des choix de traduction. Il faut donc s'entraîner à traduire vite et bien, pour cela, l'étape préalable de l'analyse du texte ne constitue pas une perte de temps, bien au contraire. Repérer le registre du texte, la situation d'énonciation, l'époque, les lieux, les temps employés, les répétitions et les parallélismes éventuels, les structures à l'échelle des phrases et des paragraphes – voire du texte – permet de gagner du temps à l'heure du choix d'un mot, d'une tournure ou d'une forme verbale. Il convient par ailleurs et autant que possible de s'entraîner dans les conditions du concours afin de ne pas être pris de court le jour de l'épreuve.

Concernant le thème et la version, nous traduisons certes des fragments d'œuvres littéraires, nous ne travaillons cependant pas en vue d'un projet éditorial. La traduction littéraire et la traduction universitaire sont deux exercices distincts. S'il faut faire un choix, ici, nous recherchons davantage la justesse et la rigueur que le style. C'est pour cette raison qu'il ne convient pas de préparer ces épreuves en s'entraînant à partir de traductions d'œuvres telles qu'elles sont disponibles dans les librairies mais plutôt à partir des annales que constituent les rapports de jury des années antérieures ainsi que des différents manuels de traductions universitaires.

## BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE POUR L'ÉPREUVE DE TRADUCTION

### Manuels de thème et de version :

- Jean BOUCHER, *Fort en version*, Rosny, Bréal, 2001.
- Alain DEGUERNE et Rémi LE MARC'HADOUR, *La version espagnole. Licence/Concours*, Paris, Nathan, 1999-2001.
- André GALLEGRO, *Thèmes espagnols*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005.
- Françoise GARNIER, Natalie NOYARET, *La traduction littéraire guidée du premier cycle aux concours*, Nantes, Éditions du Temps, 2004.
- Henri GIL, Yves MACCHI, *Le thème littéraire espagnol*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Christine LAVAIL, *Thème espagnol moderne*, Paris, PUF, 2010.
- Denis RODRIGUES, *Manuel de traduction. I- Du français vers l'espagnol*, PUR, 2021.
- Denis RODRIGUES, *Manuel de traduction. II- De l'espagnol vers le français*, PUR, 2021.

### Dictionnaires de langue espagnole :

- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001 (22<sup>a</sup> edición). Consultation gratuite: [URL] [<http://dle.rae.es/?w=diccionario>]
- Real Academia Española, *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Santillana, 2005. Consultation gratuite : [URL] [<http://www.rae.es>]
- Real Academia Española, *Diccionario de americanismos*. Consultation gratuite : [URL] [<http://lema.rae.es/damer/>]
- María MOLINER, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2007. 2 volumes.
- Manuel SECO, Olimpia ANDRÉS, Gabino RAMOS, *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar, 1999, 2 volumes.

### Dictionnaires de langue française :

- Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1876 (1<sup>ère</sup> édition). En consultation libre : [URL] [<http://littre.reverso.net>]

- Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998.
- *Grand Robert de la Langue française*, dir. A. Rey, Paris : Dictionnaires Le Robert, 2001, 6 volumes.
- *Trésor de la langue française informatisé*. Désigné ici sous l'abréviation TLF. En consultation libre : [URL] [<http://www.cnrtl.fr>]

#### **Dictionnaires bilingues :**

- *Grand Dictionnaire bilingue*, Paris, Larousse, 2007.
- Denis MARAVAL, Marcel POMPIDOU, *Dictionnaire espagnol-français*, Paris, Hachette, 1984.

#### **Grammaires et manuels de langue espagnole :**

- Emilio ALARCOS LLORACH, *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- Jean-Marc BEDEL, *Grammaire de l'espagnol moderne*, Paris, PUF, 2010.
- Ignacio BOSQUE y Violeta DEMONTE, *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa, 1999.
- Jean BOUZET, *Grammaire espagnole*, Paris, Belin, 1946.
- Michel CAMPRUBI, *Études fonctionnelles de grammaire espagnole*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001.
- Jean COSTE et Augustin REDONDO, *Syntaxe de l'espagnol moderne*, Paris, Sedes, 1965.
- Pierre GERBOIN, Christine LEROY, *Grammaire d'usage de l'espagnol contemporain*, Paris, Hachette, 2014.
- Samuel GILI GAYA, *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Vox, 1993.
- José MARTÍNEZ DE SOUSA, *Manual de estilo de la lengua española*, Gijón, Trea, 2001.
- Francisco MATTE BON, *Gramática comunicativa del español*, Madrid, Edelsa, 2 vol.
- Bernard POTTIER, Bernard DARBORD, Patrick CHARAUDEAU, *Grammaire explicative de l'espagnol*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Manuel SECO, *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2010.
- Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, *Diccionario panhispánico de dudas*, consultable en ligne : [URL] [<https://www.rae.es/dpd/>]
- Real Academia Española, *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2011. Consultable en ligne : [URL] [<http://aplica.rae.es/grweb/cgi-bin/buscar.cgi>].
- Marc LASCANO, *Quand les grenouilles auront des poils*, Paris, Ellipses, 1996.

#### **Grammaires du français et autres ouvrages utiles :**

- Anne ABEILLE et Danièle GODARD (dir.), *La Grande Grammaire du français*, Arles, Actes Sud–Imprimerie nationale Éditions, 2021.
- En ligne sur abonnement : [URL] [<https://www.grandegrammairedufrançais.com/>]
- Bescherelle. *La conjugaison pour tous*, Paris, Hatier, 2012.
- Delphine DENIS et Anne SANCER-CHATEAU, *Grammaire du français*, Paris, Livre de Poche, 1997.
- Jean DUBOIS et René LAGANE, *La nouvelle grammaire du français*, Paris, Larousse, 1991.
- Maurice GREVISSE et André GOOSSE, *Le bon usage*, Bruxelles, De Boeck, 2007, 14<sup>e</sup> édition.
- Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *Grammaire méthodique du français*, 1994, Paris, PUF, 2009 (7<sup>e</sup> édition).
- René-Louis WAGNER et Jacqueline PINCHON, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1991.

#### **Linguistique et traduction :**

- Albert BELOT, *Espagnol. Mode d'emploi, pratiques linguistiques et traduction*, Paris, Ellipses, 1997.
- Henri BÉNAC, *Dictionnaire des synonymes*, Paris, Hachette, 1998 (1956).
- Albert BENSOUSSAN, « La traduction, miroir des langues », *Atala*, n° 21, 2021.
- Édouard et Odette BLED, *Cours supérieur d'orthographe*, Paris, Classiques Hachette, 1954.
- Jean-Pierre COLIGNON, *Un point c'est tout ! La ponctuation efficace*, Paris, Victoires-Éditions, 2004.
- Jean-Paul COLIN, *Dictionnaire des difficultés du français*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994.
- Jean GIRODET, *Dictionnaire Bordas. Pièges et difficultés de la langue française*, Paris, Bordas, 2007.
- Maurice GREVISSE, *Le français correct : guide pratique*, Bruxelles, De Boeck, 2009 (5<sup>e</sup> édition).

## SOUS-ÉPREUVE DE THÈME

Rapport établi par M. Sylvain Dalla Barba

### REMARQUES GÉNÉRALES

Concernant la méthodologie de l'épreuve de thème, les futurs candidats trouveront des conseils aussi précis qu'indispensables dans les précédents rapports, auxquels, dans un souci d'efficacité, nous nous permettons de renvoyer les préparateurs. Ils trouveront notamment, dans le rapport de la session 2019 (pages 16 à 19), une liste détaillée des étapes à observer avant de traduire (lectures attentives et repérage des structures complexes et des temps employés), ainsi que des points à respecter lors du passage à la traduction (respect de l'agencement du texte et de la ponctuation ; respect des noms propres de la langue source ; proscription des omissions ou des propositions multiples ; respect des répétitions, de l'ordre des mots et des structures ; respect de la langue espagnole, et en particulier de sa conjugaison ; soin apporté à la copie).

Les remarques ci-dessous permettront de mesurer à quel point ces conseils étaient précieux pour traduire l'extrait proposé cette année.

### SUJET

*Le thème de la session 2023 était extrait d'Alexis ou le Traité du Vain Combat, roman épistolaire (une seule lettre en réalité) de Marguerite Yourcenar, publié en 1929. Tout au long de ce « portrait d'une voix », pour reprendre l'expression de Yourcenar elle-même, le narrateur, Alexis, fait part à son épouse de ses doutes et de ses tourments.*

J'ai remarqué quelque chose, Monique : on dit que les vieilles maisons contiennent toujours des fantômes ; je n'en ai jamais vu, et pourtant j'étais un enfant craintif. Peut-être je comprenais déjà que les fantômes sont invisibles, parce que nous les portons en nous-mêmes. Mais ce qui rend les vieilles maisons inquiétantes, ce n'est pas qu'il y ait des fantômes, c'est qu'il pourrait y en avoir.

Je crois que ces années d'enfance ont déterminé ma vie. J'ai d'autres souvenirs plus proches, plus divers, peut-être beaucoup plus nets, mais il semble que ces impressions nouvelles, ayant été moins monotones, n'aient pas eu le temps de pénétrer assez profondément en moi. Nous sommes tous distraits, parce que nous avons nos rêves ; seul, le perpétuel recommencement des mêmes choses finit par nous imprégner d'elles. Mon enfance fut silencieuse et solitaire ; elle m'a rendu timide, et par conséquent taciturne. Quand je pense que je vous connais depuis près de trois ans et que j'ose vous parler pour la première fois ! Encore n'est-ce que par lettre, et parce qu'il le faut bien. Il est terrible que le silence puisse être une faute ; c'est la plus grave de mes fautes, mais enfin, je l'ai commise. Avant de la commettre envers vous, je l'ai commise envers moi-même. Lorsque le silence s'est établi dans une maison, l'en faire sortir est difficile ; plus une chose est importante, plus il semble qu'on veuille la taire. On dirait qu'il s'agit d'une matière congelée, de plus en plus dure et massive : la vie continue sous elle ; seulement, on ne l'entend pas. Woroiño était plein d'un silence qui paraissait toujours plus grand, et tout silence n'est fait que de paroles qu'on n'a pas dites. C'est pour cela peut-être que je devins un musicien. Il fallait quelqu'un pour exprimer ce silence, lui faire rendre tout ce qu'il contenait de tristesse, pour ainsi dire le faire chanter. Il fallait qu'il ne se servît pas des mots, toujours trop précis pour n'être pas cruels, mais simplement de la musique, car la musique n'est pas indiscreète, et, lorsqu'elle se lamente, elle ne dit pas pourquoi. Il fallait une musique d'une espèce particulière, lente, pleine de longues réticences et cependant véridique, adhérant au silence et finissant par s'y laisser glisser. Cette musique, ç'a été la mienne. Vous voyez bien que je ne suis qu'un exécutant, je me borne à traduire. Mais on ne traduit que son trouble : c'est toujours de soi-même qu'on parle.

Il y avait, dans le couloir qui menait à ma chambre, une gravure moderne que ne regardait personne. Elle n'était donc qu'à moi seul. Je ne sais qui l'avait apportée là ; je l'ai revue depuis chez tant de gens qui se disent artistes que cela m'en a dégoûté, mais alors je la considérais souvent. On y voyait des personnages qui écoutaient un musicien, et j'étais presque terrifié par le visage de ces êtres, à qui la musique semblait révéler quelque chose.

Marguerite Yourcenar, *Alexis ou le Traité du Vain Combat* (1929), Ed. Gallimard, 1971.

## TRADUCTION PROPOSÉE

*Me he fijado en algo, Monique: dicen que las viejas casas siempre albergan fantasmas; nunca he visto ninguno, y eso que (yo) era un niño miedoso. Quizás entendiésemos ya que los fantasmas son invisibles, porque los llevamos dentro. Pero lo que hace que las viejas casas resultan inquietantes, no es que haya fantasmas, es que podría haberlos.*

*Creo que aquellos años de infancia han determinado mi vida. Tengo otros recuerdos más cercanos, más diversos, quizás mucho más nítidos, pero parece que esas impresiones nuevas, al haber sido menos monótonas, no hayan tenido tiempo de penetrar bastante profundamente en mí. Todos estamos despiadados, porque tenemos nuestros sueños; solo el perpetuo empezar de las mismas cosas termina por impregnarnos de ellas. Mi infancia fue silenciosa y solitaria; hizo de mí un ser tímido, y por lo tanto taciturno. ¡Y pensar que la conozco desde hace unos tres años y me atrevo a hablarle por primera vez! Y tan solo lo hago por carta, y porque no hay más remedio. Es terrible que el silencio pueda ser una falta; es la más grave de mis faltas, pero en fin, la he cometido. Antes de cometerla para con usted, la he cometido para conmigo mismo. Cuando el silencio se ha establecido en una casa, hacerlo salir de ella es difícil; cuanto más importante es una cosa, más parece que se la quiera callar. Diríase que se trata de una materia congelada, cada vez más dura y maciza: la vida sigue debajo de ella; sin embargo no se oye. Worōino estaba lleno de un silencio que parecía cada vez mayor, y cualquier silencio solo está hecho de palabras que no se han dicho. Quizás fuera por eso por lo que me hice músico. Hacía falta alguien para expresar ese silencio, hacerle revelar cuanta tristeza contenía, por así decirlo, hacerlo cantar. Hacía falta que no se valiera de las palabras, siempre demasiado precisas como para no ser crueles, sino simplemente de la música, pues la música no es indiscreta, y, cuando se lamenta, no dice por qué. Hacía falta una música de una índole particular, lenta, llena de largas reticencias y sin embargo verídica, que (se) adhiriera al silencio y acabara por dejarse introducir en él. Esa música, fue la mía. Ya ve que no soy más que un ejecutante, me limito a traducir. Pero uno solo traduce su confusión: siempre es de uno mismo de quien se habla.*

*Había, en el pasillo que llevaba a mi dormitorio, un grabado moderno que no miraba nadie. Era pues solo mío. No sé quién lo había traído allí; lo he vuelto a ver desde entonces en casa de tantas personas que se dicen artistas que le he perdido el gusto, pero en aquella época, lo examinaba a menudo. En él se veían personajes que escuchaban a un músico, y yo estaba casi aterrorizado por el semblante de esos seres, a los que la música parecía revelar algo.*

## COMMENTAIRES À LA TRADUCTION

**1. J'ai remarqué quelque chose, Monique : on dit que les vieilles maisons contiennent toujours des fantômes ; je n'en ai jamais vu, et pourtant j'étais un enfant craintif.**

*Me he fijado en algo, Monique: dicen que las viejas casas siempre albergan fantasmas; nunca he visto ninguno, y eso que (yo) era un niño miedoso.*

-De nombreux candidats ont choisi de traduire le prénom « Monique », contrairement aux conseils auxquels nous faisons allusion plus haut, donnés dans la plupart des précédents rapports. Leur lecture, répétons-le, est un préalable indispensable à une préparation correcte de l'épreuve, dont il convient de bien identifier la nature et de ne pas la confondre avec une traduction littéraire : traduire « maisons » par *mansiones* ou *casuchas* équivalait ici à une réécriture, alors que la traduction la plus simple était aussi la meilleure.

-L'adverbe « pourtant », exprimant la concession, a été traduit bien souvent par la locution *por lo tanto*, qui exprime au contraire la conséquence. Ce contresens a été fortement pénalisé, de même que, dans l'ensemble de la traduction, les erreurs de genre (*\*las fantasmas*), les confusions entre adverbes et adjectifs (*\*demasiadas precisas*), les barbarismes verbaux (*\*quieremos*, *\*oyemos*, *\*me convertí*, accents omis ou mal placés) et les barbarismes lexicaux (*\*reempezamiento*, *\*cruelas*, *\*eternal*, *\*terrorizado*). Les périphrases plus ou moins heureuses pour traduire l'adjectif « craintif » sont aussi la marque d'importantes lacunes lexicales. Ces lacunes, visibles dans la suite du texte – les mots « taciturne » ou « réticences », pour ne retenir que deux exemples, ont donné lieu à de nombreux contresens – doivent inciter les candidats à enrichir leur vocabulaire dans les deux langues.

-Il était ici préférable de traduire la forme impersonnelle « on dit » par une troisième personne du pluriel, dont la propriété est d'exclure le locuteur<sup>3</sup>. Afin de marquer justement cette opposition entre le « on » et le « je », il était tout à fait possible d'exprimer le pronom personnel *yo*.

**2. Peut-être je comprenais déjà que les fantômes sont invisibles, parce que nous les portons en nous-mêmes. Mais ce qui rend les vieilles maisons inquiétantes, ce n'est pas qu'il y ait des fantômes, c'est qu'il pourrait y en avoir.**

*Quizás entendiese ya que los fantasmas son invisibles, porque los llevamos dentro. Pero lo que hace que las viejas casas resultan inquietantes, no es que haya fantasmas, es que podría haberlos.*

-Contrairement à la phrase précédente, rien – ni opposition, ni ambiguïté – ne justifiait ici d'exprimer le pronom personnel *yo*.

-Nous ne reviendrons pas sur les traductions de *y* et *en*, auxquelles l'explication de choix de traduction était consacrée (voir *infra*), mais nous noterons tout de même que les deux occurrences de *y* dans « il y ait » et « il pourrait y en avoir » ne sauraient être interprétées comme des répétitions significatives devant être respectées en espagnol. Il était donc malvenu de traduire *no es que haya fantasmas en ellas, es que podría haberlos en ellas*. Il convenait en revanche de respecter la répétition du présentatif « c'est » (à la forme négative puis affirmative), qu'il fallait reproduire en espagnol (mais sans la conjonction adversative *sino*, dont l'ajout, superflu, a été pénalisé).

**3. Je crois que ces années d'enfance ont déterminé ma vie. J'ai d'autres souvenirs plus proches, plus divers, peut-être beaucoup plus nets, mais il semble que ces impressions nouvelles, ayant été moins monotones, n'aient pas eu le temps de pénétrer assez profondément en moi.**

*Creo que aquellos años de infancia han determinado mi vida. Tengo otros recuerdos más cercanos, más diversos, quizás mucho más nítidos, pero parece que esas impresiones nuevas, al haber sido menos monótonas, no hayan tenido tiempo de penetrar bastante profundamente en mí.*

-Il nous semble nécessaire de dire quelques mots sur les déictiques. « *La distancia que se establece a través de las distinciones léxicas marcadas por los demostrativos es un concepto subjetivo más que real* », rappelle la *Nueva Gramática de la lengua española (NGLE)*<sup>4</sup>. Il ne serait donc pas absurde d'employer ici *estos*, en référence anaphorique aux années d'enfance dont le locuteur vient de parler ; de même, on pourrait accorder aux « impressions nouvelles », dans la deuxième phrase, une valeur laudative qui conduirait à employer le démonstratif *aquellas*. Cependant, le jury a décidé de sanctionner de tels emplois, dans la mesure où une opposition était clairement marquée entre les années d'enfance (éloignées), d'une part, et les impressions nouvelles (proches), d'autre part. Rappelons qu'il est attendu des candidats, dans le cadre d'un concours de l'enseignement secondaire, qu'ils démontrent une parfaite maîtrise des outils linguistiques à leur disposition. Quand plusieurs possibilités sont envisageables dans l'absolu, leur choix doit donc se porter vers la plus logique et la plus cohérente.

-De nombreux candidats ont cru devoir utiliser le mode indicatif après *parece que*, alors que le subjonctif, possible après « sembler que », l'est tout autant en espagnol, avec les mêmes valeurs.

-Notons aussi que le *Diccionario panhispánico de dudas* de la Real Academia Española<sup>5</sup> rappelle que le complément qui suit la construction *dar tiempo* est introduit par les prépositions *a* ou *de*, tandis que la locution *tener tiempo* est suivie des prépositions *de* ou *para*.

-Une lecture trop rapide du texte a conduit à de nombreuses omissions de l'adverbe « beaucoup », « beaucoup plus nets » devenant simplement *más nítidos*.

---

<sup>3</sup> Sur ce sujet, les candidats pourront consulter avec profit le rapport de l'épreuve d'ECT de la session 2022.

<sup>4</sup> Real Academia Española, *Manual de la Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2010, p. 331. Désigné ci-après *NGLE*.

<sup>5</sup> Real Academia Española, *Diccionario panhispánico de dudas (DPD)*, Madrid, Santillana, 2005. Consultable en ligne : <https://www.rae.es/dpd/>.

**4. Nous sommes tous distraits, parce que nous avons nos rêves ; seul, le perpétuel recommencement des mêmes choses finit par nous imprégner d'elles.**

*Todos estamos despistados, porque tenemos nuestros sueños; solo el perpetuo empezar de las mismas cosas termina por impregnarnos de ellas.*

-La traduction du verbe « être » pouvait ici prêter à débat, *ser* et *estar* étant tous deux possibles avec les adjectifs *despistado* ou *distraído*, mais le jury a considéré que la subordonnée circonstancielle devait conduire les candidats à préférer ici l'emploi du verbe *estar*.

-La virgule – peu orthodoxe il est vrai – placée après « seul », a pu induire en erreur les candidats qui avaient traduit « recommencement » par un féminin tel que *repetición* et qui ont transformé l'adverbe *solo* en adjectif au féminin. Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul rappellent dans leur *Grammaire méthodique du français*<sup>6</sup> que les adverbes sont invariables, à l'exception notamment de « l'adjectif à valeur adverbiale seul(e), antéposé au sujet comme marqueur argumentatif d'exclusivité ». Cet usage n'existant pas en espagnol, l'adverbe *solo* ne pouvait être accordé, ni suivi d'une virgule.

-Les constructions *terminar / acabar + infinitif* et *terminar / acabar + gérondif* étaient pareillement recevables.<sup>7</sup>

**5. Mon enfance fut silencieuse et solitaire ; elle m'a rendu timide, et par conséquent taciturne. Quand je pense que je vous connais depuis près de trois ans et que j'ose vous parler pour la première fois !**

*Mi infancia fue silenciosa y solitaria; hizo de mí un ser tímido, y por lo tanto taciturno. ¡Y pensar que la conozco desde hace unos tres años y me atrevo a hablarle por primera vez!*

-Plusieurs candidats, après une lecture fine du texte, ont eu recours à un registre oralisant pour traduire « Quand je pense » par *Y pensar*, qui convenait parfaitement dans une phrase exclamative. À l'autre bout du spectre, des candidats moins attentifs ont oublié que le narrateur s'adressait à un personnage féminin, nommé dès la première ligne, et ont traduit « je vous connais » par *le conozco, lo conozco* ou *os conozco*.

-Pour traduire « depuis près de trois ans », l'espagnol actuel ne peut avoir recours à la seule préposition *desde*<sup>8</sup>, mais doit la faire suivre du verbe *hacer*, dont la nature référentielle lui permet d'introduire une notion de durée.

**6. Encore n'est-ce que par lettre, et parce qu'il le faut bien. Il est terrible que le silence puisse être une faute ; c'est la plus grave de mes fautes, mais enfin, je l'ai commise. Avant de la commettre envers vous, je l'ai commise envers moi-même.**

*Y tan solo lo hago por carta, y porque no hay más remedio. Es terrible que el silencio pueda ser una falta; es la más grave de mis faltas, pero en fin, la he cometido. Antes de cometerla para con usted, la he cometido para conmigo mismo.*

-Selon le *Trésor de la langue française (TLF)*, l'adverbe « encore » peut servir de « cheville logique d'un

---

<sup>6</sup>Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 2021, p. 380.

<sup>7</sup> «La perífrasis “*empezar por + infinitivo*” indica que la acción expresada por el infinitivo es la primera de una serie de acciones sucesivas, que puede completarse o no [...]. Al otro lado de la escala, “*acabar por + infinitivo*”, “*terminar por + infinitivo*” y “*venir a + infinitivo*” [...] expresan que la acción o el proceso que se menciona representa la culminación de uno o varios sucesos. [...] Las perífrasis escalares se construyen a veces en correlación entre sí, o bien con “*empezar + gerundio*” y “*acabar + gerundio*”, perífrasis de gerundio igualmente escalares: *Empezaron por subestimarlos y acabaron despreciándolos del todo* (Delibes, *Camino*)», NGLE, *op. cit.*, p. 546.

<sup>8</sup>«Ya solo se documentan excepcionalmente con *desde* en el español general grupos nominales cuantificados», NGLE, *op. cit.*, p. 567.

raisonnement (à coloration affective ou exclamative et généralement familière) de résignation ou de concession limitée »<sup>9</sup>. Dans ce début de phrase, c'est bel et bien cette fonction qu'il remplit, qui ne saurait être assignée aux adverbes *aún* ou *todavía*, sous peine d'aboutir à un lourd contresens.

-Dans la tournure « il le faut bien », l'adverbe « bien » devait être considéré comme un explétif d'insistance, souvent difficile à traduire. La proposition *y porque hace falta*, quoique renonçant à traduire l'insistance, était donc tout à fait acceptable, à condition de ne pas faire apparaître le pronom *lo*.

-Rappelons aussi que le pronom *mí* ne peut être combiné tel quel avec la préposition *con*, et qu'il est obligatoire dans ce cas d'utiliser le pronom (fonctionnant en réalité comme un groupe prépositionnel) *conmigo*<sup>10</sup>.

### **7. Lorsque le silence s'est établi dans une maison, l'en faire sortir est difficile ; plus une chose est importante, plus il semble qu'on veuille la taire.**

*Quando el silencio se ha establecido en una casa, hacerlo salir de ella es difícil; cuanto más importante es una cosa, más parece que se la quiera callar.*

-Si, dans les phrases précédentes, le jury a accepté un emploi du *pretérito indefinido* pour traduire les passés composés français, seul le *pretérito perfecto* était attendu ici, la suite de la phrase montrant clairement un ancrage dans le temps présent.

-Comme à chaque fois que cela est possible, on tâchera de respecter l'ordre des mots originel et on se dispensera d'antéposer *es difícil* à *hacerlo salir*. *A contrario*, il convenait de placer l'adjectif *importante* immédiatement après *cuanto más*. Si la *NGLE* considère que l'antéposition n'est pas indispensable<sup>11</sup>, son absence a été sanctionnée, car elle est beaucoup moins naturelle et introduit à ce titre un effet qui n'existait pas dans le texte source.

-On notera à toutes fins utiles que la *NGLE* valide l'emploi de *mientras más*, que la dernière édition du *Diccionario de la lengua española (DRAE)*<sup>12</sup> considérait familier, et rappelle que la variante *entre más* est considérée comme correcte dans une bonne partie du Mexique et de l'Amérique centrale, tandis que les formes *cuantimás*, *contimás*, *contrimás* et *contra más* sont partout considérées comme incorrectes<sup>13</sup>.

-La traduction du pronom « on » par *uno* était bien entendu envisageable, le locuteur pouvant tout à fait être inclus dans l'énoncé.

### **8. On dirait qu'il s'agit d'une matière congelée, de plus en plus dure et massive : la vie continue sous elle ; seulement, on ne l'entend pas. Woroïno était plein d'un silence qui paraissait toujours plus grand, et tout silence n'est fait que de paroles qu'on n'a pas dites.**

*Diríase que se trata de una materia congelada, cada vez más dura y maciza: la vida sigue debajo de ella; sin embargo no se oye. Woroïno estaba lleno de un silencio que parecía cada vez mayor, y cualquier silencio solo está hecho de palabras que no se han dicho.*

<sup>9</sup> Consultable en ligne : [www.cnrtl.fr](http://www.cnrtl.fr).

<sup>10</sup> Issu du latin *mecum*, que l'on retrouve dans le substantif *vademécum*.

<sup>11</sup> «El grupo cuantificativo de la apódosis se suele anteponer al verbo (...*más sueño tengo*), pero la anteposición no es imprescindible (...*tengo más sueño*). La variante sin anteposición se ejemplifica en *Cuanto más tiempo pasaba había más olvido* (García-Badell, *Funeral*)», *NGLE, op. cit.*, p. 870.

<sup>12</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española (DLE)*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001 (22<sup>a</sup> edición). Consultable en ligne : <https://dle.rae.es>.

<sup>13</sup> «La variante con *entre* en lugar de *cuanto* (*Entre más disculpas le pedían, más se enojaba*) se ha integrado en la lengua estándar en buena parte de México y Centroamérica, pero se considera incorrecta en otras muchas áreas. Se consideran incorrectas en todas las áreas hispanohablantes las comparativas proporcionales encabezadas por *cuantimás*, *contimás*, *contrimás* y *contra más*. Las construidas con *mientras* son algo menos frecuentes que las introducidas por *cuanto*, pero igualmente correctas: *Mientras más lecciones de estas cosas me daba mi amigo, más me enamoraba su carácter* (Galdós, *Episodios*); *Mientras más pensaba en las soluciones, menos racionales le parecían* (García Márquez, *Cien años*)» *NGLE, op. cit.*, p. 870.

-La principale difficulté de ce segment résidait dans la traduction de l'adverbe « seulement », qu'il fallait prendre le temps d'interpréter. Il exprime en effet ici la restriction – au sein d'une narration qui accumule, répétons-le, les marques d'oralité – et répond à la définition suivante du *TLF* : « Souvent placé en tête de phrase ou de proposition, sert à marquer une restriction ou une opposition à ce qui vient d'être dit ou écrit ». Le dictionnaire précise que cette acception se retrouve « le plus souvent dans des locutions ou dans des tours de la langue familière et populaire parlée ». En espagnol, la seule façon d'utiliser l'adverbe *solo* sans induire de contresens était d'avoir recours à une construction telle que *solo que no se oye*, qui entraînait la transformation du point-virgule en simple virgule. Les propositions comme *lo que pasa* ou *el hecho es que*, certes très orales et respectant le sens de la phrase, ont été considérées comme trop familières.

-L'emploi du verbe *ser* devant l'adjectif *lleno* ne pouvait être envisagé. Le jury renvoie les futurs candidats à une lecture approfondie des chapitres consacrés à ce sujet dans toutes les grammaires de la langue espagnole.

-Concernant la traduction de « toujours plus », et l'influence du français, on se réfèrera au *DPD* : « En algunos países de América se utiliza la construcción *siempre más* con el sentido de “*cada vez más*” [...]. Este uso parece deberse al calco de expresiones propias de otras lenguas, como el francés (*toujours plus*) o el italiano (*sempre più*). Debe preferirse el empleo de la construcción más propiamente española. »

-Précisons aussi que dans ces deux phrases, l'emploi de *uno* était tout à fait possible (pour traduire « on ne l'entend pas » et « qu'on n'a pas dites »), pour la même raison que dans la phrase précédente. En revanche, pour traduire « paroles qu'on n'a pas dites », il était d'autant moins justifié d'opter pour une voie passive que son utilisation en espagnol est bien moins fréquente qu'en français.

### **9. C'est pour cela peut-être que je devins un musicien. Il fallait quelqu'un pour exprimer ce silence, lui faire rendre tout ce qu'il contenait de tristesse, pour ainsi dire le faire chanter.**

*Quizás fuera por eso por lo que me hice músico. Hacía falta alguien para expresar ese silencio, hacerle revelar cuanta tristeza contenía, por así decirlo, hacerlo cantar.*

-Dans le but d'alléger la phrase, le jury a également accepté pour traduire la mise en relief : *Quizás por eso me hice músico.*<sup>14</sup>

-Parmi les nombreux équivalents espagnols du verbe « devenir », seul le verbe *hacerse* permettait de rendre la nuance d'une évolution progressive menant à l'exercice de la profession de musicien<sup>15</sup>.

-L'utilisation causative du verbe « faire » réclamait un examen attentif des pronoms utilisés. Si la *NGLE* semble valider l'alternance entre datif et accusatif pour des verbes comme *dejar* et *hacer*<sup>16</sup> (sont citées à ce titre les tournures *los dejó discutir* et *les dejaban pasar*), le jury conseille aux candidats de s'en tenir aux usages les plus courants. Dans cette optique, le *DPD* permettait d'établir une opposition claire entre *hacerle revelar* et *hacerlo cantar* : « Tanto *hacer* como *dejar* tienden a construirse con complemento directo si el verbo subordinado es intransitivo [...] y tienden a construirse con

<sup>14</sup>«En el español de América y, en España, entre hablantes catalanes, esta supresión es frecuente en las oraciones enfáticas de relativo con el verbo *ser*, igual que ocurre en francés, razón por la cual algunos tratadistas han denominado “que galicado” a este fenómeno. [...] La construcción considerada más correcta exige, en estos casos, repetir la preposición ante el relativo, y que este lleve artículo: *Fue por eso por lo que...*, *Con este convencimiento fue con el que...*», *DPD*.

<sup>15</sup>Concernant les traductions du verbe *devenir*, les candidats gagneront à consulter une grammaire francophone, telle que la *Grammaire de l'espagnol moderne* de Jean-Marc BEDEL, Paris, PUF, 2010.

<sup>16</sup>«Los verbos de influencia, como *animar*, *autorizar*, *convencer*, *forzar*, *incitar*, *obligar*, etc., se construyen con un complemento directo y uno preposicional (*La invitaron a una cena*; *Lo animaron a asistir al baile*). Muestran también la alternancia “dativo ~ acusativo”, sobre todo con pronombres en masculino. A estos verbos se asimilan los causativos *hacer* y *dejar*», *NGLE*, *op. cit.*, p. 318.

Sur ces questions, on pourra consulter également «Leísmo, laísmo y loísmo», Ignacio BOSQUE y Violeta DEMONTE, *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 1317.

complemento indirecto cuando el segundo verbo es transitivo. »

**10. Il fallait qu'il ne se servît pas des mots, toujours trop précis pour n'être pas cruels, mais simplement de la musique, car la musique n'est pas indiscreète, et, lorsqu'elle se lamente, elle ne dit pas pourquoi.**

*Hacía falta que no se valiera de las palabras, siempre demasiado precisas como para no ser crueles, sino simplemente de la música, pues la música no es indiscreta, y, cuando se lamenta, no dice por qué.*

-À nouveau, une lecture précise et attentive des termes était requise : se servir **des** mots n'est pas se servir **de** mots ; de même, se servir **de la** musique n'est pas se servir **de** musique.

-C'est sans doute par une lecture trop rapide que s'expliquent aussi les traductions erronées de la conjonction adversative « mais » (introduisant ici des éléments venant remplacer ceux qui précèdent, elle devait être impérativement traduite par *sino*) et de l'adverbe « pourquoi » (traduit trop souvent *porque* ou *porqué*).

**11. Il fallait une musique d'une espèce particulière, lente, pleine de longues réticences et cependant véridique, adhérent au silence et finissant par s'y laisser glisser.**

*Hacía falta una música de una índole particular, lenta, llena de largas reticencias y sin embargo verídica, que (se) adhiriera al silencio y acabara por dejarse introducir en él.*

-La première question à se poser pour traduire cette phrase était de savoir s'il était possible de traduire les participes présents « adhérent » et « finissant » par des gérondifs. Selon la *NGLE*, les substantifs de représentation, ainsi que ceux qui expriment des odeurs ou des sons admettent une construction avec un gérondif prädicatif à l'intérieur du groupe nominal<sup>17</sup> : une construction telle que *una música [...] adhiriendo al silencio* serait donc recevable dans l'absolu. Cependant, cette norme ne s'applique pas aux gérondifs *restrictifs*<sup>18</sup> ; or, le sens de la phrase qui nous occupe ne laisse aucun doute : la musique recherchée appartient bien à « une espèce particulière », qui exclut toutes les autres et exclut donc tout recours à des gérondifs.

Une fois identifiée cette restriction, les participes présents ne pouvaient être traduits que par des propositions relatives déterminatives (à même de rendre la valeur adjectivale du participe présent lorsqu'il se rapporte, comme ici, à un substantif), au subjonctif puisqu'exprimant un désir ou une évaluation subjective. Par ailleurs, il fallait veiller à la concordance des temps.

-Il convenait aussi, dans cette phrase comme dans la précédente, de conserver la première traduction de « il fallait » afin de respecter les répétitions originales. Précisons que de nombreux candidats ont confondu sujet et complément d'objet et ont écrit *Era \*necesario una música*.

**12. Cette musique, ç'a été la mienne. Vous voyez bien que je ne suis qu'un exécutant, je me borne à traduire. Mais on ne traduit que son trouble : c'est toujours de soi-même qu'on parle.**

*Esa música, fue la mía. Ya ve que no soy más que un ejecutante, me limito a traducir. Pero uno solo traduce su confusión: siempre es de uno mismo de quien se habla.*

---

<sup>17</sup>«Determinados sustantivos pueden recibir gerundios predicativos (y, en general, predicativos de diversas clases: § 38.5.2) en el interior de un grupo nominal. Los más característicos de esta construcción son los nombres de representación, como *foto, cuadro, retrato, imagen, grabado*, etc., así como los que expresan sonidos (*eco, ruido, rumor, sonido, voz*, etc.) o percepciones olfativas (*olor, perfume*) : *Por lo regular se copiaba un cuadro representando la prisión de Atahualpa* (Palma, *Tradiciones VI*); *Una tormenta eléctrica de latigazos blancos y el sonido del cielo agrietándose, expandiéndose* (Belli, *Mujer*); *Una voz silbando a mi espalda, tras la puerta* (Ruiz Zafón, *Sombra*); [...] *olor de alguien flotando en los rincones del buque* (Neruda, *Residencia*).», *NGLE, op. cit.*, p. 516.

<sup>18</sup>«Mientras que las construcciones formadas con los gerundios predicativos analizados en los apartados precedentes se consideran correctas, no lo son las que se forman con gerundios que acompañan al nombre como modificadores restrictivos», *ibidem*.

-Le terme « exécutant » a parfois été traduit par *ejecutor* au lieu de *ejecutante*, le changement de suffixe entraînant un changement de sens. Certains candidats, ne connaissant pas le verbe pronominal « se borner », ont cru (par confusion avec l'adjectif « borné », entendu comme « têtu ») qu'il correspondait à *empeñarse* ou *obstinarse*.

-L'expression « on ne traduit que son trouble » ne pouvait être rendue par *solo se traduce su turbación*, le pronom *se* des tournures impersonnelles ne pouvant servir de référent au possessif, au contraire du pronom *uno*. Citons une fois de plus la *NGLE* : « la oración *Cuando se piensa en su trabajo...* no significa "Cuando uno piensa en su propio trabajo", sino "Cuando se piensa en el trabajo de otra persona". » Par ailleurs, il était malvenu d'avoir recours à la première personne du pluriel, alors qu'elle n'apparaissait pas dans le texte source.

-Le jury a sanctionné l'évitement de la mise en relief présente à la fin de la phrase : « c'est toujours de soi-même qu'on parle » n'est pas équivalent à « on parle toujours de soi-même ».

### **13. Il y avait, dans le couloir qui menait à ma chambre, une gravure moderne que ne regardait personne. Elle n'était donc qu'à moi seul.**

*Había, en el pasillo que llevaba a mi dormitorio, un grabado moderno que no miraba nadie. Era pues solo mío.*

-À nouveau, il était attendu des candidats qu'ils respectent l'ordre des mots de la phrase source, mais aussi, et surtout, qu'ils soient attentifs aux accords de genre : le pronom *mío* a souvent été accordé au féminin, alors qu'il reprenait *grabado*. Le jury a constaté avec regret que de nombreux candidats n'avaient pas eu le temps de se relire (et ont laissé passer ce genre d'erreurs d'accords, ainsi que des mots restés en français, ou un « musicien » reconverti en *médico*).

-C'est aussi à une absence de relecture que l'on attribuera la traduction relativement fréquente *un grabado que no miraba a nadie*, alors qu'elle relevait du contresens, voire du non-sens. L'ajout de la préposition *a*, dans la proposition *un grabado al que nadie miraba*, a également été sanctionné. Cet ajout peut s'expliquer par l'influence de l'anglais *to look at*, ou par celle des constructions de type *mirando a las nubes pasar*, pour reprendre l'exemple de la *NGLE*<sup>19</sup>, ou encore par une volonté, bien trop risquée pour une épreuve de recrutement qui, redisons-le, cherche à s'assurer que les candidats maîtrisent les règles de base du français et de l'espagnol, de personnifier la gravure en raison du rôle important qu'elle a joué pour le narrateur.

### **14. Je ne sais qui l'avait apportée là ; je l'ai revue depuis chez tant de gens qui se disent artistes que cela m'en a dégoûté, mais alors je la considérais souvent.**

*No sé quién lo había traído allí; lo he vuelto a ver desde entonces en casa de tantas personas que se dicen artistas que le he perdido el gusto, pero en aquella época, lo examinaba a menudo.*

-Le déictique *aquí* était impossible ici, non seulement parce que le français « là » marque une distance (même si des phrases comme « je suis là » montrent que le système français manque de cohérence en la matière), mais surtout parce le narrateur situe explicitement son enfance à Woroiño, c'est-à-dire en-dehors de l'espace dans lequel il se trouve au moment où il écrit sa lettre.

-Le sens du verbe « dégoûter » correspondait vraisemblablement à la définition du *TLF* « faire disparaître chez quelqu'un son intérêt ou son estime pour quelque chose », mais le jury n'a pas souhaité écarter des traductions telles que *me he hartado de él* ou *acabé hartado de él*.

-L'évolution qui a conduit à une simplification de « depuis lors » en « depuis »<sup>20</sup> ne s'est pas produite

---

<sup>19</sup>«Al efecto de personificación o de animicidad se ha atribuido también la elevada frecuencia con que la preposición aparece ante nombres no personales en las construcciones de complemento predicativo, como *mirando a las nubes pasar*», *NGLE*, *op. cit.*, p. 662.

<sup>20</sup>P. Dupré, dans son *Encyclopédie du bon français dans l'usage contemporain*, Éditions de Trévise, notait en 1972 : « L'emploi de *depuis* au sens de *depuis lors* est admis par l'Académie. On l'évitera cependant en style très soigné » (cité par le *TLF*).

en espagnol. L'emploi de *desde entonces* était donc obligatoire, sauf si l'on avait déjà utilisé l'adverbe *entonces* dans la phrase précédente, auquel cas il convenait de le remplacer par une locution telle que *desde aquella época*.

-Dans le segment « tant de gens qui se disent artistes », l'accord avec le collectif *gente* a pu être une source de doutes, mais la stratégie la plus judicieuse et la plus prudente était d'accorder au singulier. Certes, on peut trouver dans le *DPD* un contre-exemple qui se rapproche de notre segment, mais la règle évoquée semble circonscrite au verbe *ser* : « En las oraciones copulativas con *ser* cuyo atributo no es un adjetivo, sino un sustantivo, tanto el verbo como el atributo van en plural : « *Esta gente son asesinos* ».

On notera aussi que la préposition « chez » ne pouvait être rendue que par *en casa de* (et en aucun cas par \**en gente*), et que le verbe *pretender* n'a pas le sens de « se faire passer pour », et ne peut être pronominal.

### **15. On y voyait des personnages qui écoutaient un musicien, et j'étais presque terrifié par le visage de ces êtres, à qui la musique semblait révéler quelque chose.**

*En él se veían personajes que escuchaban a un músico, y yo estaba casi aterrorizado por el semblante de esos seres, a los que la música parecía revelar algo.*

-Il était important de se demander si ces « personnages » (indéterminés) méritaient une personnification. L'affirmative, le lecteur l'aura compris, était inutilement risquée. La négative impliquait un emploi de la *pasiva refleja*, avec accord du verbe au pluriel.

-La même logique de prudence devait au contraire conduire à faire précéder le groupe nominal *un músico* (représentant une personne, fût-elle fictive) de la préposition *a*, obligatoire selon le *DPD* devant des noms communs de personne précédés d'un indéfini, quand ils sont compléments directs de verbes de perception comme *mirar*, *observar* et *oír* (les exemples donnés sont les suivants : « *Estaba mirando a una señora cuando sentí que me llamaban* ; *Observé a algunos niños que jugaban al fútbol* ; *Oí a una mujer cantar ópera* »). Des périphrases telles que « *escuchaban a alguien tocar la música* » avaient d'autant moins de raison d'être qu'elles ne résolvaient pas le problème de la préposition.

## **CONCLUSION**

Toutes ces remarques nous conduisent à formuler deux grands conseils :

- le premier est de bien gérer son temps le jour de l'épreuve, sans faire l'économie d'une lecture attentive du sujet, ni d'une relecture finale indispensable.
- le second est de consacrer le plus de temps possible à la préparation de l'épreuve, qui doit passer par une fréquentation assidue des différents manuels et ouvrages de grammaire, par des entraînements réguliers (à commencer par les traductions commentées dans les précédents rapports<sup>21</sup> – sans se limiter à ceux de l'agrégation interne) et par la lecture d'œuvres littéraires, aussi bien en espagnol qu'en français.

---

<sup>21</sup> Accès aux rapports depuis 2018 sur <https://www.devenirenseignant.gouv.fr/ressources>

## SOUS-ÉPREUVE DE VERSION

Rapport établi par Mme Khadija Meziane et M. Rémi Varteressian

### SUJET

Su día diferente era el domingo. Asistía a la misa mayor en la catedral, y luego volvía a casa y permanecía allí descansando y leyendo en la terraza del patio. Pocas veces salía a ver un enfermo en un día de guardar, como no fuera de extrema urgencia, y desde hacía muchos años no aceptaba un compromiso social que no fuera muy obligante. Aquel día de Pentecostés, por una coincidencia excepcional, habían concurrido dos acontecimientos raros: la muerte de un amigo y las bodas de plata de un discípulo eminente. Sin embargo, en vez de regresar a casa sin rodeos, como lo tenía previsto después de certificar la muerte de Jeremiah de Saint-Amour, se dejó arrastrar por la curiosidad.

Tan pronto como subió en el coche hizo un repaso urgente de la carta póstuma, y ordenó al cochero que lo llevara a una dirección difícil en el antiguo barrio de los esclavos. Aquella determinación era tan extraña a sus hábitos, que el cochero quiso asegurarse de que no había algún error. No lo había: la dirección era clara, y quien la había escrito tenía motivos de sobra para conocerla muy bien. El doctor Urbino volvió entonces a la primera hoja, y se sumergió otra vez en aquel manantial de revelaciones indeseables que habrían podido cambiarle la vida, aun a su edad, si hubiera logrado convencerse a sí mismo de que no eran los delirios de un desahuciado.

El humor del cielo había empezado a descomponerse desde muy temprano, y estaba nublado y fresco, pero no había riesgos de lluvia antes del mediodía. Tratando de encontrar un camino más corto, el cochero se metió por los vericuetos empedrados de la ciudad colonial, y tuvo que pararse muchas veces para que el caballo no se espantara con el desorden de los colegios y las congregaciones religiosas que regresaban de la liturgia de Pentecostés. Había guirnaldas de papel en las calles, músicas y flores, y muchachas con sombrillas de colores y volantes de muselina que veían pasar la fiesta desde los balcones. [...]

A pesar de su amor casi maniático por la ciudad, y de conocerla mejor que nadie, el doctor Juvenal Urbino había tenido muy pocas veces un motivo como el de aquel domingo para aventurarse sin reticencias en el fragor del antiguo barrio de los esclavos. El cochero tuvo que dar muchas vueltas y preguntar varias veces para encontrar la dirección. El doctor Urbino reconoció de cerca la pesadumbre de las ciénagas, su silencio fatídico, sus ventosidades de ahogado que tantas madrugadas de insomnio subían hasta su dormitorio revueltas con la fragancia de los jazmines del patio, y que él sentía pasar como un viento de ayer que nada tenía que ver con su vida.

Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera* (1985), Ed. Debolsillo, Barcelona, 2003.

### TRADUCTION PROPOSÉE

*Le dimanche était pour lui un jour à part. Il assistait à la grand-messe dans la cathédrale, puis il rentrait chez lui et restait là à se reposer et à lire sur la terrasse du patio. Il était rare qu'il sortît voir un patient un jour de culte, à moins que ce ne fût extrêmement urgent, et cela faisait de nombreuses années qu'il n'acceptait aucune sollicitation sociale à moins qu'elle ne relevât d'une réelle obligation. En ce jour de Pentecôte, par une coïncidence exceptionnelle, s'étaient produits en même temps deux événements insolites : la mort d'un ami et les noces d'argent d'un disciple éminent. Cependant, au lieu de rentrer chez lui sans faire de détours, ainsi qu'il l'avait prévu après avoir certifié le décès de Jeremiah de Saint-Amour, il se laissa happer par la curiosité.*

*Dès qu'il fut monté dans la voiture, il relut à la hâte la lettre posthume, et ordonna au cocher de le conduire à une adresse difficile dans l'ancien quartier des esclaves. Cette détermination était si étrangère à ses habitudes, que le cocher voulut s'assurer qu'il n'y avait pas d'erreur. Il n'y en avait pas : l'adresse était claire, et celui qui l'avait écrite avait toutes les raisons du monde de très bien la connaître. Le docteur Urbino revint alors à la première page, et il se replongea dans ce torrent de révélations*

*gênantes qui auraient pu changer sa vie, même à son âge, s'il était parvenu à se convaincre lui-même qu'il ne s'agissait pas des élucubrations d'un désespéré.*

*L'humeur du ciel avait commencé très tôt à s'altérer, et il faisait gris et frais, mais il n'y avait pas de risques de pluie avant midi. Essayant de trouver un chemin plus court, le cocher s'engouffra dans le dédale des ruelles pavées de la ville coloniale, et il dut s'arrêter à de nombreuses reprises afin que le cheval ne fût pas effrayé par le désordre des écoles et des congrégations religieuses qui revenaient de la liturgie de la Pentecôte. Il y avait des guirlandes de papier dans les rues, de la musique et des fleurs, et des jeunes filles portant des ombrelles de toutes les couleurs et des volants de mousseline qui regardaient passer la fête depuis les balcons. [...]*

*Malgré son amour presque obsessionnel pour la ville, et quoiqu'il la connût mieux que personne, le docteur Juvenal Urbino avait très rarement eu une aussi bonne raison que celle de ce dimanche-là de s'aventurer sans réticences dans le vacarme de l'ancien quartier des esclaves. Le cocher dut faire de nombreux détours et demander plusieurs fois son chemin pour trouver l'adresse. Le docteur Urbino, une fois sur place, reconnut la pesanteur des marécages, leur silence fatidique, leurs émanations de noyé qui, si souvent, lors des nuits d'insomnie montaient jusque dans sa chambre, mêlées à la fragrance des jasmins du patio, et qu'il sentait passer comme un vent d'autrefois qui n'avait rien à voir avec sa vie.*

## **1. Préambule**

### **A. Conseils**

#### **- En amont de l'épreuve : conseils méthodologiques dans la préparation**

Des entraînements réguliers s'avèrent nécessaires pour enrichir la connaissance des deux systèmes linguistiques et acquérir de bons automatismes en traduction. Du reste, il est tout à fait pertinent de veiller à une alternance dans les modalités d'entraînement. Les entraînements sans limite de temps ont pour finalité d'approfondir la réflexion et de consolider les savoirs et savoir-faire essentiels à la réussite de cette épreuve. On ne saurait trop recommander un recours régulier aux grammaires espagnoles et françaises, aux dictionnaires unilingues, bilingues et aux dictionnaires des synonymes. Les entraînements en temps limité sans ouvrages et outils à disposition permettent, quant à eux, d'apprendre à hiérarchiser les priorités, à opérer des choix et à mettre en œuvre des stratégies efficaces pour veiller à une bonne gestion du temps imparti.

Une consolidation des compétences linguistiques est vivement conseillée pour répondre aux exigences de cette épreuve. Le jury a constaté des erreurs grammaticales trop fréquentes et invite les candidats à tirer le meilleur profit de leur préparation à l'explication de choix de traduction pour réviser leurs conjugaisons et règles de grammaire en français. Par ailleurs, des lectures régulières de textes littéraires français sont grandement préconisées pour enrichir le bagage lexical et affiner certains choix de traduction.

#### **- Pendant l'épreuve : lectures et relectures**

En l'absence d'une lecture minutieuse du texte au préalable, la traduction proposée ne saurait rendre compte avec justesse des nuances de sens et des effets stylistiques recherchés. Le jury a regretté de nombreux faux sens, contresens voire non-sens qui auraient pu être évités si un temps plus conséquent avait été consacré à la compréhension du sens explicite et implicite de l'extrait. À titre d'exemple, certaines propositions de traduction du dernier paragraphe ont révélé une analyse lacunaire de la métaphore finale. De nombreux candidats n'avaient pas compris que l'odeur nauséabonde des marais se répandait comme les gaz émis par le corps d'un noyé.

Il est pertinent de ne pas se précipiter dans la traduction de la première phrase avant même d'avoir pris le temps d'éclaircir d'éventuels éléments abstrus et d'avoir une vision globale de l'extrait à traduire. Cette hauteur de vue est nécessaire pour veiller à une cohérence dans l'ensemble de la traduction

proposée et à une hiérarchisation des difficultés. Un repérage en amont des structures syntaxiques complexes et des segments moins aisés à traduire permettra de consacrer des temps de réflexion adaptés aux difficultés. Une organisation plus maîtrisée aurait, sans nul doute, permis à de nombreux candidats d'éviter de fâcheux écueils, qu'il s'agisse de ruptures de construction ou de contournements variés prenant la forme de sous-traductions, d'approximations et de réécritures.

Dans un dernier temps, des relectures ciblées s'imposent pour s'assurer de la correction de la langue : il convient de vérifier que les verbes ont été correctement conjugués, à la bonne personne, au temps et au mode requis. De même, il est fort recommandé de réexaminer les accords en genre et en nombre en gardant à l'esprit que certains mots féminins en espagnol ont été traduits par des mots masculins (et inversement) et qu'il y a lieu d'être cohérent par la suite. Ici, de nombreux candidats ont traduit *ventosidades* par un mot masculin mais ont accordé au féminin le participe passé qui s'ensuivait pour traduire *revueltas*. Par ailleurs, il serait de bon aloi de faire une relecture minutieuse en mettant en regard le texte source et la traduction proposée pour éviter quelque omission malencontreuse, erreur très lourdement sanctionnée, ou toute redondance qui ne serait pas présente en espagnol. À l'inverse, les répétitions sont de rigueur s'il en est ainsi dans le texte source, conformément aux souhaits de l'auteur. Enfin, le jury tient à rappeler que, dans le cadre de cet exercice, s'il est attendu que la traduction soit la plus proche du texte source, une prise de recul ne demeure pas moins indispensable pour ne pas verser dans le calque linguistique. Ici, de nombreux hispanismes tels que « beaucoup de fois », « peu de fois », « beaucoup de détours » ou « depuis très tôt » ont été sanctionnés à maintes reprises.

## **B. Rappel de quelques règles essentielles à l'exercice de traduction**

Ces remarques concernent le texte dans sa globalité.

### **- Graphie et présentation**

Nous tenons à rappeler aux candidats qu'il est essentiel de veiller à soigner leur écriture pour la bonne lisibilité de leur copie. À titre d'exemple, tout manque de clarté dans l'écriture des doubles consonnes ou des accents peut apparaître comme une stratégie de contournement malvenue. D'autre part, il convient de respecter la présentation formelle du texte source car celle-ci participe à la construction du sens et relève des choix formels de l'auteur. Une stricte conformité s'impose dans l'agencement des différents paragraphes.

### **- Cohérence et rigueur de la traduction**

Une analyse attentive du texte permettait de relever l'emploi d'un registre soutenu qui, du reste, avait toute sa cohérence s'agissant ici du portrait d'un personnage bourgeois et pieux. La traduction, par exemple, du mot *cochero* par « conducteur » qui est un terme plus moderne et plus courant ne permettait pas d'ancrer avec justesse le personnage dans son époque. En revanche, le mot « cocher » rendait bien compte du fait qu'il se déplace dans une voiture à cheval, conformément aux usages en ce temps-là.

### **- Modes et temps**

De la même manière, et dans une logique de cohérence, la stricte concordance des temps passant par l'usage du subjonctif imparfait plutôt que du subjonctif présent à chaque fois que le contexte invitait à le faire constituait un choix judicieux et a été valorisé.

### **- Ponctuation**

Une attention particulière doit être accordée à la ponctuation. Elle n'est pas fortuite et constitue un choix opéré par l'auteur qu'il convient de respecter le plus fidèlement possible. Ici, la disposition de certaines virgules pouvait surprendre tant elles marquaient une césure dans la construction syntaxique : *Aquella determinación era tan extraña a sus hábitos, que el cochero quiso asegurarse*. Il était tout à fait pertinent de conserver ici la virgule en français pour retranscrire la pause rythmique souhaitée par l'auteur et l'effet de sens produit : la mise en relief du caractère inhabituel de la situation. Dans le texte source,

plusieurs virgules précédaient la conjonction de coordination *y*, et de nombreux candidats ont opté pour les retirer en français alors qu'elles relevaient d'un effet de style pour mettre en exergue l'idée tantôt d'enchaînement, tantôt d'accumulation. À cet égard, comme le rappelle le Grévisse de l'étudiant (p. 79), « Avant *et, ou, ni*, normalement il n'y a pas de virgule. Cependant [...] on met assez souvent une virgule devant les conjonctions *et, ou*, quand elles sont répétées. [...] Il s'agit d'une figure de style appelée polysyndète ».

## 2. Le sujet de la session 2023

### A. Œuvre et contexte du fragment

Les passages proposés dans cette épreuve de traduction ne nécessitent pas une connaissance de l'œuvre, cependant *El amor en los tiempos del cólera* est un classique de la littérature latino-américaine qui peut être considéré comme faisant partie des œuvres lues par les enseignants d'espagnol. Nous rappelons que la lecture est aussi un entraînement fondamental à la pratique de la traduction. Les candidats qui connaissaient ce roman pouvaient envisager la traduction de ce passage en le replaçant dans l'œuvre, ce qui résout nombre d'interrogations. Ce passage se situe au début du roman, le docteur Urbino vient de découvrir le corps de son ami Jeremiah de Saint-Amour. Celui-ci s'est suicidé, laissant le docteur désespéré. De plus ce dernier voit ses habitudes perturbées, il n'a pu assister à la messe et a dû exécuter les dernières volontés de son ami en se rendant précipitamment dans un quartier qu'il n'avait pas l'habitude de fréquenter afin de délivrer un message.

### B. Commentaires à la traduction

Voici les 23 séquences du sujet ainsi que leur traduction, suivies de commentaires qui éclairent les choix de traduction et signalent les erreurs les plus importantes.

#### 1. Su día diferente era el domingo. Asistía a la misa mayor en la catedral, y luego volvía a casa

*Le dimanche était pour lui un jour à part. Il assistait à la grand-messe dans la cathédrale, puis il rentrait chez lui*

*Era* a souvent été traduit par « c'était » mais cela induisait un registre plus familier que celui qui caractérise le texte. *Día* a posé un problème, nous avons observé la présence dans les copies de « jour » et « journée ». Les deux mots ne sont pas synonymes, la journée insiste sur la durée et sur le moment du jour alors que le jour se différencie des autres jours, de la semaine, du mois ou de l'année. Ici il s'agissait de montrer la particularité du dimanche par rapport aux autres jours. Le dimanche était donc habituellement l'occasion pour le personnage d'assister à la *misa mayor*<sup>22</sup>, la messe la plus importante de la semaine, qu'il fallait rendre par une expression idiomatique française et non par un simple calque. En ce qui concerne la traduction de *volver a casa*, il fallait choisir « rentrer » qui souligne l'habitude, déjà exprimée par l'imparfait.

#### 2. y permanecía allí descansando y leyendo en la terraza del patio.

*et restait là à se reposer et à lire sur la terrasse du patio.*

---

<sup>22</sup> DLE, **misa mayor** : Misa que se celebra en un templo los domingos o festivos con mayor solemnidad.

Larousse, *Dictionnaire de français*, en ligne (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>) : **grand-messe, grand-messes ou grands-messes**, nom féminin :

1. Célébration de la messe, où l'on chantait l'ordinaire et le propre, par opposition à la messe basse. (Elle était dite *solennelle* quand s'y ajoutait la présence du diacre et du sous-diacre.)
2. Manifestation spectaculaire visant à souder l'homogénéité d'un groupe.

Les deux gérondifs n'ont pas toujours été bien compris et bien traduits : *descansando y leyendo*<sup>23</sup> décrivent les activités rituelles qui occupent le personnage chaque dimanche. Pour exprimer cette simultanéité tout en respectant le registre soutenu, il convenait d'opter pour la traduction proposée ci-dessus. Il fallait aussi être attentif au sens de la préposition *en*, « en terrasse » désignerait l'endroit d'un café, bar ou restaurant où s'installeraient des clients. Ici le personnage se tient sur sa terrasse, chez lui.

### 3. Pocas veces salía a ver un enfermo en un día de guardar, como no fuera de extrema urgencia,

*Il était rare qu'il sortît voir un patient un jour de culte, à moins que ce ne fût extrêmement urgent,*

De nombreux contresens ont été causés par l'expression *día de guardar*<sup>24</sup>, cependant, une analyse sommaire du texte permettait, grâce à une lecture cohérente de l'agenda du personnage, de comprendre qu'il s'agissait depuis le début du texte du dimanche, jour où il ne travaille pas. Il ne pouvait donc pas être question d'un jour de garde, mais d'un jour où il se recueille, prie et se consacre à la prière. Le jury a particulièrement apprécié les traductions de *como no fuera*<sup>25</sup> qui respectaient le registre soutenu, qui n'évitaient pas la difficulté en proposant des expressions courtes et banales et qui conservaient l'usage du subjonctif imparfait.

### 4. y desde hacía muchos años no aceptaba un compromiso social que no fuera muy obligante.

*et cela faisait de nombreuses années qu'il n'acceptait aucune sollicitation sociale à moins qu'elle ne relevât d'une réelle obligation.*

De nombreuses copies ont proposé « compromis » pour traduire *compromiso*, or ici ce substantif met l'accent sur le fait que le statut social du médecin a pour corolaire une vie sociale et mondaine qui n'est pas du tout à son goût. Il ne fait donc pas de compromis. Le jury a apprécié de retrouver un écho du parallélisme avec la phrase antérieure *como no fuera* et *que no fuera*. Comme dans la phrase précédente, il fallait là aussi traduire en prenant soin de conserver le subjonctif imparfait et en proposant une expression proche du parallélisme.

### 5. Aquel día de Pentecostés, por una coincidencia excepcional, habían concurrido dos acontecimientos raros: la muerte de un amigo y las bodas de plata de un discípulo eminente.

*En ce jour de Pentecôte, par une coïncidence exceptionnelle, s'étaient produits en même temps deux événements insolites : la mort d'un ami et les noces d'argent d'un disciple éminent.*

Le verbe *concurrir*<sup>26</sup> exprimait la concomitance des deux faits, il fallait donc proposer une traduction qui ne se limite pas à la simple acception contenue dans le verbe « se produire », d'où le choix de la périphrase explicative. De façon générale, et particulièrement dans cette phrase, des mots mal orthographiés ou tout simplement méconnus ont malheureusement attiré trop souvent l'attention du jury. Nous rappelons aux futures candidates et aux futurs candidats que ce concours exige une connaissance approfondie et rigoureuse des deux langues.

---

<sup>23</sup> BEDEL, *op. cit.*, p. 600, § 358, **Gérondif à valeur circonstancielle**. Il exprime une action qui se déroule en même temps que l'action principale.

<sup>24</sup> DLE : **día de guardar** : Día de precepto. (En el catolicismo, día en que hay obligación de oír misa.)

<sup>25</sup> BEDEL, *op. cit.*, p. 795-796, § 482 III, **Autres conjonctions conditionnelles**.

*Como* = si (langue parlée)

*Como no* + subj = à moins que. Locutions suivies du subj.

<sup>26</sup> DLE, **concurrir** : (intr.) Dicho de diferentes personas, sucesos o cosas : Juntarse en un mismo lugar o tiempo. CNRTL, **concourir (avec)**, verbe transitif indirect : **2.** Coïncider avec ; se produire dans le même moment : *Le comte Vitzthum a insisté avec raison sur l'importance du maréchal de Saxe à la Cour de France, à l'heure où ses victoires concouraient ainsi avec le mariage royal de sa nièce...* Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, t. 11, 1863-69, p. 77.

## 6. Sin embargo, en vez de regresar a casa sin rodeos, como lo tenía previsto después de certificar la muerte de Jeremiah de Saint-Amour,

*Cependant, au lieu de rentrer chez lui sans faire de détours, ainsi qu'il l'avait prévu après avoir certifié le décès de Jeremiah de Saint-Amour,*

Encore une fois, rappelons que l'analyse du texte est nécessaire afin d'opter pour des choix de traduction cohérents et justes ; le substantif *rodeos* ne pouvait renvoyer à un « rodéo », comment cela se justifierait-il alors que depuis le début du texte nous voyons se dessiner le portrait d'un personnage aux habitudes ancrées, faites de piété et de retrait. L'emploi du verbe *Tener* + participe passé<sup>27</sup> en tant qu'équivalent de l'auxiliaire *haber* ne supposait pas ici de formule d'insistance, nous avons donc opté pour un simple plus-que-parfait de l'indicatif. Nous avons préféré le substantif « décès » au substantif « mort », car il renvoie au jargon de la médecine légale afin de souligner ici la mission officielle du médecin qui n'était pas là en tant qu'ami mais bien en tant que professionnel. Si la locution *después de*<sup>28</sup> peut être suivie de l'infinitif présent en espagnol, il convient de passer à l'infinitif passé en français.

## 7. se dejó arrastrar por la curiosidad. Tan pronto como subió en el coche hizo repaso urgente de la carta póstuma,

*il se laissa happer par la curiosité. Dès qu'il fut monté dans la voiture, il relut à la hâte la lettre posthume,*

Le verbe *arrastrar* supposait une action subie par le personnage, c'est pour cette raison que nous proposons des expressions verbales à la voix passive, en revanche, il fallait éviter la fidélité à tout prix au terme et privilégier, comme toujours, la fidélité au sens et à la correction de la langue ; les traductions comme « glisser » ou « traîner » ne convenaient donc pas. L'expression *tan pronto como*<sup>29</sup> était une nouvelle occasion de montrer une autre forme de fidélité à l'écriture du texte cette fois : tronquer, raccourcir, simplifier ou proposer une forme elliptique ne sont pas de bonnes stratégies de traduction. Nous avons opté pour une forme composée « fut monté » pour rendre compte avec justesse d'un rapport d'antériorité dans le déroulement des actions. Le docteur Urbino ne relit pas la lettre tout en montant dans la voiture mais immédiatement après y être monté. Le passage *hizo un repaso urgente* a permis de découvrir de véritables choix de traduction cohérents et justes, il fallait en effet se libérer du texte afin de proposer une traduction fidèle et idiomatique.

## 8. y ordenó al cochero que lo llevara a una dirección difícil en el antiguo barrio de los esclavos.

*et ordonna au cocher de le conduire à une adresse difficile dans l'ancien quartier des esclaves.*

Il fallait bien saisir le contexte historique afin de choisir la bonne traduction pour le substantif *cochero*, il s'agit d'une voiture à cheval, on parlera donc de « cocher », et non de « chauffeur » qui serait anachronique car trop moderne. L'équivalent de l'adjectif *difícil*<sup>30</sup>, c'est-à-dire « difficile », était la meilleure traduction : l'association voulue par l'auteur, quoiqu'inattendue, devait être respectée. De plus, cet adjectif permettait d'embrasser les différentes pistes d'interprétation : difficile d'accès en raison de la topographie, difficile à localiser car inhabituelle, difficile en raison d'une potentielle dangerosité inhérente au quartier. Il est surprenant que des candidates et des candidats aient proposé l'adjectif « antique » pour *antiguo*. Cela renverrait-il ici à une antiquité coloniale ?

<sup>27</sup> BEDEL, *op. cit.*, p. 609, § 362b. **Tener + participe passé**. Cette structure souligne la permanence des conséquences, l'idée de possession et de persistance.

<sup>28</sup> Pierre GERBOIN, Christine LEROY, *Grammaire d'usage de l'espagnol contemporain*, Paris, Hachette, 2014, p. 466, § 562d. **Después de + infinitif** : « l'emploi de l'infinitif présent est, à la différence du français, possible et même beaucoup plus fréquent. »

<sup>29</sup> CNRTL, **aussitôt** : (Cnrtl 2. *Emploi ell. a*) [Devant le part. passé d'un verbe empl. intransitivement ou à la voix passive et précédant gén. le verbe principal] : **11. Aussitôt** arrivé, je visitai Madame R. Sainte-Beuve, *Volupté*, t. 2, 1834, p. 61. **12.** « – L'année dernière, vous m'avez dit que vous souhaitiez vous marier, dis-je. – Quelquefois j'y pense. » Lewis se mit à rire : « Mais **aussitôt** enfermé dans une maison avec une femme et des enfants je n'aurais plus qu'une idée : me sauver. » S. de Beauvoir, *Les Mandarins*, 1954, p. 524.)

<sup>30</sup> *DLE, difícil* : Poco probable. "Es difícil que llegue a tiempo."

**9. Aquella determinación era tan extraña a sus hábitos, que el cochero quiso asegurarse de que no había algún error.**

*Cette détermination était si étrangère à ses habitudes, que le cocher voulut s'assurer qu'il n'y avait pas d'erreur.*

Nous avons choisi le substantif français équivalent de *determinación*<sup>31</sup> puisque les deux termes concordent. Le mot « détermination » en français comporte les deux acceptions de l'équivalent espagnol dans le texte source : une résolution prise et une attitude pleine d'assurance et de témérité. Trop de copies n'ont pas prêté attention à l'adjectif indéfini *algún*<sup>32</sup> et l'ont traduit par « aucun », ce qui constituait une sur-translation, il n'y avait pourtant aucune difficulté lexicale ici ; il faut vraiment veiller à chaque détail, chaque mot, chaque signe de ponctuation, chaque saut à la ligne, chaque retrait, afin de réussir au mieux cet exercice.

**10. No lo había: la dirección era clara, y quien la había escrito tenía motivos de sobra para conocerla muy bien.**

*Il n'y en avait pas : l'adresse était claire, et celui qui l'avait écrite avait toutes les raisons du monde de très bien la connaître.*

Le verbe impersonnel *haber* et le pronom complément neutre *lo* devaient être traduits par le verbe équivalent « avoir » et les pronoms « y en ». Nous renvoyons ici le lecteur au corrigé de l'exercice des choix de traduction. Le pronom *quien* pouvait être traduit par un masculin, un féminin ou un neutre en français. L'expression *de sobra* a suscité beaucoup de propositions fautives ou approximatives. Encore une fois, à une expression idiomatique il convient de chercher un équivalent porteur de cette valeur idiomatique.

**11. El doctor Urbino volvió entonces a la primera hoja, y se sumergió otra vez en aquel manantial de revelaciones indeseables**

*Le docteur Urbino revint alors à la première page, et il se replongea dans ce torrent de révélations gênantes*

Nous attendions d'une bonne traduction qu'elle conserve la métaphore contenue dans le substantif *manantial* qui est renforcée par le verbe *se sumergió*. Trop de copies ont traduit par proximité phonétique, mais si « être submergé » existe, « se submerger » est fautif. De la même manière l'adjectif « indésirables » est davantage associé en français à des personnes ; en ce qui concerne des révélations, nous choisissons l'adjectif « gênantes ».

**12. que habrían podido cambiarle la vida, aun a su edad, si hubiera logrado convencerse a sí mismo de que no eran los delirios de un desahuciado.**

*qui auraient pu changer sa vie, même à son âge, s'il était parvenu à se convaincre lui-même qu'il ne s'agissait pas des élucubrations d'un désespéré.*

---

<sup>31</sup> DLE, **Determinación** : Osadía, valor. / Petit Robert, **détermination** : Attitude d'une personne qui agit sans hésitation, selon les décisions qu'elle a prises.

<sup>32</sup> CNRTL, **quelque** : [Devant un subst. abstr. ; sert à indiquer une quantité indéterminée, faible, mais non négligeable].

Afin d'éviter le calque linguistique ou l'usage d'un registre trop familier pour l'expression *cambiarle la vida*, il convenait de recourir à l'usage du possessif en français « changer sa vie ». <sup>33</sup> La traduction de *desahuciado* a donné lieu à de nombreux contresens en raison d'une méconnaissance des diverses acceptions du mot <sup>34</sup> et d'une analyse trop superficielle de l'extrait. Étant donné l'absence de contexte, la meilleure traduction était celle qui ne tranchait pas dans un sens ou dans l'autre. « Désespéré » a l'avantage de ne pas trop en dire et d'embrasser un champ lexical très large. En l'occurrence, il s'agit bien dans le roman des pensées délirantes d'une personne qui a perdu tout espoir et finit par se suicider.

### **13. El humor del cielo había empezado a descomponerse desde muy temprano,**

*L'humeur du ciel avait commencé très tôt à s'altérer,*

Nombre de candidats ont proposé des approximations pour traduire *humor* alors que le mot « humeur » permettait de conserver la personnification du ciel que l'auteur a construite à dessein. Des traductions comme « se décomposer », « se dégrader » ont toutes été acceptées pour rendre compte de l'altération des conditions météorologiques. À maintes reprises, le jury a pu lire le calque linguistique « depuis très tôt » qui, ici, aurait pu aisément être contourné en français.

### **14. y estaba nublado y fresco, pero no había riesgos de lluvia antes del mediodía.**

*et il faisait gris et frais, mais il n'y avait pas de risques de pluie avant midi.*

Il convenait ici de ne pas alourdir le premier segment en recourant, par exemple, aux tournures impersonnelles « il faisait gris » et « il faisait frais », régies par l'emploi du même verbe. Le jury a observé de nombreuses ruptures de construction induites par le calque « était ». Étant donné que le sujet du verbe précédent est « l'humeur », l'usage d'une tournure personnelle aurait exigé l'emploi d'un pronom démonstratif composé : « celui-ci était gris » pour reprendre le terme « le ciel » mentionné plus tôt. Rappelons que l'usage d'un article défini devant « midi » n'est pas approprié pour désigner le milieu de la journée à moins de verser dans un registre familier, sans pertinence aucune ici.

### **15. Tratando de encontrar un camino más corto, el cochero se metió por los vericuetos empedrados de la ciudad colonial,**

*Essayant de trouver un chemin plus court, le cocher s'engouffra dans le dédale des ruelles pavées de la ville coloniale,*

De nombreux candidats ont proposé avec justesse « tâchant de », mais certains n'ont pas écrit l'accent circonflexe, ce qui ne relève plus d'une simple faute d'orthographe mais d'un non-sens puisque « tacher » est synonyme de « salir ». C'est dire la rigueur attendue pour cet exercice car des connaissances lacunaires en orthographe peuvent être lourdement préjudiciables. La traduction du mot *vericuetos* <sup>35</sup> exigeait l'emploi d'une périphrase en français pour retranscrire au mieux l'étroitesse des rues coloniales et leur caractère impraticable. De nombreuses propositions pertinentes ont été favorablement accueillies par le jury.

---

<sup>33</sup> BEDEL, *op. cit.*, p. 109, § 64b : « L'espagnol exprime souvent la possession en employant, devant le substantif, un simple article défini au lieu d'un adjectif possessif et en adjoignant au verbe un pronom personnel c.o.i désignant la personne à qui appartient l'objet possédé ».

<sup>34</sup> DLE, *desahuciar* :

1. tr. Quitar a alguien toda esperanza de conseguir lo que desea.
2. tr. Dicho de un médico : Admitir que un enfermo no tiene posibilidad de curación.
3. tr. Dicho de un dueño o de un arrendador : Despedir al inquilino o arrendatario mediante una acción legal.

<sup>35</sup> DLE, *vericuetos* : Lugar o sitio áspero, alto y quebrado, por donde no se puede andar sino con dificultad.

**16. y tuvo que pararse muchas veces para que el caballo no se espantara con el desorden de los colegios y las congregaciones religiosas que regresaban de la liturgia de Pentecostés.**

*et il dut s'arrêter à de nombreuses reprises afin que le cheval ne fût pas effrayé par le désordre des écoles et des congrégations religieuses qui revenaient de la liturgie de la Pentecôte.*

S'agissant d'un texte littéraire, le jury a particulièrement apprécié l'usage de l'imparfait du subjonctif pour traduire *espantara*. Nombreux sont les candidats qui ont manqué de cohérence à cet égard en employant un subjonctif présent alors même qu'ils avaient opté pour un subjonctif imparfait aux séquences 3 et 4 du sujet. On ne saurait trop insister sur l'importance des relectures ciblées pour ne pas tomber dans cet écueil. L'emploi d'une voix passive est bien plus idiomatique en français et le choix du verbe « effaroucher » était on ne peut plus approprié s'agissant ici d'un animal.<sup>36</sup> En l'absence de contexte, la traduction du mot *colegios* présentait quelque difficulté que l'on pouvait en partie lever par l'emploi du mot générique « écoles ». Hélas, le jury a pu lire plus d'une fois une orthographe erronée du mot « liturgie ».<sup>37</sup>

**17. Había guirnaldas de papel en las calles, músicas y flores, y muchachas con sombrillas de colores y volantes de muselina que veían pasar la fiesta desde los balcones. [...]**

*Il y avait des guirlandes de papier dans les rues, de la musique et des fleurs, et des jeunes filles portant des ombrelles de toutes les couleurs et des volants de mousseline qui regardaient passer la fête depuis les balcons. [...]*

Pour l'expression de la matière (*de papel, de muselina*), les prépositions « en » et « de » étaient recevables en français. Le choix du singulier en français pour *músicas* s'avérait plus idiomatique et, à juste titre, a été retenu par nombre de candidats. Plusieurs candidats ont démontré ici des connaissances lexicales lacunaires. Le jury a pu lire des propositions extravagantes concernant le mot *sombrillas*. Cela est d'autant plus étonnant qu'une simple analyse morphologique aurait permis de comprendre qu'il s'agissait d'un mot construit par dérivation (le mot *sombra* auquel a été incorporé le suffixe *illa*) exactement comme en français avec « ombrelle ». De même, les termes courants *volantes* et *muselina* semblent méconnus. Certains candidats ont proposé « du haut de leurs balcons », or l'usage du possessif peut relever ici de l'extrapolation car rien n'indique que les jeunes filles se trouvent chez elles.

**18. A pesar de su amor casi maniático por la ciudad, y de conocerla mejor que nadie,**

*Malgré son amour presque obsessionnel pour la ville, et quoiqu'il la connût mieux que personne,*

Une lecture attentive était de rigueur ici pour identifier que le deuxième segment se rattachait également à la conjonction concessive *a pesar de*. Certains candidats ont opté pour la locution « même si » qui relevait ici du faux sens, s'agissant de faits non hypothétiques. L'attachement éprouvé pour la ville et la connaissance que le docteur Urbino en a sont réels. D'autres candidats ont légitimement eu recours à la locution « bien que » ou « quoique » mais n'ont pas employé le mode subjonctif. En dépit de certains écarts constatés dans les usages, dans le cadre d'une traduction universitaire et à plus forte raison pour un texte littéraire, l'usage du subjonctif était ici attendu.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Le dictionnaire du CNRTL donne comme première acception du mot **effaroucher** : « A.– *Emploi trans.* 1. [Le compl. désigne un animal] Effrayer au point de provoquer la fuite. *Effaroucher le poisson, le gibier ; effaroucher un cheval* ».

<sup>37</sup> À titre d'information, le mot « liturgie » est issu du grec λειτουργία, s'écrivant avec la lettre Tau et non Thêta et, en conséquence, transcrit en français par un simple « t ».

<sup>38</sup> La lecture de BEDEL, *op. cit.*, p. 800, § 485 et du *Grévisse de l'étudiant* (Cécile NARJOUX, *Le Grévisse de l'étudiant. Grammaire graduelle du français*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2021), p. 663-664, peut être éclairante à ce sujet.

**19. el doctor Juvenal Urbino había tenido muy pocas veces un motivo como el de aquel domingo para aventurarse sin reticencias en el fragor del antiguo barrio de los esclavos.**

*le docteur Juvenal Urbino avait très rarement eu une aussi bonne raison que celle de ce dimanche-là de s'aventurer sans réticences dans le vacarme de l'ancien quartier des esclaves.*

Le jury a constaté que nombre de candidats n'ont pas pris assez de distance face au texte source et ont traduit certains éléments par des calques linguistiques tels que « très peu de fois » ou « une raison (...) pour s'aventurer ». Rappelons que ces fautes sont lourdement sanctionnées et qu'il convient de redoubler de vigilance à cet égard. « Ce dimanche-là » permet de retranscrire la distance temporelle exprimée par le démonstratif *aquel*. Une formulation laudative n'était pas pertinente.<sup>39</sup> Le mot *fragor* a donné lieu à de multiples faux sens ou inexactitudes. Il convenait d'employer un terme qui, dans son sémantisme, traduise l'idée d'agitation et de bruit.<sup>40</sup> Aussi, une traduction comme « désordre » manquait-elle non seulement de justesse et pouvait-elle, si ce mot avait été employé plus haut pour traduire *desorden* à la séquence 16, créer une répétition lexicale qui ne figure pas dans le texte en espagnol.

**20. El cochero tuvo que dar muchas vueltas y preguntar varias veces para encontrar la dirección.**

*Le cocher dut faire de nombreux détours et demander plusieurs fois son chemin pour trouver l'adresse.*

De nombreuses erreurs ont été observées dans la traduction du mot *vueltas*. Le mot « détours » est ici approprié pour rendre compte des déambulations malencontreuses du cocher qui ne parvient pas à localiser l'adresse et s'écarte du chemin le plus court qu'il souhaitait emprunter. Le verbe « demander » en français étant transitif, il était de bon aloi d'ajouter ici un complément.

**21. El doctor Urbino reconoció de cerca la pesadumbre de las ciénagas, su silencio fatídico, sus ventosidades de ahogado**

*Le docteur Urbino, une fois sur place, reconnut la pesanteur des marécages, leur silence fatidique, leurs émanations de noyé*

L'expression *de cerca* traduit ici la proximité physique du personnage avec le lieu mentionné. Le jury a apprécié de nombreuses traductions qui en rendaient compte. En revanche, l'expression « reconnut de près », fréquemment proposée, est impropre. Une erreur imputable à une analogie malvenue avec l'expression « connaître de près ». La traduction de *pesadumbre*, au vu des diverses acceptions du mot<sup>41</sup> a donné lieu à de multiples propositions. Le mot « pesanteur », en français, permettait ici de souligner à la fois la lourdeur de l'atmosphère décrite et l'accablement ressenti par le personnage. De nombreux candidats ont retenu des traductions pertinentes de *ventosidades* telles que « exhalaisons », « émanations » ou « effluves ». En revanche, le mot « relent » est inexact car il renvoie avant tout à l'odeur nauséabonde occasionnée et ne traduit pas le mouvement de l'odeur se propageant. Des fautes d'accord ont été observées plus d'une fois : *su* et *sus* ayant été traduits erronément par « son » et « ses » alors que *silencio* et *ventosidades* se rapportaient au nom *ciénagas*.

---

<sup>39</sup> La valeur péjorative associée au démonstratif *ese* et la valeur méliorative associée au démonstratif *aquel* sont, du reste, contestées par Jean-Marc BEDEL qui évoque « l'opinion partagée pendant longtemps par de nombreux grammairiens, selon laquelle [le démonstratif *ese*] a une valeur péjorative. » Il ajoute : « Les mêmes grammairiens prétendaient également que *aquel* pouvait exprimer une connotation emphatique ou laudative. Une simple observation des usages linguistiques montre qu'il n'en est rien. » (*op. cit.*, p. 195-196).

<sup>40</sup> *DLE, fragor* : Ruido estruendoso.

<sup>41</sup>Le *DLE* de la RAE propose, entre autres, pour *pesadumbre* les acceptions suivantes : Cualidad de pesado./ Injuria / Molestia, desazón, padecimiento físico o moral.

**22. que tantas madrugadas de insomnio subían hasta su dormitorio revueltas con la fragancia de los jazmines del patio,**

*qui, si souvent, lors des nuits d'insomnie montaient jusque dans sa chambre, mêlées à la fragrance des jasmins du patio,*

Le jury a lu des propositions erronées dans lesquelles le groupe nominal *tantas madrugadas de insomnio* était le sujet du verbe *subían* et par conséquent, *sus ventosidades de ahogado*, le complément d'objet direct. Rappelons combien une analyse attentive de la construction syntaxique en lien avec le sens du texte s'avère nécessaire pour éviter des non-sens lourdement sanctionnés. L'expression « nuits d'insomnie », plus idiomatique, a été retenue ici puisque la *madrugada* renvoie à une borne temporelle large entre minuit et le lever du jour.<sup>42</sup> Le jury a déploré dans de nombreuses copies l'emploi d'un barbarisme lexical pour traduire le mot *fragancia*.

**23. y que él sentía pasar como un viento de ayer que nada tenía que ver con su vida.**

*et qu'il sentait passer comme un vent d'autrefois qui n'avait rien à voir avec sa vie.*

À plusieurs reprises, le jury a lu l'ajout d'un pronom tonique « lui » pour traduire *él*, or, ici, l'emploi du pronom personnel sujet en espagnol ne relevait pas d'une marque d'insistance mais répondait à une nécessité de clarté. Certaines traductions de *viento de ayer* ont révélé quelques maladresses, et des ajouts inutiles tels que « n'avait plus rien à voir » ont été trop souvent sanctionnés. Nous ne rappellerons jamais assez que toute tentative de réécriture qui induit un écart avec le sens du texte source est à proscrire dans le cadre de cet exercice.

## CONCLUSION

Afin de répondre au mieux aux exigences de cette épreuve, on ne saurait trop recommander aux candidats de se reporter régulièrement au présent rapport ainsi qu'à ceux des dernières années. Le jury les invite à s'entraîner fréquemment à l'aide des outils adéquats et à entreprendre toute démarche qui soit de nature à consolider leurs compétences linguistiques pour acquérir la finesse et la rigueur indispensables à la réussite de cet exercice.

---

<sup>42</sup> DLE, *madrugada* : Tiempo posterior a la medianoche y anterior al amanecer.

# SOUS-ÉPREUVE D'EXPLICATION DE CHOIX DE TRADUCTION

Rapport établi par M. Olivier Brisville-Fertin

## BILAN DE LA SESSION 2023 ET IMPRESSIONS D'ENSEMBLE

La moyenne de cette sous-épreuve pour la session de 2023 est très faible : 3,48 / 20. Elle manifeste un décrochage considérable par rapport à la relative bonne session de 2022 (6,26 / 20 de moyenne), mais aussi par rapport aux sessions précédentes (pour rappel : 4,18 / 20 en 2021 ; 4,65 / 20 en 2020 ; 5,43 / 20 en 2019 ; 5,09 / 20 en 2018). Il faut remonter jusqu'à la session de 2017 pour trouver une moyenne inférieure (2,97 / 20). La médiane de 2023 se situe encore plus bas, puisque la moitié des 718 candidats ayant composé a obtenu 2,56 / 20 ou moins et un quart, 1 / 20 ou moins. Le jury ne peut que déplorer et regretter de tels chiffres que ne compensent nullement les quelques rares bonnes copies : parmi le quartile supérieur ayant obtenu 5,5 / 20 ou plus, seule une quinzaine de copies a obtenu entre 12 / 20 et 14,88 / 20.

Le jury conçoit que la question portant sur « en » et « y », cette année, ne fait peut-être pas partie des plus aisées à aborder selon une approche comparée des grammaires espagnole et française. Cependant, elle ne constitue nullement une question impossible à traiter et peut apparaître comme un très beau défi à relever – pleinement digne du niveau d'exigence du concours de l'agrégation. Le jury félicite vivement les candidats qui ont su démontrer et mettre à profit dans leur exposé une bonne préparation. À l'instar des rapports des précédentes sessions, le présent rapport tient à souligner le poids dorénavant équivalent de cette sous-épreuve par rapport au thème et à la version dans la note globale de l'épreuve de traduction. Il veut inviter et inciter les futurs préparateurs à en prendre la pleine mesure, à préparer cette partie avec la même diligence, avant les épreuves écrites, et à la traiter, le jour du concours, avec le même sérieux et la même rigueur.

Le jury tient aussi à rappeler ce que les précédents rapports établissaient déjà : « Aux candidats effrayés par l'épreuve, nous tenons à répéter que l'exercice n'est pas un exercice de linguistique pour lequel il serait demandé d'étudier scientifiquement un phénomène, en ayant recours à des outils conceptuels complexes. Il s'agit avant tout d'une épreuve destinée à évaluer la capacité de l'enseignant à décrire un fonctionnement grammatical dans deux systèmes linguistiques différents, le français et l'espagnol – qui se trouvent correspondre à la langue source et à la langue cible des apprenants –, à en souligner les points de convergence et de divergence » (*Rapport EAI 2021*, p. 35). L'agrégation interne sanctionne une maîtrise théorique et didactique accrue par rapport au CAPES, et notamment celle des systèmes grammaticaux des langues d'enseignement. Un professeur agrégé peut être amené à exercer aussi bien dans le secondaire qu'à des niveaux post-BAC, et c'est dans cette visée et selon ces contextes qu'est pensée cette sous-épreuve. Il ne s'agit pas d'un exercice pour linguiste ou stylisticien spécialiste, mais bien d'une exposition grammaticale claire, précise et structurée, en français, fondée sur la maîtrise essentielle des natures et fonctions grammaticales – maîtrise que tout hispaniste doit avoir acquise au cours de sa formation – et qui témoigne des capacités des candidats à présenter les fonctionnements semblables et distincts des deux systèmes linguistiques parents qu'ils enseignent et avec lesquels ils enseignent.

## DESCRIPTIF DE L'ÉPREUVE, RAPPEL MÉTHODOLOGIQUE ET REMARQUES GÉNÉRALES SUR CETTE SESSION

La sous-épreuve de l'explication de choix de traduction consiste à commenter, en français, un ou plusieurs éléments soulignés dans l'un des deux textes à traduire. Elle invite à analyser un morphème ou une fonction grammaticale, après l'avoir dûment identifié et interrogé, et à comparer les deux systèmes grammaticaux français et espagnol sur ce point, avant d'explicitement les choix faits dans la traduction, selon les éléments théoriques précédemment développés.

Bien que la méthodologie ait été longuement et clairement présentée et expliquée dans les précédents rapports – nous invitons les futurs candidats à bien lire et relire les rapports de jury –, un trop grand nombre de copies ne respecte pas la structuration préconisée. Pire, certaines, quoique rares, se

contentent de notes télégraphiques ou d'une présentation schématique, où le soin apporté à la rédaction est souvent au diapason de l'absence de contenu. Relevons au passage qu'une copie « torchon » est tout aussi, si ce n'est davantage, irrecevable de la part de collègues enseignants que d'apprenants du secondaire ou du supérieur ; le manque de temps ne saurait être une cause atténuante. Rappelons donc le conseil du rapport de 2021 de consacrer une heure trente à l'explication de choix de traduction sur les cinq heures de l'épreuve.

La structuration de cette sous-épreuve doit être clairement explicitée :

1. L'identification problématisée : cette première partie doit identifier précisément dans leur contexte phrastique les éléments soulignés et les caractériser pour aboutir à une problématisation comparée.
2. Présentation du fonctionnement dans le système source : cette seconde partie doit exposer de manière structurée comment le système de la langue source fonctionne aux niveaux morphologique, syntaxique et sémantique ou d'usage, selon la nature de l'élément analysé.
3. Présentation du fonctionnement dans le système cible : cette troisième partie est le pendant de la précédente et met en lumière les ressemblances et les dissemblances par rapport au premier système.
4. Justification du choix de traduction : grâce à la double exposition théorique faite, les éléments commentés sont mis en perspective pour expliquer les choix de traduction faits en thème ou en version, parmi les possibilités envisageables.

Nous commenterons succinctement les productions de cette année afin d'aider les futurs préparateurs. Dans la partie consacrée à l'identification, les deux traditions grammaticales française et espagnole sont également recevables dans l'analyse morphosyntaxique. Plusieurs copies s'attardent cependant excessivement sur une analyse étendue à tous les composants de la phrase, souvent correcte, parfois fantaisiste, mais beaucoup trop approfondie dans cette partie-ci (et préférable dans la dernière) ou ne ciblant pas spécifiquement l'identification des seuls éléments soulignés dans leurs interrelations au sein de la phrase et sans avoir su les envisager conjointement. Les candidats ont par conséquent perdu un temps précieux pour approfondir les expositions postérieures des systèmes grammaticaux. De trop nombreuses copies, surtout, n'ont pas su identifier correctement les formes « en » et « y » comme des pronoms personnels faibles indirects et ont évoqué des « conjonctions », des « particules », des « mots(-outils) », la préposition « en », la préposition (!) ou la lettre « y » ou encore des « pronoms relatifs » (lesquels, pour rappel, introduisent une *proposition subordonnée* relative). Les candidats ne peuvent ignorer la terminologie basique des catégories et fonctions grammaticales.

L'identification permet de mettre en lumière les caractéristiques morphologiques et syntaxiques, voire aussi sémantiques, des éléments soulignés en contexte pour aboutir à une problématisation. La problématique ne peut se limiter aux simples choix de traduction, mais doit porter sur une approche systémique de chaque langue : d'une part, « en » et « y » sont particuliers dans le paradigme des pronoms personnels français et peuvent avoir diverses fonctions ; d'autre part, ces formes n'existent pas en espagnol contemporain. Pour autant, il convenait de partir de ces formes en français pour en envisager les fonctions, afin de présenter les ressources de l'espagnol pour ces mêmes fonctions et en inférer, finalement, les possibilités de traduction.

Les présentations des fonctionnements des langues source et cible ont le plus souvent souffert d'un manque d'approfondissement, se réduisant à quelques remarques éparses avec ou sans exemples. On rappellera que les exemples sont requis pour illustrer l'exposition. Inversement, une autre erreur récurrente est la présentation exhaustive et irréfléchie des formes « en » et « y » dans les deux langues, c'est-à-dire en incluant les prépositions « en » et « en » et la conjonction de coordination (ou copule) « y ». L'identification correcte faisait porter les expositions seulement sur les pronoms et non sur leurs homonymes. Il ne s'agissait pas non plus de compenser un manque de préparation de cette question – et peut-être un certain désarroi – par l'ajout inopportun d'éléments d'explication d'autres points de grammaire, sûrement mieux maîtrisés (comme le système ternaire des démonstratifs). On

précisera, d'ailleurs, que ces deux parties présentent le fonctionnement spécifique non pas de *sous-systèmes* – le français et l'espagnol ne sont pas des *sous-systèmes* (De quelle langue ? Du latin vulgaire tardo-antique ou du proto-roman médiéval ?) –, mais bien de *systèmes* linguistiques à part entière sans rapport de dépendance l'un vis-à-vis de l'autre. Quoique précises et ayant une portée systémique, ces présentations ne requièrent pas le recours à des concepts linguistiques complexes ou à une terminologie que la *doxa* jugerait jargonante. Il ne s'agit en aucun cas de faire illusion en mésusant de technicismes et le jury est resté perplexe sur la maîtrise de certaines copies utilisant, sans définition ni plus d'explication, des termes spécifiques, par exemple les adjectifs prospectif et analeptique pour caractériser respectivement les pronoms « y » et « en » (en quoi les pronoms analysés sont-ils prospectif dans l'énoncé « j'y pense » et analeptique dans « j'en suis dégoûté » ?). Surtout, il ne s'agit pas de proposer des remarques impressionnistes (du type, « en » et « y » donnent de l'emphase en français, s'imprègnent de leur contexte) ou grandiloquentes (« en » et « y » sont des génies de la langue, n'ont pas d'équivalents en espagnol, car ils servent en français à donner de la force et de la beauté à la langue), que ces formulations apparaissent dans les parties d'exposition ou de justification des choix de traduction.

Une fois présentés les fonctionnements des deux langues, l'exposé théorique est mobilisé dans la quatrième partie pour analyser les occurrences soulignées dans leur contexte et justifier le choix de traduction. Cette dernière partie de justification est une mise en application et une illustration concrète des présentations antérieures. Elle doit se fonder sur la théorie pour expliciter précisément ces choix, dans la mesure où la traduction est une maîtrise consciente et réfléchie des systèmes linguistiques et de leurs possibilités. Il est donc impensable d'évoquer la psychologie supposée du narrateur pour expliquer l'utilisation d'un pronom indéfini ou de limiter son explication à un « c'est plus naturel de ne pas traduire ». Pour la plupart, les candidats ont une double compétence linguistique devenue quasi inconsciente, mais elle doit, pour ces enseignants, être réflexive et conscientisée afin de nourrir leur enseignement par cette connaissance grammaticale.

Le jury est conscient que les éléments de corrigé qui suivent dépassent en extension ce qui pouvait être proposé et attendu en temps limité. Toutefois, ce corrigé se veut profitable autant pour les futurs candidats, comme illustration de la méthodologie à adopter et de la faisabilité d'un exposé sur une question en apparence guère évidente, que pour les candidats de la session 2023 s'étant retrouvés fort dépourvus face à cette question. « En » et « y » était une question extrêmement riche ; pour reprendre Rostand : « On pouvait [en] dire... [...] bien des choses en somme... »

## CORRIGÉ DE LA QUESTION

Les éléments soulignés à commenter se situaient dans le texte de Marguerite Yourcenar proposé en thème.

1. « [...] on dit que les vieilles maisons contiennent toujours des fantômes ; je n'en ai jamais vu. »
2. « Mais ce qui rend les vieilles maisons inquiétantes, ce n'est pas qu'il y ait des fantômes, c'est qu'il pourrait y en avoir ».
3. « Lorsque le silence s'est établi dans une maison, l'en faire sortir est difficile ».
4. « Il y avait, dans le couloir qui menait à ma chambre, une gravure moderne [...]. [...] cela m'en a dégoûté ».
5. « Il y avait, dans le couloir qui menait à ma chambre, une gravure moderne [...]. On y voyait des personnages qui écoutaient un musicien ».

L'énoncé de cette sous-épreuve était : « Après avoir identifié la nature des segments soulignés dans le texte de Marguerite Yourcenar [...], vous exposerez leur fonctionnement dans la langue source, puis dans la langue cible. Vous justifierez ensuite votre traduction en prenant appui sur votre exposé théorique. »

## IDENTIFICATION

Les morphèmes soulignés sont les pronoms personnels conjoints – ou proformes faibles selon la terminologie de la *Grande grammaire du français* – « en » et « y », dans les cinq occurrences, en proclise ou antéposés aux verbes. Ils présentent la même forme quel que soit le genre ou le nombre de leur référent : pour « en », référents masculin pluriel dans l'occurrence n° 1 – « je n'en ai jamais vu » (= de fantômes) – et féminins singuliers pour les occurrences n° 3 – « l'en faire sortir est difficile » (= de la maison) – et n° 4 – « cela m'en a dégoûté » (= de la gravure) – ; pour « y », référents féminin pluriel pour l'occurrence n° 2 – « c'est qu'il pourrait y en avoir » (= dans les vieilles maisons) – et singulier pour l'occurrence n° 5 – « On y voyait des personnages qui écoutaient un musicien » (= sur / dans la gravure).

« En » substitue des syntagmes introduits par « de » – tant l'article indéfini ou partitif que la préposition –, tandis qu'« y » remplace un syntagme introduit par une préposition locative (généralement « à », mais ici les prépositions « dans » et « sur »). Ces pronoms peuvent avoir diverses fonctions et remplacer aussi bien des compléments de lieu (nos 2, 3 et 5) que des compléments d'objet (n° 1 : COD ; n° 4 : COI). Ils peuvent également s'intégrer dans des expressions figées, comme la locution verbale impersonnelle « il y a » – bien que le pronom « y » ait ici un référent et soit pour autant anaphorique.

De tels pronoms indirects n'existent pas en espagnol contemporain. Néanmoins, ces occurrences invitaient à étudier le fonctionnement de ces deux morphèmes français (c'est-à-dire partir de ces deux éléments du paradigme des pronoms personnels français pour en analyser les fonctions), afin d'en établir les équivalences fonctionnelles dans le système de la langue cible, l'espagnol. Une formulation de problématique possible aurait pu être : nous nous interrogerons sur les possibilités qu'offrent « en » et « y » en français de pronominaliser certains compléments pour envisager le fonctionnement du système espagnol, en l'absence de tels pronoms.

« En » et « y » sont des points de grammaire habituels des cours de traduction en raison des difficultés de rendu qu'ils représentent en thème, notamment du fait que l'espagnol puisse parfois, voire souvent, faire l'économie d'une reprise et explicitation pronominales. La question de la traduction, notamment pour trouver la meilleure équivalence possible, pouvait être mentionnée dans la problématisation. Une problématique ne pouvait néanmoins se contenter de cet aspect sans inclure une réflexion contrastive sur les systèmes grammaticaux (du type, comment traduire ces pronoms ?) et encore moins se réduire à prendre la proposition de traduction de la copie comme objectif de cette sous-épreuve (du type, qu'en est-il de notre traduction ?).

## EXPLICATION THÉORIQUE SUR LE SYSTÈME DE LA LANGUE SOURCE (FRANÇAIS)

Pour cette partie sur la langue source, ont été consultés les paragraphes des références suivantes :

Anne ABEILLE & Danièle GODARD (dir.), *La Grande Grammaire du français*, Arles : Actes Sud–Imprimerie nationale Éditions, 2021, § IX-4 et IX-5, fiches « En » et « Y » ; abrégée par GGF.

Maurice GREVISSE & André GOOSE, *Le Bon Usage*, 14<sup>e</sup> édition, Bruxelles : De Boeck, 2007, § 675-681, p. 868-881 ; abrégé par LBU.

Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT & René RIOUL, *Grammaire méthodique du français*, Paris : PUF, 2004, § VI.5.2.2, p. 200-201 ; § VII.1.4.3, p. 223-225 ; abrégée par GMF.

### Caractéristiques morphologiques

Morphologiquement, « en » et « y » sont des pronoms faibles ou conjoints qui, à l'instar des autres pronoms clitiques, sont solidaires du verbe et forment une unité avec lui en s'antéposant à lui ou, à l'impératif, en y étant suffixés : *J'y vais, à Paris. J'en viens, de Lyon. | Cours-y. Prends-en.*

Anciens adverbes pronominaux, ce sont des pronoms invariables en genre et en nombre – et pour autant parfois appelés adverbiaux – dont le référent peut être masculin ou féminin, singulier ou pluriel, animé ou inanimé. En complément des occurrences commentées : *Il en parle souvent (= de ses enfants). | Il y pense jour et nuit (= à ses enfants).*

Leur référent peut apparaître dans le discours – valeur phorique – ou être présent dans la situation d'énonciation – valeur déictique – : *Prends-en* [en montrant une part de gâteau]. | *Montes-y* [en indiquant une place dans un manège].

On aurait pu ajouter, pour compléter ces caractéristiques par rapport à leur paradigme, qu'« en » et « y » sont des formes faibles / conjointes qui n'ont pas de formes fortes / disjointes spécifiques. Ils correspondent alors à un adverbe de lieu ou à un pronom personnel introduit par une préposition : *J'y pense* correspond à *Je pense à ça*. | *J'en viens*, à *Je viens de là-bas*.

Historiquement, « en » et « y » sont les évolutions d'adverbes locatifs latins qui renvoient au lieu d'origine, INDE, ou au lieu où l'on est, IBI. En français, comme dans d'autres langues romanes – l'italien, l'occitan ou le catalan –, ils ont connu une expansion fonctionnelle ne se limitant plus à des compléments locatifs, comme nous le verrons dans l'exposé de leurs fonctions.

### Caractéristiques syntaxiques

« En » et « y » reprennent des compléments de la phrase, du groupe verbal ou du groupe nominal qui sont introduits par « à » (ou d'autres prépositions statiques ou de destinations équivalentes), pour « y », et par la préposition ou l'indéfini « de », pour « en ».

L'exposé pouvait faire le choix d'aborder les pronoms de manière conjointe – décrire les similitudes puis les dissemblances entre les deux – ou l'un après l'autre. Quoique le regroupement offre une vision davantage systémique et facilite la comparaison avec le système espagnol, la seconde option était aussi tout à fait possible. C'est d'ailleurs généralement le choix qui a été fait par les candidats et, par suite, pour ces éléments de corrigé.

#### « Y » REMPLACE :

##### *Des compléments de lieu*

« Y » reprend un syntagme prépositionnel introduit par « à » – ou d'autres prépositions locatives comme « dans », « en », « sur », « vers », « chez » – qui serait soit un complément circonstanciel de lieu soit un COI de site ou de destination :

CC de lieu : *Il dort à Paris. Il y dort. | Il mange bien chez ses grands-parents. Il y mange bien.*

COI : *Je vais à l'école. J'y vais.*

Quoique la grammaire traditionnelle ne fasse pas la distinction entre le complément circonstanciel et certains compléments d'objet indirect, ce corrigé la mentionne et la reprend – dans le sillage de la *GMF* (§ 1.4.3.) et de la *GGF* (§ IX-5.3.1)<sup>43</sup> –, car elle est d'intérêt en vue de la comparaison avec le système espagnol, et notamment pour les compléments prépositionnels. Cependant, les deux analyses, CC de Lieu ou COI, ont été considérées comme également recevables dans les copies.

##### *Des COI non locatifs*

« Y » pronominalise des COI non locatifs introduits par « à », en complémentarité ou en alternance avec l'autre pronom faible indirect, « lui ».

Certains verbes pronominalisent leur COI animé ou non avec « lui » (convenir, sourire, parler, etc. ; par exemple : *Il ne voit pas son frère mais lui parle souvent par téléphone*). Ces COI se construisent avec

---

<sup>43</sup> « L'identification du c.o.i. est d'autant plus délicate que la plupart des compléments circonstanciels sont aussi introduits par une préposition. On appliquera donc (à l'envers) les différents critères qui permettent de reconnaître ces derniers comme des constituants périphériques de la phrase, et donc extérieurs au groupe verbal (v. § 4.5.1 et 4.5.4). Le critère décisif reste l'existence d'un double rapport de dépendance avec le verbe :

— rapport sémantique, puisque le c.o.i. est un véritable actant dont le rôle sémantique, complémentaire de celui du sujet, est appelé par le sens du verbe. De même que le verbe *obéir* implique un second actant auquel le premier conforme sa conduite, le procès dénoté par le verbe de mouvement *parvenir* suppose un aboutissement (*Il est parvenu au / jusqu'au sommet*) ;

— rapport syntaxique, puisque le verbe contrôle la construction du complément dont il détermine dans la plupart des cas la préposition introductrice (*obéir* et *parvenir* se construisent obligatoirement avec *à*, *profiter* et *se méfier* avec *de*). Les compléments locatifs se signalent par la variabilité de la préposition (*aller à / dans / vers / sous / sur / derrière*, etc.) qui reste toutefois confinée à l'intérieur d'un paradigme restreint commandé par le sens du verbe (*\*aller pour / selon*) », M. RIEGEL, J.-C. PELLAT & R. RIOUL, *Grammaire méthodique du français*, Paris : PUF, 2004, § 1.4.3, p. 223.

un « à » dit « à datif », c'est-à-dire qu'ils sont compléments de destinataire, de possesseur, d'expérient ou de bénéficiaire de l'action du verbe. D'autres verbes pronominalisent leur COI, construit avec un « à » dit « non datif » par « y » (assister, participer, etc. : *J'ai assisté à la conférence. J'y ai assisté. | Je pense à mon frère. J'y pense.*)

La distinction entre « à datif » et « à non datif » est perceptible dans l'exemple suivant : *J'envoie la lettre à ma mère à Perpignan. Je la lui envoie à Perpignan. | Je l'y envoie à ma mère.* En théorie, « lui » et « y » sont compatibles, mais l'usage y répugne par euphonie : *Je la lui y envoie.*

Enfin, plusieurs verbes alternent « y » pour un inanimé et « lui / leur » ou un pronom disjoint avec préposition pour un animé : cf. *Il y répond, au message* et *Il lui répond, au facteur.*

#### *Des compléments d'adjectif*

« Y » peut pronominaliser un complément d'adjectif : par exemple, *être attentif aux désirs de quelqu'un, y être attentif.*

Avec la préposition « à » datif, « y » peut alterner avec « lui », « y » étant alors restreint à des inanimés : *être fidèle à ses principes, y être fidèle / leur être fidèle* ; mais : *être fidèle à son conjoint, lui être fidèle.*

#### « EN » REMPLACE :

##### *Des compléments de lieu*

« En » pronominalise un CC ou COI d'origine ou de provenance introduit par « de » : *On revient de la plage. On en revient.*

##### *Des compléments verbaux prépositionnels / COI non locatifs*

« En » pronominalise des COI généralement inanimés et animés indéfinis : *Il parle de son projet. Il en parle. | Richard a trois enfants et en parle souvent.*

L'emploi s'étend cependant aussi à des animés définis, en concurrence alors avec le pronom disjoint introduit par la préposition régime : *De son frère, elle en parle souvent / elle parle souvent de lui.*

Ces compléments peuvent être des subordonnées complétives construites directement en français : *Je rêve de vacances / de partir / qu'il vienne. J'en rêve.*

« En » ne pronominalise pas les compléments directs infinitifs introduits par « de » : *Je crains de partir. Je le crains. \*J'en crains.*

##### *Des compléments verbaux sans préposition déterminés par un indéfini ou un partitif*

« En » pronominalise des objets directs déterminés par un indéfini ou un partitif et peut être complété par un ajout de quantité ou de qualité : *Il mange des noix. Il en mange. / Il en a mangé cinq. / Il en a mangé des vertes.*

« En » pronominalise un attribut du sujet qui est repris : *Le père n'est pas idiot, mais le fils en est un. | Ils n'ont pas l'air de médecins, mais ils en sont bien.*

##### *Des compléments nominaux*

« En » pronominalise des compléments du nom : *Il aime la fin de ce livre. Il en aime la fin.*

Il est alors en concurrence avec le possessif : *L'électricité devient chère. La crise en a fait augmenter le prix / ... a fait augmenter son prix.*

##### *Des compléments adjectivaux*

« En » peut pronominaliser des compléments adjectivaux : *Être content de ce projet, en être content.*

##### *Des compléments adverbiaux*

« En » peut pronominaliser les compléments d'adverbe : *Nous sommes loin de l'arrivée. Nous en sommes loin.*

## **Sémantique et phraséologie**

Il convenait enfin d'évoquer les usages figés des pronoms « en » et « y ».

#### VALEUR IMPRECISE DU PRONOM : REFERENCE IMPLICITE OU PERTE DE REFERENCE

Certains verbes et expressions emploient les pronoms « en » et « y » de manière imprécise : ils n'ont souvent pas d'antécédents mentionnés, lesquels ne sont pas toujours facilement inférables : *ne rien y pouvoir (ne rien pouvoir changer à quelque chose)* ; *en dire de bien bonnes (des bêtises)*, *en voir des vertes et des pas mûres (des situations problématiques).*

### Pronoms redondants

L'association du pronom avec certaines expressions est parfois devenue telle qu'ils sont redondants, lorsque le complément repris est aussi présent : *s'y connaître en vins. En avoir assez de la mauvaise humeur de quelqu'un. En vouloir à quelqu'un d'être en retard.*

### Lexicalisations

La perte de référence du pronom a pu entraîner des lexicalisations plus ou moins avancées : *s'en aller*, où le pronom est encore séparé du verbe, ou *s'enfuir, s'envoler* et *s'ensuivre*, où il s'est agglutiné.

### L'EXPRESSION FIGÉE « IL Y A »

« Il y a » est une expression figée d'existence ou de construction présentative où le complément « y » en est venu, le plus souvent, à ne plus avoir de référence. Le pronom peut encore parfois renvoyer à un complément de lieu explicitement mentionné. Pour Grévisse, dans ces cas-là, il y a haplogogie ou réduction d'un « y » lexicalisé et d'un « y » référentiel en un seul pronom « y » (LBU, § 659, e, 3°).

En complément, on ajoutera pour ce corrigé que le locatif « il y a » s'emploie aussi pour des données temporelles : *Il y avait quatre mois qu'il était parti en mer. | Il y a 5 minutes entre ici et la gare.* « Il y a » s'est d'ailleurs grammaticalisé en une préposition temporelle : *Il est parti il y a quatre mois.*

## EXPLICATION THÉORIQUE DU SYSTÈME DE LA LANGUE CIBLE (ESPAGNOL)

Pour cette partie sur la langue cible, ont été consultées les références suivantes :

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA & ASOCIACIONES DE LAS ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Nueva gramática de la lengua española. Manual*, Madrid : Espasa, 2010, chap. 16, 29-30, 35-36.

Jean-Marc BEDEL, *Grammaire de l'espagnol moderne*, 4<sup>e</sup> édition, Paris : PUF, [1997] 2004, § 126-130.

Jean BOUZET, *Grammaire espagnole*, Paris : Belin, 1946, § 442-449.

### Morphologie

On constate d'abord l'absence de morphèmes similaires à « en » et « y » dans le système de l'espagnol contemporain (les lemmes « *ende* » et « *y* » sont marqués comme désuets dans la 23<sup>e</sup> édition du *Diccionario de la lengua española* de la RAE en ligne : [URL] [<https://dle.rae.es/>]).

Comme bonification, les candidats pouvaient toutefois rappeler que les adverbes pronominaux locatifs « *y* » et « *en(de)* » existaient en castillan médiéval<sup>44</sup>, avant qu'ils ne tombent progressivement en désuétude à la fin du Moyen Âge. Des traces de ces morphèmes demeurent aujourd'hui dans la langue : pour « *y* », au présent de l'indicatif, dans la forme impersonnelle présentative de *haber (hay)* et dans les autres terminaisons à coalescence de la première personne du singulier d'*ir, ser, estar* et *dar* ; pour « *ende* », dans la locution adverbiale de conséquence *por ende*.

Par ailleurs, le partitif a un usage restreint à un indénombrable déterminé en espagnol : cf. *beber agua* et *beber del agua de los torrentes*.

Pour autant, le système cible n'a pas les mêmes ressources morphologiques et recourt donc à d'autres moyens qu'il convient d'appréhender selon les fonctions grammaticales mises en avant dans la partie précédente.

---

<sup>44</sup> *Poema de Fernán González* dans *Reliquias de la poesía épica española*, ed. Ramón MENÉNDEZ PIDAL, Madrid : Ribadeneira, 1951 : « *¡essa rabia llevaron que ende non morieron! [...] tantos ha y de puercos que es fiera fazaña, [...] Ha y venas de oro, son de mejor barata [...]. Fuerte mient quiso Dios a España honrar, / quando al santo apóstol quiso y enbiar* », § 3, 149, 151, 154 (édition numérique du Centro Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en ligne : [URL] [[https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poema-de-fernán-gonzález--0/html/fedb5e98-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#l\\_0](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poema-de-fernán-gonzález--0/html/fedb5e98-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_0)] [consulté le 17 mars 2023] ; Alphonse X, *Primera crónica general de España*, ed. Ramón MENÉNDEZ PIDAL, Madrid : Gredos, 1977, t. 1, p. 4 : « *como fueron uiniendo de tierra en tierra, uenciendo muchas batallas et conquiriendo muchas tierras, fasta que llegaron a Espanna, et echaron ende a todas las otras yentes, et fueron ellos sennores della.* »

## Syntaxe

### COMPLEMENT DE LIEU

Les compléments de lieu, aussi bien les compléments circonstanciels que les compléments du régime verbal (CRV), peuvent être repris par des adverbes locatifs ou un syntagme prépositionnel avec un pronom objet tonique : dans le texte de version de García Márquez, « *volvía a casa y permanecía allí descansando y leyendo en la terraza del patio* » ; « [...] *amaba al monte. Esperaba con ansia los domingos para escapar a él* » (M. DE UNAMUNO, *Paz en la guerra, apud Bedel, op. cit.*, p. 124).

La tournure existentielle *haber* peut aussi être renforcée par un adverbe de lieu : « *Había guirnaldas de flores...* » => *Allí había guirnaldas...*

### COMPLEMENTS PREPOSITIONNELS

#### Compléments régimes

Les compléments du régime verbal, nominal ou adjectival peuvent être repris par des syntagmes prépositionnels avec un pronom objet tonique : *Me di cuenta de ello. | Doy fe de ello. | La poesía solo existe en el poema hecho y está inseparable de él* (Juan FERRATE, *Dinámica de la poesía, apud Bedel, op. cit.*, p. 123).

Oralement et pour certains verbes, on entend souvent l'emploi d'un pronom direct et donc une transgression de la construction verbale, par exemple *Ya lo hablaremos* pour *Ya hablaremos de ello*. Quoique répandue, on évitera cette construction transitive fautive.

#### Complément du nom

En substitution d'un complément du nom, on pourra utiliser un possessif : *El actor de la película hará crecer su éxito*. Cette substitution peut aussi apparaître dans des locutions prépositionnelles construites avec un substantif : *a pesar de mi madre* => *A su pesar / a pesar suyo*.

#### Pronominalisation de syntagme en « a » et / ou « de » par un pronom indirect

À la différence de la grammaire française, l'espagnol distingue strictement le COI, qui est destinataire ou bénéficiaire d'une action et est forcément introduit par « a », des autres compléments verbaux introduits par une préposition, y compris « a » lorsqu'elle n'introduit pas de destinataire. Cette possibilité ou impossibilité de pronominaliser le complément verbal par le pronom datif « le » est d'ailleurs un critère pour l'analyse fonctionnelle et l'identification du complément indirect par rapport au CRV : *Envié la carta a Córdoba* (CRV). *Envié la carta allí. ≠ Envié la carta a María* (COI). *Le envié la carta*.

Cependant, certains verbes ont un CRV de direction, destination ou terme qui peut se pronominaliser avec un pronom datif : *Se acercó a ella. Se le acercó. | Se apartó de ellos. Se les apartó. | Eché sal a la ensalada. Le eché sal* (NGLE, § 35.3.2).

De même, un complément du nom pourra être pronominalisé par *le* : *Arranqué una rama del árbol. Le arranqué una rama*.

### COMPLEMENT SANS PREPOSITION : COD OU ATTRIBUT

Les compléments d'objet direct sont repris par un pronom direct accordé, un indéfini ou un syntagme prépositionnel en « de » : « [...] *usted hace chistes. — También usted los hace.* » (Arturo PÉREZ REVERTE, *El maestro de esgrima*) | « [...] *me daría de ellas.* » (Francisco AYALA, *El jardín de las delicias*) | « *Yo no he visto de esas en el jardín.* » (Jorge ISAACS, *María*)<sup>45</sup>.

Ils peuvent aussi être repris par un numéral ou indéfini : *Llenó vasos de agua y me ofreció uno*.

Un attribut sera repris par le pronom direct neutre *lo* : *La madre es una idiota y la hija también lo es*.

## Sémantique et pragmatique

Pour reprendre un complément, l'espagnol dispose donc d'autres moyens, en partie communs au français, que les inexistantes « en » et « y ». Surtout, il peut faire l'économie de telles reprises. En effet, en absence d'ambiguïté, l'ellipse peut être possible, voire est souvent préférable en espagnol.

*¿ Vas a Madrid? Sí, voy (allí). | Le hablaba de eso, pero no se acordaba (de ello). | No tengo café. — Yo tengo.*

---

<sup>45</sup> Les trois exemples sont empruntés à Bedel, *op. cit.*, p. 124.

Dans de tels cas, la reprise des compléments sert donc à désambiguïser ou marque une emphase énonciative : cf. « ¿Se anima a ir? » (A. ROA BASTOS, *Hijo de hombre*, apud Bedel, op. cit., p. 125) et ¿Se anima a ir allí? | Allí había flores (...mientras que aquí, no).

## JUSTIFICATION DES CHOIX DE TRADUCTION

### Phrase 1 :

« [...] on dit que les vieilles maisons contiennent toujours des fantômes ; je n'en ai jamais vu [= de fantômes]. »

« En » reprend « des fantômes », groupe nominal indéfini qui est l'objet direct de « contenir » dans la proposition précédente. Dans l'occurrence à commenter, il est également COD du verbe « voir », conjugué à la 1<sup>ère</sup> personne du singulier au passé-composé sans entraîner d'accord du participe passé. « En » peut être rendu en espagnol par un complément objet atone qui s'accorde en genre (masculin) et en nombre (pluriel) : « *Nunca los he visto* ».

Un autre rendu possible est la reprise par un indéfini renforçant le fait que le narrateur n'ait jamais vu aucun fantôme : « *nunca he visto uno / ninguno* », variante peut-être préférable ici dans cette phrase négative. De manière annexe, on rappellera que « des fantômes » / « (*unos*) *fantasmas* » étant un indéfini inanimé, la préposition « a » en espagnol marquant un objet direct animé et défini était incorrecte.

### Phrase 2 :

« [...] ce qui rend les vieilles maisons inquiétantes, ce n'est pas qu'il y ait des fantômes, c'est qu'il pourrait y en avoir [= dans les vieilles maisons]. »

Le pronom souligné fait partie de la locution figée « il y a ». Cependant, « y » reprend ici un référent mentionné et est un complément locatif de site concret. C'est un cas où, selon Grevisse, « y » se supprimerait devant lui-même (\*il pourrait y y avoir) (LBU, § 649, e, 3<sup>o</sup>).

Il peut en espagnol être rendu par un adverbe de lieu (« *allí* ») ou un syntagme prépositionnel avec un pronom tonique (« *en ellas* »).

Dans la mesure où le référent est explicitement mentionné peu avant, on peut faire l'économie du complément dans la syntaxe espagnole : « *podría haberlos / podría que los hubiera (en ellas)* ».

### Phrase 3 :

« Lorsque le silence s'est établi dans une maison, l'en faire sortir est difficile [= de cette maison] ».

Le pronom souligné est un complément locatif d'origine – circonstanciel ou verbal, selon les lectures – du verbe « sortir » dans une construction factitive employant le verbe faire, complétée du clitique masculin singulier « le » élide reprenant « le silence » (= « faire sortir le silence de la maison »). Ce syntagme verbal infinitif est ici sujet du verbe « être » et a pour attribut l'adjectif « difficile ». « En » a pour référent « une maison », mentionné dans la subordonnée temporelle précédente dans un syntagme prépositionnel complément de site. Le pronom peut être rendu par un adverbe locatif ou un pronom tonique précédé de la préposition « de » : « *de allí* » ou « *de ella* ». Ici encore, le référent précédant immédiatement cette reprise, l'espagnol peut en faire l'économie : « *hacerlo salir / hacer que salga (de ella / allí)* ».

De manière annexe, la tournure factitive de « faire sortir » excluait le verbe transitif « sacar », car « *sacarlo* » inverse le schéma actantiel et constitue une réécriture partielle : sortir quelque chose n'est pas faire que ce quelque chose sorte de quelque part, quoique le résultat en soit le même.

### Phrase 4 :

« Il y avait, dans le couloir qui menait à ma chambre, une gravure moderne [...]. [...] je l'ai revue depuis chez tant de gens [...] que cela m'en a dégusté [= de la gravure]. »

Le pronom souligné reprend « une gravure » moderne. Il est complément verbal prépositionnel du verbe « déguster » au passé composé dans une subordonnée consécutive. En fonction du régime verbal de la tournure choisie, plusieurs possibilités pouvaient être commentées. Avec un verbe intransitif – comme « *asquear* » – ou transitif – comme « *hartar* » –, l'équivalent d'« en » serait un complément régime sous forme d'un syntagme prépositionnel, le pronom tonique devant s'accorder en genre avec le rendu choisi

de « la gravure », au risque de commettre une faute d'accord : « *me ha asqueado de él* », « *me he hartado de él* ». Dans « *acabé hartado de él* », le syntagme prépositionnel est complément régime de l'adjectif.

Avec une tournure comme « *perder el gusto de / por* », le complément régime de « *gusto* » peut être repris par un pronom datif « *le* », puisqu'il est assimilé à un complément de destinataire : « *le he perdido el gusto* ».

Enfin, avec une tournure transitive où le narrateur est sujet, « *en* » équivaldrait au COD et devrait être repris par un clitique objet direct accordé en genre et en nombre : « *ya no lo aprecio* ».

#### **Phrase 5 :**

« Il y avait [...] une gravure moderne [...]. On y voyait des personnages [= sur la gravure] ».

« *Y* » est complément circonstanciel de site de la phrase « On voyait des musiciens... ». Son référent est « une gravure moderne » dans une construction prépositionnelle implicite (« dans » ou « sur la gravure »). « *Y* » pourrait donc être rendu par un adverbe locatif (« *allí* »), par une préposition forte (« *dentro* ») ou par un syntagme prépositionnel pronominal (« *en él* »). Comme complément circonstanciel, il peut être antéposé ou postposé au verbe. Cependant, dans la mesure où le référent est précisé dans la proposition immédiatement antérieure (« ... mais alors je la considérais souvent. » / « ... *pero entonces lo examinaba a menudo.* »), on pourrait aussi faire le choix de l'ellipse de ce complément pronominal : « (*En él*) *se veían personajes...* ».

# ÉPREUVE DE PRÉPARATION D'UN COURS

Rapport établi par Mme Carine Fauvet et Mme Mireille Serrano

## TEXTES DE RÉFÉRENCE

L'arrêté du 21 février 2001 modifiant l'arrêté du 12 septembre 1988 précise les modalités de cette épreuve orale d'admission, coefficient 2. Il s'agit de l'exposé de la préparation d'un cours suivi d'un entretien. La durée de la préparation est de trois heures ; la durée de l'épreuve est d'une heure maximum (i.e. : exposé de quarante minutes maximum suivi d'un entretien de vingt minutes maximum). L'épreuve prend appui sur un dossier composé d'un ou de plusieurs documents en langue étrangère (tels que textes, documents audiovisuels, iconographiques ou sonores) fourni au candidat.

## REMARQUES GÉNÉRALES

À l'issue de la préparation, les candidats exposent leur travail qui se compose de deux parties : une analyse des documents proposés et une exploitation pédagogique desdits documents qui prend la forme d'une proposition de séquence d'enseignement, ces deux parties étant intimement liées. Cette double exigence tend à évaluer tant la maîtrise des connaissances disciplinaires que les compétences professionnelles du professeur. C'est la seule épreuve de l'agrégation interne durant laquelle les candidats sont amenés à montrer leur niveau d'expertise professionnelle, leurs connaissances fines des programmes d'enseignement et des textes de référence, et leur maîtrise des enjeux de la conception didactique et de la mise en œuvre pédagogique d'une séquence d'enseignement.

De façon générale, le jury a pu constater que les candidats organisent convenablement leur temps de préparation et qu'ils se présentent devant le jury, leur exposé bien préparé et achevé. En revanche, la gestion du temps au cours de l'exposé est perfectible. Le jury a souvent déploré une tendance à accorder trop de temps à la première partie, celle de l'analyse des documents, au détriment de la seconde partie, celle de l'exploitation pédagogique. Un équilibre est à trouver pour proposer une analyse du dossier qui, sans être superficielle, laisse le temps au candidat de développer son projet pédagogique, en lien avec les axes de sens principaux qu'il aura préalablement dégagés et analysés dans chacun des documents.

Par ailleurs, s'agissant d'une épreuve orale, en français, il est bon de rappeler aux candidats que la langue doit être celle d'un professeur qui est un modèle pour ses élèves ; un lexique riche, varié et précis, une élocution ni trop rapide ni trop lente, une absolue correction de la syntaxe et une certaine aisance orale sont donc de rigueur. Il convient de souligner que les attentes du jury en la matière ont été globalement satisfaites, avec des prestations de qualité, même si certaines tournures familières et relâchées (*ouais, bon ben, hein*), certains barbarismes verbaux (*requérant*) ou lexicaux (*\*la simplicitude*), certaines erreurs ou tics de langage (*pallier à, au final*) ont malheureusement été entendus çà et là ainsi que certains hispanismes (*les apprendre* en lieu et place de *leur apprendre, une femme qui souffre pour (por) ne pas pouvoir avoir d'enfants, il la fait responsable* au lieu de *il la rend responsable, les sentiments expérimentés, un document titulé...*) tout comme des fautes lourdes de français (*faire montrer, des textes dans lequel*).

Enfin, rappelons aux candidats qu'il ne faut absolument pas perdre de vue que certaines citations en espagnol sont inévitables au cours de l'exposé dans la mesure où les documents du dossier sont des documents authentiques et qu'il faut veiller à respecter la prosodie de l'espagnol, les règles de l'accentuation et la prononciation. À plusieurs reprises, le jury a entendu des déplacements d'accent très gênants (*Hérrnan, Córtes, El Perró del Hortelanó*) ou des prononciations bien trop hésitantes ou françaises de certaines consonnes (*R, J/G*).

## COMPOSITION DES DOSSIERS

Quatre dossiers ont été proposés aux candidats lors de la session 2023

### Dossier n°1

Document 1 : Lope de Vega, *El perro del hortelano*, 1613

Document 2 : Francisco de Goya, *La boda*, Óleo sobre lienzo, 1792

Document 3 : María Dueñas, *El tiempo entre costuras*, 2009

### Dossier n°2

Document 1 : Gabriela Mistral, « La mujer estéril », *Desolación*, 1922

Document 2 : Federico García Lorca, *Yerma*, 1934

Document 3 : Frida Kahlo, *Henry Ford Hospital o La cama volando*, 1932

### Dossier n°3

Document 1 : Yásnaya Aguilar Gil, *Discurso ante la Cámara de los diputados de México*, 2019

Document 2 : Diego Rivera, *Colonización o Llegada de Hernán Cortés a Veracruz*, 1951

Document 3 : Rosario Castellanos, *Balún Canán*, 1957

### Dossier 4

Document 1 : Pablo Picasso, *La lectura*, 1932

Document 2 : Carlos Ruiz Zafón, *La sombra del viento*, 2001

Document 3 : Pablo Neruda, « Oda al libro », *Odas elementales*, 1954

## ANALYSE DES DOCUMENTS

Cette première partie doit particulièrement être soignée car d'elle va dépendre une fructueuse et pertinente exploitation des documents en classe, devant et avec les élèves. Si une analyse succincte mais précise de chaque document s'impose, il ne faut jamais perdre de vue que chacun des documents du dossier s'inscrit dans un tout, qu'une thématique relie les documents entre eux et que c'est la mise en tension des documents à partir de cette thématique commune qui permettra de dégager une problématique autour de laquelle la séquence d'enseignement pourra être proposée. Il est vraiment important de réfléchir à la complémentarité des documents, car c'est à partir de là qu'un exposé cohérent et convaincant pourra s'articuler.

Il va sans dire que le jury attend des connaissances solides des candidats en matière disciplinaire : les grandes figures littéraires et artistiques du monde hispanique ainsi que les grands événements historiques et socio-culturels doivent être connus, tout comme il est indispensable de maîtriser les outils méthodologiques de l'analyse du texte et de l'image (fond et forme). Il s'agit, certes, d'une épreuve hors programme et en ce sens le jury ne saurait exiger des connaissances pointues, mais il revient au candidat de se préparer à cette épreuve tout au long de l'année et de s'assurer de la solidité de son bagage culturel pour appréhender sereinement l'exercice et éviter de lourdes erreurs.

Quelques exemples d'erreurs – qui ne concernent fort heureusement pas la majorité des prestations – pour illustrer notre propos. Dans le dossier 2, certains candidats ne savaient manifestement pas que Gabriela Mistral était chilienne et qu'elle fut la première poétesse et écrivaine latino-américaine à recevoir le Prix Nobel de Littérature en 1945 ; d'autres ignoraient la signification de l'adjectif *yerma,a*, ce qui a considérablement limité leur accès au texte de Lorca et l'a même sérieusement amputé. Dans le dossier 1, des candidats n'ont pas su dire qui était le marié dans le tableau de Goya, ce qui ne leur a pas permis de souligner l'ironie du peintre dénonçant le phénomène des mariages arrangés. Enfin, dans le dossier 4, certains candidats ont voulu à tout prix rattacher *La lectura* de Picasso au courant surréaliste sans parvenir à justifier cette affirmation, ni à définir ce courant malgré les questions bienveillantes du jury désireux de les conduire sur la voie de l'auto-correction.

Pour ce qui est de la méthodologie, il nous semble fondamental de rappeler que les attendus du jury sur cette partie d'analyse des documents sont des attendus d'ordre universitaire. Chaque document du dossier doit être analysé en fonction d'un certain nombre de critères incontournables tant pour ce qui est de la forme que du fond. Et inutile de rappeler que la paraphrase est à proscrire : non seulement parce qu'elle n'apporte rien, mais de surcroît parce qu'elle fait perdre un temps précieux aux candidats.

La contextualisation des documents dans une époque, un courant, un genre est indispensable. Si nous prenons l'exemple de l'extrait de *El Perro del hortelano* de Lope de Vega dans le dossier 1, il était important pour la mise en tension des trois documents que le candidat soit, *a minima*, en mesure de dire qu'il s'agissait d'une *comedia* du Siècle d'Or écrite par l'un des plus grands dramaturges espagnols de l'époque, Lope de Vega, et que l'extrait était en vers, en l'occurrence des octosyllabes, avec des rimes embrassées. Si nous considérons le *mural* de Diego Rivera du dossier 3, la connaissance et la définition du *muralismo mexicano* étaient nécessaires pour percevoir la complémentarité des supports ; le jury attendait également que le candidat soit en mesure d'expliquer pourquoi ce courant pictural fut si prisé au Mexique au milieu du XX<sup>e</sup> siècle.

Pour ce qui est de la narratologie, il est fondamental d'identifier les instances narratives et les différentes voix : ainsi, dans l'extrait de *La sombra del viento*, préciser que le narrateur était aussi le protagoniste, c'est-à-dire qu'il s'agissait d'un narrateur homodiégétique, avait toute son importance pour l'appréhension du document et son exploitation auprès de jeunes collégiens qui pourront s'identifier à ce narrateur-protagoniste.

De même, quand il s'agit de poésie, il convient de parler de poète et/ou de voix poétique et de vers et non d'auteur et de lignes à l'heure d'analyser un poème, tout comme il faut s'attarder un instant sur la particularité de la métrique espagnole. Le jury a pu remarquer à plusieurs reprises une méconnaissance ou une connaissance bien trop approximative des règles de ladite métrique, avec un découpage des syllabes phoniques comme s'il s'agissait d'un poème en français, ignorant le rôle essentiel joué par le dernier accent tonique du vers espagnol. La justesse et la précision des termes employés sont de rigueur dans cette première partie d'analyse qui rend compte de la spécificité de chaque document.

Cela étant, relever ces éléments (contextuels, narratologiques, artistiques, historiques, etc.) n'est bien évidemment pas suffisant si ce relevé ne s'inscrit pas dans une démarche bien précise : il ne s'agit pas d'établir un catalogue exhaustif des éléments repérés dans un document (champs lexicaux, figures de style, couleurs, jeux de lumière, etc.) si ces mêmes éléments ne sont pas analysés et si aucun sens n'en est extrait. Par exemple, dans le dossier 2, à propos du tableau de Frida Kahlo, le jury a entendu « *il y a des objets insolites pleins de symbolisme* » : quels objets ? que symbolisent-ils ? Pourquoi ? Quand un candidat affirme et annonce quelque chose, il faut qu'il veuille à justifier, illustrer, expliquer ses affirmations.

À partir d'une analyse fine, précise et rigoureuse de chaque document du dossier, la finalité de la démarche consiste, en effet, à aboutir à une exploitation de l'ensemble des documents dans une même séquence, les documents étant, en effet, nous le rappelons encore, interdépendants dans le dossier et constituant un tout indissociable à l'heure de l'élaboration de la séquence.

Deux écueils majeurs se profilent donc au moment de présenter l'analyse des documents : celui de l'exhaustivité et celui de l'appréhension et de l'étude d'un document après l'autre sans les relier les uns aux autres. Les candidats doivent garder à l'esprit que si l'analyse attendue est une analyse de type universitaire, présenter une analyse linéaire d'un texte ou un poème ou une analyse détaillée des tableaux est à éviter, de même qu'il est à proscrire de proposer une analyse isolée de chaque document, ce qui reviendrait à perdre de vue l'unité thématique du dossier.

*In fine*, il faut s'atteler à dégager les particularités de chaque document (fond et forme), à souligner les enjeux de chacun dans l'optique de proposer une problématique qui englobe l'ensemble des documents tout en rendant compte de la diversité du dossier dans une visée d'exploitation pédagogique. Par exemple, à partir du dossier 3 sur la question indigène au Mexique, certains candidats ont mis en avant les discriminations dont ont souffert et souffrent encore les populations indigènes au Mexique, de façon isolée, à travers chaque document du dossier, ce qui était réducteur et ne permettait pas de rendre compte d'une caractéristique importante de ce dossier : l'évolution de la position des populations autochtones face au pouvoir en place – et l'évolution de la prise en compte de cette parole.

## PROBLÉMATIQUE

La problématique que va proposer le candidat est, en ce sens, fondamentale. C'est la charnière même autour de laquelle va s'articuler son travail.

Il convient donc de réserver un temps de réflexion et d'élaboration suffisant pour la problématique afin d'éviter de proposer des approches trop générales, trop imprécises, trop « fourre-tout », qui ne permettent pas d'appréhender les documents du dossier de façon convaincante. Pour le dossier 1, proposer une problématique autour du « *matrimonio ... para la mujer en España desde el siglo XVI hasta el siglo XX* » était bien trop général pour être efficace. Certes, le dossier invitait à s'interroger sur le rôle des femmes dans la société espagnole, sur le poids des conventions, sur les mariages arrangés, mais il fallait avant tout privilégier un angle d'analyse plus précis qui permette de rendre compte de la spécificité des documents. Ainsi, s'interroger sur le poids des conventions sociales dans l'évolution du rôle et de la place des femmes au fil des siècles semblait plus judicieux dans la mesure où cela permettait de souligner aussi le rôle de l'écrivain, du dramaturge et du peintre à cet égard.

Le jury ne saurait trop insister sur cette étape essentielle de l'exposé : une problématique ambitieuse, pertinente et clairement énoncée témoigne d'une compréhension de l'ensemble des documents et ouvre la voie à une exploitation pédagogique optimale du dossier toujours en lien avec le matériau de départ.

## NIVEAU DE CLASSE DESTINATAIRE

La plupart des candidats ont démontré leur bonne connaissance des contenus culturels des programmes de chaque cycle ; ils ont su inscrire la problématique qu'ils avaient dégagée dans une notion ou un axe d'étude pertinent et cibler la classe destinataire. Le jury a toutefois regretté la tendance dominante à proposer des séquences d'enseignement dans des classes d'enseignement de spécialité et à justifier des propositions de mise en œuvre irréalistes par le supposé niveau d'excellence des élèves. Si les contenus notionnels ou culturels de certains dossiers étaient inadaptés à la maturité des élèves les plus jeunes, d'autres pouvaient tout à fait être abordés au collège. Par sa thématique accessible, le dossier 4 pouvait parfaitement être exploité en cycle 4. C'était l'occasion pour les candidats de démontrer leur capacité à rendre accessible à des élèves de ce niveau les documents ambitieux qui le composent par une démarche pédagogique adaptée.

Cette cohérence entre la classe destinataire et la proposition didactique et pédagogique est un élément essentiel. Elle suppose une maîtrise par les candidats des attendus de fin de cycle en termes de niveaux de compétences du CECRL et de leur déclinaison par classe. Le jury a pu constater que c'est généralement le cas pour la plupart des candidats. Il insiste toutefois sur la nécessité de ne pas perdre de vue ces niveaux cibles au moment de concevoir la mise en œuvre pédagogique de façon à proposer des tâches qui soient réellement de nature à développer les compétences des élèves.

D'autres éléments peuvent également guider les candidats pour affiner le choix de la classe destinataire. Certains ont mentionné avec pertinence et précision les articulations possibles avec d'autres disciplines ou avec les parcours éducatifs. Le jury a apprécié cette mise en lien qui témoigne d'une connaissance fine des différents enseignements ainsi que d'une volonté d'appréhender le parcours de l'élève dans sa globalité.

## OBJECTIFS

Les candidats connaissent généralement très bien cette partie de l'épreuve et ils maîtrisent la terminologie ainsi que les attendus définis par les textes. Mais ils tombent souvent dans le piège du catalogue ou de l'énumération quelque peu stérile d'une série d'objectifs culturels, linguistiques et pragmatiques qu'ils ont du mal à relier à leur mise en œuvre pédagogique. Proposer de se pencher sur les temps de la narration au passé, par exemple, dans le dossier 4, est louable, mais dans quel but ? Pourquoi ? Comment souligner la différence entre le passé simple et l'imparfait de l'indicatif dans le texte de Ruiz Zafón ? Pourquoi les verbes de mouvement qui rendent compte de la déambulation de Daniel dans la bibliothèque sont-ils systématiquement au passé simple ? Que dire de l'apparition du gérondif à la fin du même texte ? Serait-ce à dire que le temps de la rencontre avec le livre est révolu, définitivement passé pour le narrateur homodiegétique alors que le temps de la lecture s'étire sans

limites ? Autant de points et de précisions qui permettent de justifier pourquoi les temps du passé figurent dans les objectifs linguistiques.

Dans le même ordre d'idée, envisager de revenir sur *SER* et *ESTAR* à partir du tableau de Picasso *La lectura* et du poème de Neruda dans le même dossier 4 n'a de sens que si le candidat est en mesure de proposer des activités qui mettent en avant la différence entre ce qui relève de l'attitude, de l'état et ce qui relève de l'essence (cf. *la mujer está sentada, está leyendo, está absorta* vs *el libro es el viaje, es sinónimo de evasión*, etc.).

Le jury ne peut qu'insister auprès des candidats sur la nécessaire cohérence entre les différents objectifs qui doivent tous s'articuler pour faciliter l'accès au sens des documents et la construction de la réflexion des élèves. Ainsi, il importe de faire percevoir le lien entre les tâches proposées dans la mise en œuvre et les objectifs énoncés.

## ORDRE DES DOCUMENTS

Cette partie de l'épreuve a pour but de montrer la pertinence de la démarche pédagogique eu égard à l'analyse des documents et à la problématique choisie, et le jury est ouvert à toute proposition justifiée, cohérente et convaincante. Par exemple, pour le dossier 1, on pouvait parfaitement opter pour le choix de l'ordre chronologique (doc1-doc2-doc3) si la problématique s'appuyait sur l'évolution sociétale de l'Espagne, ou opter pour le choix du doc3-doc2-doc1 si la problématique était davantage axée sur le rôle de l'écrivain, du peintre ou du dramaturge dans la dénonciation des diktats imposés aux femmes.

## L'ARTICULATION ET LA PROGRESSION DES ACTIVITÉS LANGAGIÈRES

Là encore, nous ne pouvons que nous féliciter que les candidats connaissent si bien la terminologie et les attendus précisés dans les textes officiels. Mais certaines maladresses, et/ou erreurs persistent : vouloir à tout prix proposer dans une même séquence plusieurs tâches d'EOI, EOC, EE, EO est contre-productif. Outre le risque de perdre les élèves (et le jury) dans une succession d'activités multiples, cette démarche révèle une difficulté du candidat à concevoir une construction progressive des connaissances et des compétences des élèves. Il convient de veiller toujours à ne pas négliger la qualité au profit de la quantité et de s'attacher à ce que les activités soient adaptées au public auquel on a choisi de proposer la séquence. Garder en tête que le dossier que l'on présente au jury pourrait directement être traité en classe devrait aider les candidats, tous enseignants et au fait de ce qui se passe dans une classe, à sélectionner les activités langagières et les modalités de travail avec pertinence. Nous avons quelquefois déploré le fait que les candidats explicitent peu ou justifient difficilement le choix de telle ou telle modalité de travail. Pourquoi proposent-ils une activité en binôme ou en groupe ? Comment créent-ils les conditions d'une véritable interaction ? Quelle alternative au questionnement frontal ont-ils envisagé ? Autant d'éléments qui permettraient aux candidats de valoriser leur expertise professionnelle.

Le jury attend des pistes d'exploitation pédagogique respectueuses des invariants du cours de langue et des préconisations officielles dans la mesure où elles servent un projet d'enseignement cohérent et incarné par l'expertise et l'expérience du candidat. Les meilleures prestations ont été celles où le plaisir du candidat à enseigner a été patent, grâce à des propositions réalistes, réalisables, enthousiastes et ancrées dans le réel qui ont su susciter l'adhésion du jury. On a pu ainsi entendre une prestation convaincue et convaincante, à partir du dossier 4, dans laquelle les élèves étaient judicieusement amenés vers le sens des documents, et les moments d'entraînement, en classe ou hors la classe, étaient toujours accompagnés par le regard et les conseils de l'enseignant. L'évaluation formative prenait ainsi tout son sens, car elle permettait aux élèves de pouvoir se situer et d'avoir les clés pour progresser. Par ailleurs, les projets auxquels l'étude de ce dossier donnait lieu servaient à faire naître le goût de lire chez les élèves, ce qui était en totale cohérence avec le sens des documents. Ainsi, les élèves étaient invités à adopter un livre, en lien avec le professeur de français ou le professeur documentaliste, et à raconter la rencontre avec « leur » livre ; la production finale proposait de faire

participer les élèves au concours de lecture « El placer de leer » organisé par la mairie de Salamanque – projet source de motivation, ancré dans le réel et qui sollicitait la créativité des élèves.

## LES ÉVALUATIONS

Si les candidats connaissent les différentes formes de l'évaluation, le rôle et l'intérêt de chacune d'entre elles au regard de la dynamique de la séquence ne sont en général pas maîtrisés. C'est tout particulièrement le cas de l'évaluation formative qui est trop souvent assimilée à une forme de répétition avant l'évaluation sommative sans que l'accent soit mis sur la façon dont elle peut aider un enseignant à réajuster sa proposition pédagogique et un élève à prendre conscience des leviers de progression pour parvenir au niveau attendu.

Le jury a constaté avec satisfaction que la plupart des candidats ont pris soin d'explicitier la consigne de l'évaluation sommative et de proposer des critères. Toutefois, la cohérence avec la problématique de la séquence, avec les objectifs déterminés par le candidat, avec les activités langagières travaillées et avec les entraînements menés n'est pas toujours avérée. À titre d'exemple, on ne peut attendre d'un élève qu'il réalise en évaluation une tâche d'expression écrite quand les activités de la séquence ont mis l'accent sur l'expression orale en continu. Il n'est pas non plus pertinent de proposer un débat sur la présence des écrans dans la vie des jeunes au terme d'une séquence centrée sur la lecture. Signalons également l'importance de proposer des tâches réalisables. Il n'est, par exemple, pas réaliste de demander à un élève d'écrire un poème sur le thème des livres à la manière de Neruda dans « Oda al libro ».

Les candidats qui ont su prendre en compte l'ensemble des objectifs et des compétences ciblés dans le projet didactique ont ainsi fait la preuve d'une réflexion approfondie et d'un souci de cohérence que le jury a appréciés.

## LA REPRISE

L'échange avec le jury ne doit pas être appréhendé par les candidats comme une critique et une mise en évidence de leurs erreurs. Certains se sont en quelque sorte repliés sur eux-mêmes lors de cette phase, pensant que les questions posées avaient pour but de les faire changer systématiquement d'avis, alors que le jury attendait simplement quelques éclaircissements ou un approfondissement de certains aspects de l'exposé. D'autre part, nous avons pu constater parfois un relâchement des candidats lors de l'entretien. Dans l'attitude tout d'abord, certains hésitant trop longtemps avant de répondre aux questions, d'autres devenant quasi-mutiques de peur de dire des bêtises ; dans le niveau de langue d'autre part, avec une langue beaucoup plus relâchée (« *j'ai pas prévu / j'pourrais...* »).

En conclusion, si l'exposé de la préparation d'un cours est une épreuve exigeante qui nécessite un entraînement rigoureux, elle reste néanmoins à la portée des enseignants expérimentés que sont les candidats qui se présentent au concours. Elle consiste finalement à présenter au jury ce qu'ils ont l'habitude de concevoir et de mettre en œuvre dans les classes, et à démontrer leur capacité réflexive par rapport à leur pratique quotidienne.

# ÉPREUVE D'EXPLICATION EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Rapport établi par M. Federico Calle Jordá

**Les éléments qui suivent sont rédigés en français dans le présent rapport pour des raisons de cohérence, mais le jury tient à rappeler aux candidats que l'épreuve se déroule en espagnol.**

Au cours de la session 2023, les candidats admissibles ont eu à expliquer l'un des quatre supports suivants :

- Un tableau de Diego Velázquez intitulé *El bufón llamado don Juan de Austria*, 1632-1633, huile sur toile, 210 x 124,5 cm, Madrid, Musée du Prado.
- Un tableau de Diego Velázquez intitulé *Retrato del príncipe Felipe Próspero*, 1659, huile sur toile, 1285 x 99,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.
- Un extrait du roman *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, Madrid, Cátedra, Col. « Letras hispánicas », 2022, p. 120-123.
- Un extrait du roman *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, Madrid, Cátedra, Col. « Letras hispánicas », 2022, p. 139-142.

## REMARQUES GÉNÉRALES

Pour cette épreuve orale, quatre documents portant sur deux des quatre questions inscrites au programme ont été proposés aux candidats. Ceci est l'occasion de rappeler qu'il n'est pas judicieux d'établir des pronostics sur la base des documents examinés l'année précédente ou en s'appuyant sur quelque élément que ce soit. Les quatre questions du programme doivent être préparées avec la même rigueur et le même sérieux.

Par ailleurs, les outils d'analyse propres aux différents supports (peinture, extrait filmique, extrait littéraire) doivent être maîtrisés par les candidats, tout comme les différentes connaissances civilisationnelles nécessaires pour situer et éclairer lesdits supports au sein de leur contexte de production et de diffusion. Le jury attend des candidats qu'après des mois de préparation ils aient acquis des méthodologies et des connaissances suffisantes pour ne pas être désarçonnés par les sujets proposés. Ainsi, pour la session 2023, à côté du maniement assuré des outils d'analyse de supports filmiques, théâtraux, picturaux et littéraires, étaient également requises des connaissances sur l'Espagne des Habsbourg, sur la période allant de la fin du franquisme à nos jours, sur le Mexique postrévolutionnaire et sur les différents pays bolivariens.

Plus précisément, le jury était en droit d'espérer des aptitudes permettant d'identifier et d'expliquer la spécificité des extraits de l'œuvre de Fuentes. Outre la mention introductive et générale du dispositif énonciatif *yo-tú-él* et des trois temporalités qui en sont solidaires, les candidats devaient démontrer comment cette stratégie narrative se configurait à l'intérieur des extraits proposés et quelle valeur différentielle prenaient ces particularités par rapport au roman. De même, un certain nombre de connaissances historiques étaient pertinentes pour situer l'intrigue de l'œuvre dans le contexte qu'elle prend comme référent, mais aussi celui, ultérieur, de son moment d'écriture. Cela vaut aussi pour les analyses de tableaux. Au-delà de quelques commentaires plastiques, les aspects formels avancés par les candidats se sont souvent avérés sommaires. Il était pourtant inévitable d'avoir quelques repères sur le contexte artistique et historique de Velázquez et, en particulier, de la cour des Habsbourg – on pense notamment à la technique du *non finito* ou à la tradition toute *Austria* de la peinture de nains. D'une façon générale, le jury considère que des professeurs d'espagnol, qui de plus ont travaillé ces questions pendant de longs mois, doivent savoir que la victoire navale de Lépante fut remportée, entre autres, par don Juan d'Autriche en 1571, que la dynastie des Habsbourg d'Espagne prit fin par manque d'héritiers directs, que le Mexique a vécu un miracle économique grâce notamment aux capitaux américains dans l'immédiat après-guerre, que les églises de la Nouvelle Espagne sont célèbres pour leurs ornements mêlant au baroque catholique la figuration d'éléments précoloniaux, ou encore qui étaient Lázaro Cárdenas et Miguel Alemán.

Inversement, si les connaissances sont aussi utiles que bienvenues pour la réussite de l'épreuve, elles ont trop souvent fait écran à la spécificité de l'extrait ou du tableau soumis à l'analyse. Rappelons que les divers savoirs sont des outils et des points d'appui pour les candidats et ne doivent en aucun cas donner lieu à des exposés qui éludent la singularité des documents. Ainsi, pour *La muerte de Artemio*

*Cruz*, des remarques générales sur le roman ou sur les diverses rénovations formelles de la littérature latino-américaine du milieu du XX<sup>e</sup> siècle ont empêché des candidats de mettre en lumière les textes eux-mêmes. On peut en dire autant pour ce qui est de la connaissance de l'histoire du Mexique : l'œuvre de Fuentes n'est pas un manuel d'histoire et thématise même la difficulté à raconter de façon homogène ou crédible l'histoire de la révolution mexicaine. D'où le recours aux multiples perspectives. De plus, ces connaissances, souvent superficielles, inexactes, ou lacunaires ont donné une image figée de l'histoire mexicaine, éclipsant les enjeux littéraires des extraits. Par exemple, bien que le roman thématise ouvertement la reconfiguration des dominations des paysans pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, il ne faut pas oublier que les *tiendas de raya* furent abolies par Venustiano Carranza quarante ans avant les faits narrés par les extraits, et que les *encomiendas* n'existaient plus en tant que telles depuis les réformes bourboniques qui précèdent l'indépendance. Sans fournir de justifications approfondies, axer les explications textuelles sur ces deux formes de servitude situait les exposés hors des enjeux des extraits, et aboutissait à des considérations anachroniques et fausses. Concernant Velázquez : s'il était important que les candidats connaissent les différentes périodes de création du peintre, l'évocation non problématisée de la période sévillane ou des apprentissages par Velázquez d'un « classicisme italien » n'était pas pertinente, à moins qu'une argumentation ne la mette en rapport avec les enjeux de ces tableaux-ci. Autrement, la mention de ces éléments pour un commentaire de ces deux portraits de la période faste des grands succès courtisans de Velázquez était arbitraire au mieux, et risquée dans le pire des cas. Qu'il s'agisse des textes ou des tableaux, nous ne dirons jamais assez qu'il faut que le candidat porte toute son attention sur l'objet qu'on lui donne à analyser, sans plaquer de connaissances globales. En l'occurrence, cela aurait permis d'éviter plusieurs écueils tels que les introductions faites de vastes chronologies générales pour les tableaux, d'amorces vagues sur la maîtrise de Velázquez, de fiches arbitraires et imprécises sur le *boom* du roman latino-américain dont les contours restent flous y compris pour les spécialistes de l'histoire littéraire, et de résumés d'un roman dont une des valeurs est de miner la possibilité même d'une synthèse de son intrigue.

## FORMAT DE L'ÉPREUVE ET ATTENTES DU JURY

Les candidats disposent de trois heures pour préparer une explication qu'ils présenteront pendant trente minutes (maximum). Le jury regrette d'avoir entendu des exposés qui ont duré moins de vingt minutes : ils témoignent souvent de difficultés à approfondir les enjeux des documents étudiés.

L'excès inverse a aussi été constaté : des candidats qui accordent trop d'importance à certains détails, souvent présentés au début de l'exposé, et qui manquent de temps ensuite pour expliquer d'autres aspects du document tout aussi importants. Nous rappelons donc que l'analyse doit être structurée, équilibrée et homogène afin de traiter l'ensemble du support étudié. Ainsi, nous conseillons aux candidats des prochaines sessions de veiller à choisir dans l'ensemble les éléments les plus saillants et de hiérarchiser les informations relevées pour s'épargner les fins d'exposés trop hâtives devant un jury incapable de suivre le rythme d'exposition. À titre indicatif, nous considérons que, pour une demi-heure d'exposé, l'explication elle-même peut durer vingt-cinq minutes (à répartir de façon harmonieuse selon le nombre de parties), et l'introduction et la conclusion cinq. Par ailleurs, l'élocution doit être soignée, d'un débit aisé, sans trop de pauses, ni de précipitation. Afin d'y parvenir, le jury conseille aux futurs candidats de ne pas rédiger l'ensemble de l'exposé : il convient d'avoir une trame qui structure l'oral à l'aide de jalons logiques. Une telle démarche permet aux candidats de naviguer avec transparence au sein de leurs notes. Des écueils fréquents, comme l'annonce d'éléments dans l'introduction qui ne seront pas traités par la suite peuvent ainsi être évités. Il est souhaitable également que les moments les plus cruciaux de l'argumentation se dégagent avec netteté : les transitions, les conclusions partielles et surtout la problématique ainsi que sa résolution en conclusion, gagneraient à être mises en exergue par des effets rhétoriques.

Les introductions ne doivent pas être trop longues. Le jury n'attend pas la récitation d'une leçon générale sur l'ensemble de l'œuvre. Au contraire, les propos introductifs doivent amener à l'examen du document et faire advenir la problématique par une démarche argumentative. Cette problématique ne peut être transposable à tout autre support au sein de l'œuvre, ni applicable à son ensemble : elle doit être solidaire de la spécificité du document analysé. Les conclusions, trop souvent abruptes, mériteraient d'être plus soignées. Il convient, pour ce faire, de présenter une synthèse du chemin argumentatif développé dans l'exposé, de répondre à la problématique et de proposer des perspectives d'ouverture. La meilleure façon d'envisager sereinement la confrontation avec les attentes méthodologiques du jury

reste de s'exercer régulièrement pendant l'année de préparation. L'entraînement est un atout inestimable pour cette épreuve, comme pour d'autres.

Nous rappelons qu'il n'y a pas une méthodologie canonique : le commentaire composé, par axes ou par thèmes, est envisageable. Cependant, pour l'extrait d'une œuvre littéraire, le jury conseille de privilégier l'explication linéaire qui a l'avantage de traiter l'ensemble des éléments du texte. Il faut, pour la mettre en œuvre, présenter en introduction les principaux mouvements de l'extrait, en justifiant l'unité de chacune des parties distinguées : très fréquemment des candidats se contentent de signaler un découpage en deux ou trois parties auxquelles ils assignent un titre immotivé. Pour ce qui est de l'explication des tableaux, le jury a constaté une année de plus que trop de candidats proposent des plans très généraux (par exemple : I. La couleur, II. La lumière, III. La composition) qui ne peuvent rendre compte des enjeux propres aux œuvres proposées : la juxtaposition d'éléments ne garantit pas leur liaison argumentative. Il est raisonnable d'attendre de la clarté, de la progression argumentative et de la pédagogie de la part de professeurs.

Si d'aventure des éléments ne sont pas évoqués pendant l'explication, le jury peut proposer au candidat de les examiner ou de les approfondir lors de l'échange de quinze minutes prévu par l'épreuve. Les candidats sont trop souvent fragilisés par cet entretien et se sentent obligés de défendre avec méfiance et opiniâtreté ce qu'ils ont avancé au cours de l'exposé. Nous rappelons que le jury est bienveillant, qu'il n'a pas pour visée de piéger les candidats, que ses questions ne sont en rien des sanctions par rapport à l'exposé préalable mais qu'elles sont animées par une volonté de clarification ou de réorientation de certains éléments. L'entretien n'est pas un interrogatoire et ne vise pas à obtenir la restitution de savoirs prémâchés : il s'agit de conduire le candidat à analyser, dans l'échange, des propositions faites par le jury. Ce moment permet aussi de confirmer que les candidats disposent des capacités d'interaction et d'adaptation aux sollicitations d'un auditoire, au cœur du métier d'enseignant.

Le niveau de langue entendu lors de cette session était correct pour la plupart des candidats. Le jury se félicite d'avoir écouté des prestations pertinentes et fluides. Les fautes très importantes, telles que barbarismes lexicaux et verbaux, solécismes, erreurs de morphologie et de syntaxe (d'accords, de construction) ont été assez exceptionnelles. En revanche, des prononciations âpres des /r/ et des /rr/, frôlant parfois l'erreur grammaticale, restent trop fréquentes. Le jury signale tous les ans la présence de nombreux déplacements d'accents. Cela est gênant de la part de candidats qui jouent un rôle modélisant dans leurs classes. Nous rappelons que toutes les différentes variantes de prononciation de la langue espagnole sont acceptées, qu'elles proviennent des divers pays et régions du continent américain ou de la péninsule ibérique. Nous souhaitons pourtant une certaine stabilité dans les accents performés : ainsi, soit le phonème /z/ est interdental, soit il est alvéolaire, mais il ne peut alterner de l'un à l'autre. Par ailleurs, il est maladroit de ponctuer une explication en espagnol de béquilles et de marques familières d'hésitation, surtout si celles-ci ne sont pas en espagnol : les « euh », « alors », « pardon » sont à éviter. Nous regrettons aussi une certaine pauvreté conceptuelle et lexicale, trop souvent limitée à des formulations scolaires (« notamos », « podemos ver », « tenemos ») qui restreignent les possibilités d'analyse. Outre la maîtrise linguistique de l'espagnol, le jury attend des candidats qu'ils soient capables d'utiliser un vocabulaire riche, précis et nuancé. Dans le même ordre d'idées, bien que centrée sur l'analyse d'un document, l'épreuve reste une performance orale qui doit donner lieu à une certaine qualité persuasive : les prestations reposant sur la lecture d'une feuille avec un débit monotone et sans regarder l'auditoire, ne peuvent aspirer à l'excellence. Le niveau de langue des candidats et leur aisance d'expression sont des éléments primordiaux de toute épreuve orale ; s'ils sont insatisfaisants, les résultats des candidats en seront inévitablement affectés.

Il en va de même pour la lecture, obligatoire pour les analyses de textes. Elle sert à montrer la qualité de l'accentuation et de la précision phonétique du candidat, mais elle est aussi un moment lui permettant de transmettre à l'auditoire la qualité de sa compréhension du texte. Aussi, un candidat à l'agrégation doit veiller à ne pas être monotone et neutre, ni exagérément emphatique. Dans l'ensemble, le jury signale que les lectures ont été effectuées avec une prosodie, une authenticité et une diction satisfaisantes. Une habitude très ancrée la situe après l'introduction et avant la problématique et l'annonce des parties, mais cela n'est en rien obligatoire, et plusieurs candidats l'ont intégrée au corps de leur exposé de façon efficace.

Lors de ces explications d'extraits de roman et de tableaux, le jury a constaté chez de nombreux candidats des difficultés à dépasser la description superficielle des supports proposés. Ainsi, l'analyse textuelle a trop souvent été empreinte de paraphrase et d'interprétations psychologiques qui reformulaient les textes en les affaiblissant, agrémentées de listes non argumentées de figures de style

et de renvois proversifs et rétroversifs à d'autres moments du roman. S'il est utile de pouvoir repérer les polyptotes, hypallages, asyndètes, polysyndètes, anacoluthes et autres rythmes ternaires présents dans l'extrait, il convient de les relier à l'argumentation, sans quoi ce repérage n'est pas d'une grande utilité. De même, l'indispensable connaissance du roman et l'aptitude à situer l'extrait analysé dans son économie générale ne doit pas se substituer à l'explication. Les textes proposés sont plus que des prolepses et des analepses cachées derrière des renvois hermétiques à d'autres moments de la diégèse. Trop de candidats se sont contentés de chercher dans les extraits des référents historiques à expliciter ou des évocations savantes (de Hegel, de Buñuel, d'Orson Welles ou des auteurs du *boom*). Le jury ne peut que se méfier de ces séries de « hay », « podemos ver que », « remite a », « reenvía a » qui ne permettent pas de rendre compte de la spécificité du texte donné. Il en va de même avec les remarques globales sur l'ensemble du roman (par exemple sur « yo-tú-él » et les trois temps qui s'y rapportent). D'une manière générale, le jury tient à préciser que l'épreuve d'explication consiste à élucider les spécificités, les fonctionnements, les forces et les enjeux des extraits proposés.

L'analyse des tableaux répond à des exigences semblables. Le simple catalogue des procédés repérés n'équivaut pas à une interprétation. Tout ce qui est décrit doit être subordonné à une démonstration argumentative qui réponde à la problématique. Le jury tient à redire qu'un tableau n'est pas l'équivalent d'un discours, qu'il n'est pas la matérialisation d'une idée ou l'illustration d'un message, formulable indépendamment des solutions plastiques utilisées par le peintre. La séparation entre fond et forme, qui s'avère généralement peu pertinente pour les textes, l'est encore moins pour les représentations picturales. En l'occurrence, il était opportun de rappeler que la plupart des tableaux de Velázquez sont des commandes : si les convictions esthétiques, morales, politiques ou historiques du peintre peuvent parfois être subsumées de ses réalisations, dans ce contexte de production, elles ne sont pas l'intention première du peintre. Par ailleurs, le portrait du bouffon (*El bufón llamado don Juan de Austria*) a été réalisé au retour de son voyage en Italie alors que Velázquez se trouvait dans une période faste de sa carrière à la cour : il y a sans doute dans ce tableau une manifestation de ses prouesses techniques, mais celle-ci ne peut être considérée non plus comme l'objectif du tableau. Pour saisir l'enjeu de chacun des deux portraits proposés lors de cette session, *El bufón llamado don Juan de Austria* et *Retrato del príncipe Felipe Próspero*, le recours à une mise en contexte à l'intérieur du corpus et de la période historique de production permettait de rendre saillants les enjeux de chacune des œuvres. Le genre qu'est le portrait vise à individualiser la personne représentée. Il peut emprunter des éléments du *retrato historiado*, selon l'expression de Fernando Marías, mais ce qui vaut pour *les Ménéines* n'est pas recevable ici car il n'y a pas, au sens strict, une mise en récit. Aussi, le jury déplore que les candidats parlent de « regard admoniteur » pour commenter tous les regards que les modèles des portraits posent sur le spectateur. Nous tenons à rappeler que, au sein d'une scène narrative, on peut parler de regard admoniteur seulement s'il s'agit de personnages dont le regard vient chercher celui du spectateur, établissant une situation de connivence avec lui, ce qui les abstrait *de facto* de la situation narrative. Dans un portrait, le regard du modèle a souvent un autre sens : le modèle regarde le spectateur parce qu'il a surtout regardé le peintre. Ainsi, ce n'est pas exactement une admonition, un avertissement sur ce que le tableau narre et qui rappelle au spectateur qu'il s'agit d'une représentation, ne serait-ce que parce que les portraits ne sont pas narratifs au sens strict. S'il n'était pas interdit d'utiliser l'expression, il était néanmoins judicieux d'expliquer en quoi et par rapport à quoi le regard dont on dit qu'il est admoniteur fait une admonition. Nous pourrions formuler des remarques analogues sur l'usage que les candidats ont fait de catégories telles que le baroque, le méta-pictural, le classicisme italien, le naturalisme, le réalisme, etc. : si elles ne sont pas problématisées par rapport à la singularité de la peinture étudiée, ces notions peuvent être arbitraires, voire fausses.

Le jury tient pourtant à saluer des prestations riches, claires, personnelles et agréables à entendre qui témoignent dans l'ensemble d'une connaissance fine et approfondie des œuvres au programme, fruit d'un travail régulier. Nombre d'exposés ont formulé des problématiques pertinentes, qui mettaient en valeur la spécificité des tableaux et des textes proposés.

## PISTES D'EXPLICATION DES DOCUMENTS

À titre indicatif, nous proposons ici quelques pistes d'analyse des supports choisis pour l'épreuve d'explication en langue étrangère de la session 2023. Ces pistes peuvent permettre aux futurs candidats d'appréhender les attentes du jury. Ces propositions sont des exemples et ne doivent pas être considérées comme les uniques réponses possibles à ladite épreuve. Le roman de Carlos Fuentes

étant au programme de la prochaine session, il ne serait pas pertinent de transposer ces corrigés à d'autres extraits, en prenant le risque de ne pas tenir compte de leur spécificité.

### **Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz***

Les candidats trouveront ici quelques remarques générales sur les explications qui ont porté sur le roman de Carlos Fuentes suivies de deux propositions de corrigés pour les deux extraits étudiés.

Le jury a constaté que certains candidats avaient tendance à faire des introductions trop longues, trop générales et, de ce fait, trop éloignées des deux textes et de leurs enjeux. Il n'est pas nécessaire de rappeler que Carlos Fuentes est un « grand auteur », notion subjective, vague et contestable. De même, le lien entre Fuentes et le « boom » de la littérature latino-américaine n'est pas un passage obligé. En partie théorisé par Fuentes lui-même, le *boom* est un moment historique et éditorial plutôt qu'une école ou un mouvement dont les représentants partageraient des caractéristiques et des procédés. Il est ainsi maladroit de commencer en affirmant que tous les auteurs du *boom* ont exploré le « multi-perspectivisme » narratif en donnant comme exemple *La muerte de Artemio Cruz* – qui, en effet, explore ces procédés –, *Rayuela* de Julio Cortázar – pour lequel la notion même de narration est parfois inexacte – et *Cien años de soledad* de García Márquez, qui ne présente qu'un seul narrateur hétérodiégétique assez classique. Si à cela vient s'ajouter la confusion entre le roman de García Márquez et *El laberinto de la soledad* d'Octavio Paz – qui n'est pas un récit et qui n'a donc pas de narrateur –, le candidat peut se trouver en difficulté. Par ailleurs, aucun des deux extraits proposés ne justifiait une accroche historique sur les relations entre les États-Unis et le Mexique. Ces préambules approximatifs sont des pièges que les candidats se tendent à eux-mêmes. Il serait plus judicieux de commencer par des éléments en lien direct avec le texte à étudier.

Une autre tendance relevée par les membres du jury a été celle de la présentation du roman, longuement résumé, et du fonctionnement de ses douze séquences de *yo-tú-él* avec les trois temps associés (présent-futur-passé), pour se contenter de remarquer que les deux textes faisaient partie de la séquence du *tú* et du futur. Cela découle probablement d'une volonté des candidats de montrer au jury que le livre a été lu. Notons pour autant qu'une telle présentation générale ne permet pas de situer précisément l'extrait au sein de l'économie du roman. En revanche, il était plus utile d'indiquer que ces deux passages suivaient de près la première apparition du *tú* (et du futur), notamment celui des pages 120 à 123 qui en est la deuxième occurrence. Cela permettait d'éviter de dresser un vain catalogue des éléments faisant allusion à des événements ultérieurs dans la diégèse, dont un lecteur théorique n'a pas encore connaissance (la mort du fils, par exemple). D'ailleurs, les divers éléments qui composent la dense écriture de Fuentes ne peuvent être traités uniquement comme une série d'indices annonçant le dénouement de l'intrigue : dès le titre du livre, le lecteur connaît la fin de l'histoire de sorte que la question du dénouement est d'emblée évacuée.

Une bonne situation dans l'économie du roman permettait aussi de souligner l'effet de surprise provoqué par l'emploi de ce *tú* et de ce futur qui déroutent le lecteur. Il s'agit-là de modalités résistantes au récit. L'emploi de la deuxième personne ajoute une valeur vocative, d'adresse, à quelqu'un de présent au moment de l'élocution. Par ailleurs, l'emploi du futur lisse les actions, qui sont difficilement situables les unes par rapport aux autres, et les mêle à d'autres valeurs du futur : gnomique (« *el hombre libre siempre querrá al mar* »), de répétition (« *a partir de hoy irá al gimnasio* »), d'ordre (« *no matarás* »), de possibilité (« *Será que no pudieron llegar* »). Le point de vue narratif, extrêmement riche en nuances, méritait que les candidats s'y arrêtent pour mettre en lumière la tension qui s'exerce entre la prospection d'un homme qui veut croire à son avenir et la rétrospection d'un mourant. Il fallait montrer les enjeux littéraires de cette tension au sein des extraits. Ainsi, le premier texte se situait dans la séquence d'incipit, non datée, presque contemporaine du moment d'énonciation : Artemio Cruz décrit la journée précédant son accident encore imprégné de ce présent, ce qui permet en un seul geste narratif d'entrelacer son quotidien, son désir de persévérer dans ce quotidien, et les vingt années préalables – celles du décollage économique du Mexique postrévolutionnaire dont le personnage fut acteur.

Le deuxième extrait prend comme référent diégétique un passé plus éloigné puisqu'il se situe à la fin de la séquence du 6 juillet 1941, dont le thème principal est la présentation des personnages présents dans la scène à partir de laquelle s'énonce le roman : Catalina Bernal, l'épouse d'Artemio Cruz ; Teresa, sa fille ; Padilla, son secrétaire ; auxquels s'ajoute un curé venu lui donner l'extrême-onction. De ces années 1940 où Artemio Cruz est au faite de sa réussite, la narration s'éloigne vers la description

hallucinée d'un lieu qui permet d'ouvrir l'évocation d'un passé encore plus éloigné : la cathédrale de Puebla, la ville où Artemio a rencontré Catalina au sortir de la révolution. L'ekphrasis des décors de la cathédrale permet de donner une autre valeur à ce « tú » auquel s'adresse Artemio Cruz, qui est lui-même, mais en tant que sujet historique dans une temporalité plus longue – celle du Mexique –, qui ne se mesure plus en décennies mais en siècles – celle de la conquête, de l'évangélisation, de la colonisation espagnole –, le propre de ce roman étant de superposer jusqu'à la confusion les temporalités et les points de vue narratifs.

Pour finir sur une note positive, le jury constate que les candidats interrogés n'ont pas fait l'impasse sur le roman, ce qui a permis d'avoir des échanges intéressants pendant l'entretien. La méthodologie de l'épreuve a globalement été respectée : nombreux sont les candidats ayant présenté une problématique, un plan composé de mouvements ainsi qu'une conclusion.

### **1. Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* [1962], Madrid, Cátedra, Col. « Letras hispánicas », 2022, p. 120-123.**

#### Introduction :

On pourra rappeler que Julio Ortega (dans son introduction au volume des *Cahiers de L'Herne* consacré à Fuentes) évoque la notion d'autopsie politique dans *La muerte de Artemio Cruz* : le roman est donc la lente décomposition du corps du personnage principal, mais son agonie est aussi celle du Mexique révolutionnaire et postrévolutionnaire dont il est en quelque sorte l'allégorie. Ce texte illustre cette affirmation : la longue énumération centrale est un répertoire des propriétés du magnat mexicain fictif, Artemio Cruz, et de la manière dont il les a acquises, ce qui permet de retracer l'histoire économique et politique de ce que l'on a appelé par la suite le « miracle mexicain ». Cet extrait fait partie de la première séquence du roman, la seule qui ne soit pas introduite par un titre composé d'une date qui la situe : il correspond au réveil du personnage principal (le roman commence par « Yo despierto... »), convalescent après l'accident qu'il a subi le 9 avril 1959, au retour d'un voyage dans le nord du pays. Après une phrase à la portée méta-narrative marquée (« Pero insistirás en recordar lo que pasará ayer »), s'ouvre ce passage. S'il trouve place à la fin de la première section, l'extrait continue à comporter des caractéristiques propres de l'exposition ou de l'incipit du roman. Il prolonge ainsi le geste de présentation du personnage principal et permet de fixer le chronotope. Il faut cependant noter que le fragment est écrit à cette étrange deuxième personne du singulier « tú » avec laquelle Artemio Cruz se parle à lui-même au futur de l'indicatif à la fin de chaque chapitre. Ce « tú » est apparu pour la première fois quelques lignes plus tôt (« ayer Artemio Cruz ... que soy yo... es otro... ayer... / Tú, ayer, hiciste lo mismo de todos los días. », p. 118). Le lecteur est ici confronté au triple dispositif d'énonciation que les critiques ont considéré comme la caractéristique la plus innovante du roman : un « je » qui monologue dans le présent, un « tu » dont le futur est paradoxal alors qu'il raconte le passé, et un « il » plus traditionnel qui raconte le passé. Les trois alternent, rivalisent et se superposent, nous montrant de manière kaléidoscopique un seul et même référent : Artemio Cruz (AC).

Le texte dépasse la fixité du schéma narratif, en superposant à l'homogénéité apparente d'une deuxième personne qui raconte des événements passés dans le futur, plusieurs temporalités et plusieurs discours hétérogènes s'entrecroisent dans l'analepse. C'est cette imbrication qu'il s'agit d'explorer, car ce fragment participe à sa mise en œuvre.

Il peut y avoir plusieurs problématiques, mais il est important qu'apparaissent dans toutes la tension entre le moment raconté, presque diégétiquement contemporain de l'énonciation, et tous les passés qui en émergent ; il est important aussi que la complexité de l'énonciation que recouvre le pronom « tú », complètement solidaire du kaléidoscope temporel, soit mise en lumière. Voici donc deux propositions de problématique :

- Comment cet extrait, à partir de l'histoire racontée par AC, parvient-il à englober l'histoire récente du Mexique ?
- Comment, en construisant un prisme temporel et narratif complexe, cet extrait fait-il du personnage d'AC une allégorie mythifiée du Mexique révolutionnaire ?

Trois mouvements principaux peuvent être relevés dans le passage, sur lesquels l'explication doit

prendre appui :

- l. 1 - l. 13 (« eso te divertirá mucho ») : une journée ordinaire dans la vie d'AC, son quotidien de magnat mexicain, marquée par le récit des actions que le personnage entreprend à son retour de voyage.
- De la l. 13 (« un muro entero de tu oficina ») à la l. 38 (« huelgas rotas ») : l'inventaire de ses propriétés et de la manière dont il les a acquises, raconté par Artemio Cruz à son secrétaire Padilla, avec une composition nettement énumérative et moins narrative.
- De la l. 38 (« y entonces ») à la fin du texte, où l'on décrit l'attaque et la chute d'AC, dont la conséquence est l'agonie à partir de laquelle le roman est raconté.

#### Premier mouvement : un jour dans la vie d'un magnat (l. 1 - l. 13)

La première partie du texte raconte une journée comme il y en a sûrement eu beaucoup d'autres dans la vie d'AC : il achète des allégeances, manipule des informations, fait exercer des coactions... Tout cela se passe dans un contexte d'affrontement politique dont il est partie prenante (« gases de mostaza » l. 1-2, « la policía acabará de disolver esa manifestación » l. 2, « movimientos de depuración » l. 5, « los indios andan agitando » l. 7, etc.). Soulignons à cet égard que la période à laquelle se déroulent les événements, très proche de la révolution cubaine, est également agitée au Mexique. On nous présente un personnage riche, puissant et corrompu. Chacune des phrases correspond à une action réalisée l'après-midi du retour d'AC à Mexico après son voyage dans le nord du pays, comme si nous assistions à une revue de son agenda de la journée (verbes au futur). Cependant, on peut remarquer dans cet enchaînement d'actions la présence de quelques éléments non narratifs, tels les avis d'AC qui indiquent que nous ne sommes pas face à une pure narration d'événements, mais face à un discours qui les représente (« estos mal llamados movimientos de depuración... » l. 5, l. 7 ; « que al fin para eso le pagas », l. 8). AC, dans son agonie, s'efforce de se rappeler la journée précédente (« trabajarás mucho ayer en la mañana », l. 8) et y intercale des discours évaluatifs dont on ne sait pas s'ils sont prononcés au moment même des faits ou lorsqu'il s'en souvient. Il est paradoxal qu'un futur à valeur prophétique (certitude de la réalisation d'une action qui n'a pas encore eu lieu) soit utilisé pour des actions qui se sont déroulées la veille. On pourrait interpréter l'utilisation du futur par AC comme une forme proche de l'impératif : la certitude que ce qu'il dit sera fait.

#### Deuxième mouvement : catalogue de possessions, méthodes d'acquisition (l. 13 - l. 38)

La deuxième partie de l'extrait, plus longue, est composée de moins de phrases. C'est une pause dans la narration, où s'intercalent deux éléments qui brisent l'énumération précédente. Une première phrase (l. 13-23) dénombre toutes les possessions d'AC. La liste est longue, ce qui accentue l'extension de ses richesses, et elle couvre géographiquement tout le Mexique et tous les secteurs économiques. La description de ce tableau (« cuadro », l. 14) dépeint l'empire d'AC. On peut comprendre que cette énumération est prise en charge par AC qui fait état, en compagnie de son secrétaire Padilla, de l'ensemble de ses biens, tandis qu'il fume (l. 23). En parallèle, dans une deuxième énumération, AC raconte comment il les a acquis dans un long inventaire dépourvu de verbes, ce qui rend à la fois la succession des acquisitions et la simultanéité de la possession. Ainsi présentés, ces éléments composent le récit de l'histoire économique du Mexique, des répartitions de terres postrévolutionnaires jusqu'à l'industrialisation au moyen de capitaux américains, en passant par l'explosion démographique et urbaine de Mexico et la constitution d'un capitalisme médiatique, des années 1940 aux années 1960 (le dénommé « miracle mexicain »). Le positionnement politique d'AC est explicité : contre Cárdenas, en faveur d'Alemán, c'est-à-dire à la droite de ce qui, pendant cette période, devient le *Partido Revolucionario Institucional* (PRI). AC a fait partie de tous ces processus, en les manipulant à son avantage.

Dans une troisième phrase énumérative, l'anaphore « veinte años » résume l'ensemble de la période, en créant des équivalences entre les différents éléments qu'elle précède (« confianza », « paz social », « colaboración de clases », « progreso », « protección a los intereses de la empresa », « líderes sumisos », « huelgas rotas », l. 35-37). Grâce à cette gradation rendue visible, on comprend que le « progrès » du Mexique avec lequel se confond l'histoire d'AC est celui des mécanismes de domination de la classe sociale qu'il incarne en ce début de roman. Alors que sa femme et sa fille cherchent simultanément son testament, cet extrait permet en quelque sorte de le dresser, et les possessions d'AC se mêlent avec l'histoire du Mexique récent.

### Troisième mouvement : dénouement narratif et articulation de l'espace romanesque (l. 38 à la fin)

La troisième partie commence par un adverbe de temps (« Y entonces », l. 38). S'il renvoie explicitement à l'action précédente (« ayer »), il permet aussi de relier tous les niveaux du passé (les vingt dernières années) à celui de l'énonciation (AC mourant). Cette troisième partie est la narration très visuelle (presque cinématographique) de la chute d'AC dans son bureau, symptôme de la crise gastrique dont il souffre. La chute du personnage est aussi la chute de tout ce qu'il représente. En tombant, le personnage qu'AC appelle « tú » percute son « gemelo enfermo » (l. 40) qu'AC perçoit dans le reflet de la table, et les deux instances d'énonciation se confondent, comme le montre l'apparition de tous les temps du verbe être (« al otro, que eres tú » l. 43, « Son datos vulgares » l. 46, « no serás el primer ni el único » l. 46, « Son días [...] fueron y serán » l. 50). Cela permet une temporalité extatique dans laquelle les niveaux pronominaux (je, tu, il) et temporels se superposent. Le dénouement de la vie d'AC marqué par l'agonie met fin à l'exposition diégétique. Il permet pourtant de nouer le dispositif narratif grâce auquel le roman pourra se déployer, comme le signale la dernière phrase méta-narrative : « Son días que lejos, cerca, empujados hacia el olvido, rotulados por el recuerdo – encuentro y rechazo, amor fugaz, libertad, rencor, fracaso, voluntad – fueron y serán algo más que los nombres que tú puedas darles : días en que tu destino te perseguirá con un olfato de lebre, te encontrará, te cobrará, te encarnará con palabras y actos » (l. 46-50).

### Conclusion

L'extrait étudié permet d'entrecroiser deux gestes : l'un qui clôt l'exposition, l'autre qui ouvre les procédures qui permettront d'explorer la *nouveauté du passé* – comme le dit Carlos Fuentes dans un entretien accordé en 2002 à la revue française *Esprit*. Tout est déjà arrivé, la décadence de la révolution mexicaine a déjà eu lieu, et pourtant c'est à partir du présent de sa chute que l'on explorera les péripéties qui l'ont entraînée. L'apparition du « tú » marque donc une prise de distance de l'énonciateur avec le discours de l'histoire dont il est lui-même le protagoniste dans cet « hier » où il revient et où il veut persévérer. L'éloignement le ramène sans cesse à ce présent où il meurt, aux trois instances et aux trois temps réunis dans sa mort. Les temporalités s'entremêlent à travers le délire du moment de l'agonie, permettant le jeu kaléidoscopique qui structure le roman. Ayant eu comme attributs propres toutes les étapes historiques de son pays, AC en incarne toutes les décadences et les trahisons. Dans sa chute physique, la révolution choisit aussi.

## **2. Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), p. 139-142.**

### Introduction

Ce fragment circulaire (« morirás » / « cierra los ojos Artemio Cruz ») relève du flux de conscience, du monologue intérieur, du discours indirect libre d'Artemio Cruz sur son lit de mort. Il se caractérise par une introspection qui le ramène au passé préhispanique mexicain. La profondeur symbolique, historique et psychologique de cette analepse, sous la forme d'un bloc textuel, est obtenue par une dialectique entre le « je » et le « tu » qui s'interrogent sur le devoir de mémoire : AC n'est pas libre de tout reproche (il oblige le père de Catalina à lui vendre sa terre et sa fille) ; il tente donc d'éviter ses souvenirs coupables en se plongeant dans un passé à la fois personnel et collectif qui, à son tour, le ramène à ses erreurs présentes.

Le texte peut être divisé en deux parties :

- l. 1 - l. 20 : le protagoniste se remémore sa vie avec des « futurs prétérités » (futur simple de l'indicatif et anadiplose de [*cuando* suivi du subjonctif], qui fonctionnent comme des prospections rétrospectives) et des futurs historiques, des actions projetées (« si recuerdas eso, te salvarás », l. 8), bien que ce geste mémoriel ne parvienne pas à l'exempter de ses responsabilités.
- l. 21 à la fin : face à cette impossibilité, il glisse sur le versant du passé précolombien / collectif à travers un souvenir / rêve de l'église de San Francisco ou de Tonantzintla à Puebla, qu'AC reconstruit sur la base d'un voyage. Cette vision d'une architecture syncrétique, marquée par l'*horror vacui* des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles, permet d'ouvrir une réflexion personnelle et contemporaine sur le néo-baroque comme « art de la contre-conquête » (Lezama Lima, *La expresión americana*, 1957), où l'Américain rivalise ou surpasse l'Occidental qui, pour Fuentes, se rattache au nationalisme mexicain hérité de la Révolution Mexicaine.

### Problématique :

Dans quelle mesure l'angoissant retour sur soi d'AC, à travers une analepse qui plonge dans l'aube de la Conquête, finit-il par remettre en cause son présent d'énonciation ?

### Premier mouvement : un bilan existentiel fait depuis le futur (l. 1 à 20)

#### a. Une pré-histoire accusatrice

« ¿Morirás? » (l. 1) : l'évidence ou la nécessité de la mort est remise en question par des points d'interrogation de sorte que la certitude existentielle devient une possibilité, un espace de délibération dans l'esprit d'AC, tandis qu'il agonise. Les questions / réponses du monologue intérieur non seulement divisent les instances discursives (je / tu) mais restreignent également le dialogue, préfigurant le caractère inéluctable de la mort. On assiste alors à un bilan existentiel mais son geste rétrospectif se heurte à une série de paradoxes rendus textuellement par l'isotopie des « futurs prétérités » indiquant des actions déjà réalisées sous la forme de futurs simples, ou des formes du type [*cuando* suivi du subjonctif] : « *habrás* » (l. 1), « *vivirá* » (l. 6), « *cuando... pegue* » (l. 2), « *cuando... sepan* » (l. 5). On assiste aussi à des actions futiles voire absurdes, déjà réalisées : Catalina voulant écouter AC sans y parvenir, avec l'anaphore de la restriction « *sin saber que* » (l. 3-4) ; une existence dépourvue de sens dans la perspective imminente de la mort (cf. oxymore « *tanta vida muerta* », l. 1) ; mais aussi avec les non-moments vécus, les moments de séparation avec sa femme, comme le montrent les deux prépositions locatives « *en* » (« ¿quién vivirá en esa separación? » l. 5, « ¿quién vivirá en ese silencio? » l. 6).

Ces paradoxes traduisent la rigueur de l'introspection mais aussi la possibilité du salut et la tentation de se réfugier dans des souvenirs d'enfance et de jeunesse antérieurs à ses « erreurs ». On remarquera toutefois qu'il s'agit aussi d'un piège, comme le démontrent les deux épanadiploses associant mémoire et rédemption : « *No, eso no lo quisieras recordar. Quisieras recordar otra cosa* » (l. 6-7) et « *si recuerdas eso te salvarás, te salvarás demasiado fácilmente* » (l. 8). Ici, la volonté de se souvenir se heurte au mécanisme obstiné de la mémoire qui répète le passé sans l'expliquer.

#### b. L'issue de ce geste mémoriel

Celle-ci est annoncée, dès le départ, comme contradictoire : « *Recordarás primero lo que te condena* » (l. 9). L'objet direct n'ouvre pas la voie à une libération mais se pose comme une impasse, une pré-histoire accusatrice. Pour AC, se souvenir implique une circularité tragique, l'impossibilité d'un temps diachronique qui introduit aussi l'oubli. Dans « *lo que crearás salvador, será tu verdadera condena* » (l. 9-10), les assonances presque symétriques entre le premier et le deuxième syntagme soulignent la similitude entre le problème et la « solution », qui conduit clairement à une aporie. En effet, au milieu de cet étouffement, de quoi AC se souvient-il ? Le protagoniste se raccroche au motif de Catalina (le lien familial le plus intime) mais la comparaison entre sa jeunesse et « *la mujer desvanecida hoy* » (l. 11) est nécessairement accusatoire : si Catalina est l'ombre d'elle-même, c'est à cause d'AC, figure machiste et destructrice qui, elle aussi, se désagrège sur son lit de mort. En ce sens, se souvenir d'elle est inséparable du mal qu'il a fait à ses proches : « *Recordarás y recordarás por qué* » (l. 11-12). L'anadiplose décrit ici une mémoire biaisée, obsédée par la culpabilité, dépourvue de tout contexte.

#### c. Incarner / saisir le passé.

Mais lorsque la culpabilité devient le sédiment de la mémoire, il faut l'« incarner », revenir au corps et, en particulier, aux sens pour arriver à saisir le passé : « *No lo sabrás. Tendirás que encarnarlo* » (l. 12-13). Le verbe de connaissance opposé à l'expérience physique permet le contraste entre l'abstraction de la méditation coupable et le besoin de s'approprier autrement le passé, de le faire sien. Là encore, ce départ devient une autre illusion car il est perçu comme un devoir (cf. les deux périphrases verbales d'obligation : « *tendirás que encarnarlo* », « *tendirás que vivirlas* », l. 13), ou même comme une punition du péché, imposée par la transcendance : anaphore de la structure [*no* suivi du futur] remplaçant [*no* suivi du subjonctif] mais surtout références à l'hypotexte biblique avec les Dix Commandements : « *no olerás* », « *no escucharás* » (l. 14) rappellent les « *no matarás* » / « *no mentirás* » de l'Ancien Testament. Il y a là l'invention d'une éthique tardive au milieu du questionnement moral qu'il traverse. AC introduit une « nuit morale », où il devra apprendre à voir avec les yeux de l'âme (cf. importance de la vision dans l'introspection) : « *Cerrarás los ojos: los cerrarás* » (l. 14). L'anadiplose imite syntaxiquement le mouvement des paupières qui se ferment alors qu'AC est en train de mourir. Il est impossible de revenir au présent de la veillée (encens / gémissements) et le personnage est aspiré par le noir, telle une métaphore du purgatoire mental dans lequel il se trouve : « *Son días que llegarán de*

noche a tu noche de ojos cerrados » (l. 14-15). La lumière des souvenirs / salut est absorbée par l'hyperbole chromatique qui renvoie à la culpabilité qui l'accable. La nuit, toile de fond du souvenir / rêve de la deuxième partie, est personnifiée comme une divinité à laquelle il faut s'abandonner, en respectant un nouveau credo : « Deberás darle crédito a la noche y aceptarla sin verla, creerla sin reconocerla » (l. 16-17). Les sensations corporelles (odorat, ouïe, vue) traduisent un repli sur soi dans la nuit de la mémoire, dont la noirceur partage la même sémantique chromatique que l'encre, l'ingrédient de l'écriture qui, à son tour, étant liquide, introduit la métaphore du « bajel de piedra » (l. 22) rappelant la Conquête. Cette analepse nous plonge dans les racines de l'histoire mexicaine, qui sont aussi les racines de son inconscient, posant l'examen d'un ethos collectif (cf. Paz, *El laberinto de la soledad*, 1950).

#### Deuxième mouvement : une rêverie personnelle enracinée dans le collectif (l. 21 à la fin)

##### a. La double projection en analepse : le « souvenir » des racines

Le désir de se retirer du monde environnant (l. 19-20), justifié par la méfiance (« cálculo », l. 20) que le cercle familial suscite, conduit à la nécessité de fuir vers une autre réalité. La phrase « *habrás creado la noche con tus ojos cerrados* » (l. 21) montre le rôle actif joué par le protagoniste dans ce processus de distanciation de la réalité matérielle qui l'entoure, déjà visible dans l'indétermination à laquelle est réduit le public (cf. pronom « Alguien », l. 19). L'obscurité permise par la fermeture des yeux constituera le support idéal du souvenir : bien que des échos métatextuels apparaissent (« *creado* », « *tinta* », l. 21), le cliché de la page blanche remplie par l'écriture devient, dans ce cas, un écran noir dont l'obscurité fournira l'encre nécessaire à l'élaboration de l'image mnémonique. Le repli sur soi amorcé dans le premier mouvement du texte s'achève, à partir de la l. 21, par la projection du « tú » dans une rêverie qui compense les privations de l'agonie en redonnant au personnage la capacité de se mouvoir (« *tú atravesarás* » l. 26, « *tú avanzarás* » l. 30 et 35, « *tú caminarás* », l. 43) et de respirer (« *al aire libre* », l. 26), en écho à l'un des leitmotifs du roman, à savoir le désir du protagoniste alité d'ouvrir la fenêtre. Fondée sur la découverte progressive d'une église coloniale par le « tú », la projection se manifeste à deux niveaux, explorant à la fois les racines du protagoniste et celles du Mexique. La première analepse qui apparaît est celle qui conduit le « tú » à se projeter dans un passé collectif, incarné par le moment charnière de la Conquête, immédiatement perceptible par le lecteur grâce au lexique utilisé par Fuentes (« *bajel* » l. 35, « *Iglesia* » l. 23, « *conquista religiosa* » l. 24, « *conquistadores* » l. 29). Mais à cette « mémoire » fictive s'en ajoute une autre, plus personnelle : celle de la visite des églises baroques si emblématiques de la région de Puebla, que Cruz connaît. L'équilibre entre l'individuel et le collectif est suggéré par quelques variations orthographiques : *iglesia* (l. 28 = celle que Cruz a visitée) / *Iglesia* (l. 23, comme institution qui a influencé un destin collectif pendant la Conquête) ; *conquista* (l. 24 et 43) / *Conquista* (l. 32). Cette double lecture du fragment est confirmée par l'évocation des « *ataques de indios* » (l. 24) contre les « *murallas espesas y ennegrecidas* » (l. 23), qui renverraient à la résistance indigène lors de la Conquête, mais aussi à la résistance des paysans indigènes contre Cruz, dont le contremaître Ventura se fait l'écho dans le roman.

En devenant une allégorie de l'histoire mexicaine, l'église décrite par le protagoniste met en scène la naissance d'une nation métisse. L'apparition d'un syncrétisme artistique et religieux est suggérée par la multiplication d'éléments évocateurs de dualité, tels que :

- Le syntagme « *las bóvedas de tezontle* » (l. 29), qui mélange un lexique propre à l'architecture coloniale occidentale avec une pierre volcanique caractéristique du Mexique.
- Le motif de la superposition des cultures (« *superpuesta* », l. 30), qui rappelle une autre allégorie historique, celle de la pyramide, qui évoque les différentes strates d'histoire superposées.
- Les fondements de la nation mexicaine, métaphorisés par les deux pieds qui prennent appui sur des continents différents (l. 32-34).

La question du syncrétisme culturel se pose en des termes guerriers, ce qui révèle un évident rapport de forces entre Européens et autochtones (« *murallas* » l. 22 et 34, « *vencido* » l. 36, « *la única concedida* » l. 39) ; apparition du pronom « *ellos* », l. 34, peu commun, pour nommer l'altérité espagnole.)

##### b. La mise en abîme du baroque

La description détaillée de l'église dans laquelle avance le « tú », emblématique du baroque colonial hispano-américain, témoigne d'un jeu stylistique fondé sur une écriture tout aussi baroque. La fin du texte (l. 37-49) est caractérisée par des périodes, un style énumératif et la présence de répétitions (par

exemple, l. 36-37 ou 49-50), renvoyant à un esprit baroque. En témoigne également la récurrence du contraste dans le fragment : la dualité du monde issu de la Conquête est projetée dans un style enclin à l'antithèse (« macabro y sonriente » l. 36, « dorado, sombrío » l. 38, « choque silencioso » l. 40). La symbolique confirme cette hypothèse avec l'apparition du soleil et de la lune (l. 47), en écho au panthéon aztèque, et donc l'opposition de Huitzilopochtli (soleil) et Coyolxauhqui (lune), dont la mère est Coatlicue, également appelée Tonantzin (cf. église de Tonantzintla).

Le syntagme « el horror al vacío » (l. 40), avec une possible valeur autoréflexive, mérite également d'être mentionné : bien qu'il caractérise le style ornemental de l'église décrite, ce style semble se refléter dans une écriture qui remplit tout l'espace textuel, dans une section totalement indivise qui forme un seul long paragraphe (p. 138-142). Enfin, on pourrait mentionner la récurrence du masque (l. 38 et 50), motif assimilé par Octavio Paz dans *El laberinto de la soledad* au symbole de l'identité mexicaine, qui ne manque pas de rappeler le questionnement très baroque sur l'illusion et les apparences.

### Conclusion

Ce passage du roman est caractérisé par l'introspection d'AC où se mêlent le passé individuel et le passé collectif. En filigrane s'affirme la revendication d'un américanisme littéraire (Martí) capable de renouveler un genre artistique né en Europe (« el primer barroco, castellano todavía », l. 30). Fuentes s'inscrit pleinement dans l'émergence de ce que la critique définira plus tard comme « le néo-baroque » (Lezama Lima, Sarduy, Cabrera Infante).

### Diego Velázquez :

Ce qui a le plus posé problème aux candidats a été, une année de plus, la séparation entre la forme et le fond. Ainsi, nombreux ont été les candidats ayant opté pour des plans qui traitaient d'abord des descriptions plastiques et proposaient ensuite une interprétation ; d'autres ont mis en œuvre des plans qui séparent ce que l'on a coutume de nommer les invariants. On a aussi entendu beaucoup trop de candidats qui ne savaient pas repérer d'où venait la lumière, ce qui a donné lieu à des aberrations sur le tableau représenté en arrière-plan dans le portrait *El bufón llamado don Juan de Austria*, interprété comme étant une source lumineuse.

Concernant ce tableau et comme cela a été précisé précédemment, on peut attendre d'un professeur d'espagnol qu'il connaisse la bataille de Lépante, faite de la gloire de l'empire espagnol pendant son Siècle d'or, et qu'il sache que le fils illégitime de Charles Quint, nommé don Juan d'Austria (frère de Philippe II), était le chef militaire de cette bataille navale de la Ligue Sainte contre les Ottomans. La simple connaissance du sens que cette très riche heure de l'empire a eue dans la construction de la gloire monarchique aurait pu suggérer de mettre en lien le portrait du bouffon don Juan de Austria (qui, donc, jouait à être don Juan de Austria) avec la représentation des victoires dans le *Salón de Reinos*, exécutées postérieurement (notamment *Las Lanzas o La rendición de Breda*, 1634-1635). La vue de la bataille navale n'était pas une véritable ouverture, mais une fiction d'ouverture. Il est, en effet, difficile d'imaginer, comme l'ont fait certains candidats, un bouffon poser dans une salle de palais ouverte sur une bataille navale, ce qui est incongru, surtout si l'on pense, entre autres, à la distance qui sépare l'Alcazar de la mer. Ce tableau, que tout candidat ayant travaillé les questions au programme devait connaître, permettait d'étudier les liens entre histoire et fiction (puisque l'ouverture du mur du fond montre en réalité la projection d'une bataille passée) à travers un portrait. Il est surprenant aussi que la fonction du bouffon n'ait généralement pas été comprise : si le bouffon divertit, il s'adonne aussi à la parodie. Le titre était à cet égard suffisamment explicite. Trop de candidats n'ont pas vu qu'il « jouait » à être don Juan de Austria. La question du « *retrato historiado* » a été évoquée par certains candidats à juste titre mais sans qu'ils soient capables pour autant d'expliquer en quoi l'histoire (au sens de récit et, ici aussi d'Histoire glorieuse) s'invitait dans le portrait. Il en va de même pour le *Retrato del príncipe Felipe Próspero* : on force le sens de l'expression en l'appliquant ici car l'histoire – qu'elle soit fictionnelle (*storia*) ou réelle (*Historia*) – en est absente. Il est vrai que le prince est montré comme un enfant vulnérable – et le spectateur sait qu'il est mort très jeune –, mais il n'y a pas de construction volontaire d'une mise en récit dans ce portrait. On ne dira donc jamais assez que le candidat doit porter son attention sur l'œuvre qu'on lui donne à analyser, sans plaquer de connaissances générales. Cette remarque vaut également pour le « classicisme italien », évoqué lors des commentaires du tableau *El bufón llamado don Juan de Austria*. En quoi celui-ci est-il imprégné du style de Carrache ou de Poussin

que Velázquez a connus à Rome ? Ce que l'on pouvait dire de *La Tunique de Joseph* (1630) ne semblait pas pertinent ici. En revanche, des réflexions sur la touche, sur la mise au point de la technique du *non finito* étaient attendues pour le portrait de Felipe Próspero, surtout si le candidat parvenait à faire le lien avec les portraits contemporains de Baltasar Carlos ou de Philippe IV (*Philippe IV en brun et argent*, 1631-1635). Par ailleurs, nous avons entendu des chronologies trop vastes dans l'introduction (la mention de la période sévillane de Velázquez pour ces deux tableaux n'était pas nécessaire). Il fallait surtout pouvoir dire que les portraits de nains étaient une tradition de la Maison d'Autriche, que le tableau *El bufón llamado don Juan de Austria* est le premier d'une série (même si chacun a été conçu individuellement et non pour constituer une série au sens strict) et qu'il a été peint en 1632 environ, c'est-à-dire à la même époque que les portraits déjà mentionnés de Philippe IV ou de Baltasar Carlos tout jeune enfant. À son retour d'Italie, Velázquez triomphe à la Cour. C'est une période faste, où il manifeste son aisance, sa « *soltura* ».

### **1. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Retrato del príncipe Felipe Próspero*, 1659, óleo sobre lienzo, 1285 x 99,5 cm, Viena, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.**

#### Introduction

Les années 1640, marquées par le déclenchement des guerres catalane et portugaise, sont une décennie noire pour la Monarchie espagnole. La mort en 1646 du prince Balthazar-Charles, que Velázquez a représenté dans de nombreux portraits exécutés à partir de 1631-1632, a anéanti les espoirs d'un avenir glorieux. La reine Isabelle de Bourbon était morte deux ans plus tôt, après la chute du favori Olivares. De tous les enfants nés du premier mariage avec Isabelle de Bourbon, seule Marie-Thérèse, née en 1638, a survécu. Le contexte de déclin économique et politique et l'affrontement militaire avec la monarchie française alimentent l'angoisse de tous les sujets, convaincus que leurs péchés sont punis par le ciel. La guerre avec la France aboutit à la signature de la Paix des Pyrénées en 1659, date à laquelle est peint ce portrait. La Monarchie perd alors de nombreux territoires (Roussillon, Cerdagne, Artois, Luxembourg, etc.). Mais l'avenir se prépare. En 1649, le roi Philippe IV s'était remarié avec Marie-Anne d'Autriche, précédemment fiancée à son fils Balthazar-Charles. Avec elle, il eut d'abord une fille, l'infante Marguerite, connue pour être la figure centrale du tableau des *Ménines*, puis le prince héritier Philippe Prosper, dont on sait qu'il ne régna pas. Le dernier roi de la branche espagnole des Habsbourg fut Charles II, né en 1661.

Pour Velázquez, les années 1650 sont marquées par la réalisation de portraits des membres de la famille royale, instruments du développement de la politique matrimoniale monarchique. En 1657 naît le mal nommé Philippe Prosper (mort en 1661). C'est le modèle du portrait de Velázquez, peint alors qu'il n'avait que deux ans. L'œuvre rappelle les portraits de Balthazar-Charles au même âge. Il est important de se référer à ces deux portraits peints par Velázquez au retour de son premier séjour en Italie. Dans le premier, le petit prince est représenté avec son nain (*El príncipe Baltasar Carlos con un enano*, 1631, Boston, Museum of Fine Arts) et, dans le second, il est représenté seul, tenant un bâton de commandement, au moment où il prête serment devant les *Cortes* de Castille (*Retrato del príncipe Baltasar Carlos*, 1633, Londres, Wallace Collection).

#### Problématique

La continuité et la différence entre les deux modèles peuvent être appréciées en termes de composition, de touche et, bien sûr, de contexte que les princes incarnent dans leurs portraits respectifs. Pour Velázquez, il s'agit ici d'un tableau testament car, avec le *Portrait de l'infante Marguerite en bleu* (vers 1659), également conservé à Vienne, c'est le dernier portrait qu'il a peint. Il y a donc atteint l'apogée de ses explorations picturales dans le genre du portrait. On peut se demander comment Velázquez, l'un des meilleurs portraitistes d'enfants de l'histoire de l'art, est parvenu à montrer que Philippe Prosper incarnait l'espoir, la continuité, mais aussi la fragilité de la glorieuse projection de la Monarchie hispanique.

#### Analyse plastique d'un tableau fait d'ambivalences

Le jury attendait des candidats qu'ils fondent leur analyse sur ce que certains appellent les « invariants » : lignes de composition, gamme de couleurs, éclairage, touche picturale.

Le prince Philippe Prosper est représenté selon les codes du portrait de cour en vigueur depuis le règne de Philippe II. On attendait également des candidats qu'ils citent les portraitistes Alonso Sánchez

Coello, Juan Pantoja de la Cruz, Rodrigo de Villandrando ou Bartolomé González. Rappelons que Velázquez a été nommé peintre du roi en 1623 et qu'il a été spécialement chargé de réaliser des portraits. Le modèle est ici un personnage royal, mais il le représente dépourvu de tout attribut royal, contrairement à ce que l'on peut apprécier dans l'art du portrait français. Le peintre doit néanmoins montrer sa majesté. C'est une gageure, car le modèle est ici un enfant de quelques années, avec les caractéristiques de son âge : l'habit des jeunes enfants, composé d'une jupe luxueusement brodée (y compris pour les garçons), ici corail avec un tablier blanc ; la petitesse de son corps placé au centre de la composition ; le teint rose des joues et la blancheur des petites mains ; les yeux, le nez et la bouche ronds. On peut insister sur la blondeur soyeuse – marque dynastique – qui brille du côté droit (pour le spectateur), dans un éclairage d'ensemble qui vient de face, légèrement de gauche (on remarquera l'ombre ténue sur l'oreille).

Cependant, certains détails révèlent la fragilité du modèle : par rapport à celles de Balthazar-Charles, les joues de Philippe Prosper ne sont pas aussi rondes, et le nombre d'amulettes accrochées à la taille et au torse du prince est le signe évident d'une volonté de conjurer le mauvais œil.

En revanche, les éléments du décor palatial modulent l'ombre, construisant un espace en profondeur selon les principes de la perspective atmosphérique explorés par Velázquez. Ils encadrent le modèle en fonction de son statut royal. Le garçon, debout au centre, regarde fermement le spectateur, entre un tabouret disposé de trois quarts, coupé sur le bord droit du cadre, avec un coussin de velours cramoisi sur lequel est posé un chapeau vermillon à plumes blanches et, à gauche, un fauteuil tapissé de la même toile cramoisie. Sur le dossier du fauteuil, la main majestueuse et naturelle de l'enfant repose avec une aisance certaine. L'enfant est présenté sur un tapis aux bordures florales du même ton cramoisi, sur un fond noir ou bleu très foncé. Une tenture, constante dans les portraits de Velázquez des années 1650, tombe sur le dossier du fauteuil. C'est un tableau de toiles peintes dans une gamme chromatique de blancs et de rouges. Velázquez en éclaire sa matière contrastée d'une touche lâche, suggérant plus qu'il ne détaille son apparence.

L'espace de la pièce est représenté par des modulations d'ombre. Alors que la partie supérieure gauche, dans le plan derrière le rideau, est perdue dans une ombre opaque, derrière le tapis et le tabouret, une porte s'ouvre sur la droite. Elle rappelle le dispositif des *Ménines*. On peut également citer d'autres tableaux dans lesquels le peintre a placé cette ouverture à l'arrière-plan, comme la *Tentation de saint Thomas d'Aquin* (1632), le *Portrait du bouffon don Juan d'Autriche* ou *Les Fileuses* (1657). Cette porte constitue une source d'éclairage secondaire qui donne de la profondeur à l'ensemble. Ici, elle a également pour fonction de suggérer le cadre palatial dans lequel l'image du prince est projetée. Enfin, on remarque la présence d'un petit chien – on sait qu'il s'agit d'un petit chien avec lequel l'enfant jouait vraiment – qui fixe le regard sur le spectateur tout comme le prince. Les contours de ses pattes et de ses oreilles inachevées sont typiques de la manière de Velázquez, que l'on retrouve dès son premier séjour en Italie (*La Tunique de Joseph*, 1630) et surtout dans les portraits de Balthazar-Charles de 1631-1633. L'absence de contour net indique également que le chien est en plein mouvement, ce qui anime la composition et la remplit de vie. En revanche, le garçon est représenté dans l'immobilité qui caractérise son statut royal d'une part, et son état maladif d'autre part.

En 1659, Velázquez est à l'apogée de sa carrière à la cour. Il a été nommé Grand Chambellan (*Aposentador Mayor*) en 1652. Il est donc chargé de la décoration des palais royaux. En tant que peintre de la chambre du roi, il est passé maître dans l'art de réaliser l'image royale et de projeter l'idée de majesté, culminant dans la flamboyance et la splendeur des portraits des années 1650. Le peintre meurt le 6 août 1660 à son retour de l'île des Faisans, où a été scellée la paix des Pyrénées et le mariage royal entre la fille de Philippe IV, Marie-Thérèse d'Autriche, et le roi de France Louis XIV. Velázquez ne pouvait connaître la date de la mort du prince Philippe Prosper, survenue le 1<sup>er</sup> novembre 1661. Mais, dans ce portrait testamentaire, il montre que, comme les autres membres de la cour, il savait qu'il allait mourir.

## **2. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *El bufón llamado don Juan de Austria*, 1632. Óleo sobre lienzo, 210 x 123 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.**

### Introduction

Il s'agit du premier tableau d'une série de six portraits qui composent, avec d'autres, sa galerie de « enanos, bufones u hombres de placer ». Il témoigne des loisirs et des divertissements de la cour et fait partie de la décoration de la « salle des bouffons », proche des appartements de la reine dans le

palais du Buen Retiro. Velázquez est alors rentré depuis peu de son premier voyage en Italie. Nous devons mettre ce portrait en lien avec la peinture des bouffons, propre aux Habsbourg : les fous, les nains, les bouffons furent peints depuis l'époque des Rois Catholiques jusqu'à Philippe V. Le Roi prudent ordonna à ses peintres de cour de les représenter dans des portraits individuels ou de groupe. Velázquez, membre de l'administration du palais, peint ainsi ces personnages qui, bien que considérés comme marginaux, étaient assez puissants. Le portrait est une réflexion sur ce rôle de bouffon, qui divertit, mais surtout parodie, en l'occurrence, l'un des événements centraux du récit héroïque de la maison d'Autriche : la bataille de Lépante et son vainqueur, don Juan d'Autriche, fils illégitime de Charles Quint et grand-oncle du roi Philippe IV dans la cour duquel il est peint. Le tableau étudié représente et interprète un personnage connu de la cour. La volonté satirique de son titre est patente et renvoie à la fois au mythe martial associé au prénom, et à la dissolution humoristique de celui-ci par la figure d'un bouffon, ce qui nous fait entrer de plain-pied dans une réflexion sur les rapports entre l'histoire et sa représentation fictionnelle.

### Problématique

Comment ce portrait d'un personnage théâtral connu pour sa recreation parodique d'un épisode historique établit-il un jeu d'allers-retours entre la fiction et l'histoire ?

### Analyse du tableau

#### a. Le portrait d'un personnage aux airs nobles

Étant placé debout, en pied, dans un espace intérieur, il remplit toutes les conditions de représentation d'un personnage réel. La palette de couleurs est assez restreinte. On remarque la tenue rouge du personnage lui-même, richement vêtu – bien que moins rouge que celle d'autres tableaux de vrais nobles – et le fond ocre, brun, assez neutre, qui rompt avec des fonds représentant des *Grandes*. Le regard fixe du personnage, son visage éclairé par la lumière, peut-être naturelle, peut signifier son appartenance à un haut rang, même si sa posture est théâtralisée, mise en scène.

Il pose de trois-quarts, tenant le pommeau de l'épée (main gauche) d'un côté, et un bâton de commandement (main droite) de l'autre, ce qui dénote sa fonction militaire. Il s'agit d'un bâton de commandement qui, par sa longueur et sa finesse, s'apparente à un accessoire de théâtre. Les lignes de force pointent vers les éléments de l'armure (mousquet, casque, projectiles et attributs liés à la guerre) qui rappellent le *Repos de Mars* (1640).

L'autre extrémité du bâton de la ligne de force est renforcée par une perspective qui découle d'un jeu chromatique (tons chauds au premier plan contre tons froids à l'arrière-plan), permettant de faire ressortir la scène extérieure de la bataille.

L'ouverture du fond ne peut être considérée comme une fenêtre réelle, mais comme une ouverture diégétique représentant une bataille navale. Celle-ci ne peut avoir lieu dans un espace palatial. Il s'agit donc de la représentation fictionnelle d'un fait distant dans le temps et dans l'espace : la scène d'une bataille navale avec un navire en feu, brouillée par la fumée (cf. les paysages en flammes qui renvoient à des batailles importantes dans d'autres tableaux de Velázquez – *Portrait équestre du comte-duc d'Olivares*, 1634 ; *La reddition de Bréda*, 1634-35) et par la perspective atmosphérique. Force est de reconnaître la bataille de Lépante de 1571 (cf. *Allégorie de la bataille de Lépante* de Véronèse en 1572 et du Titien en 1575). Cette lecture est confirmée par l'identité possible du personnage : don Juan d'Autriche, fils illégitime de Charles Quint, gouverneur des Pays-Bas espagnols, général de la Sainte Ligue dont l'action fut décisive dans la victoire de Lépante.

Malgré l'identification historique, l'apparence physique (traits, attitude, accessoires, tenue) du personnage représenté ne correspond pas à celle des membres de la lignée des Habsbourg, ce qui oblige à regarder de plus près son visage. On accède ainsi à un second niveau d'interprétation.

#### b. Un jeu d'apparences et de contrastes

Le visage du personnage a une expression entre la peur et le sourire, loin de la tradition picturale des portraits royaux. Le tableau forme un diptyque (contemporain, complémentaire, mêmes dimensions, exposé d'abord au palais du Buen Retiro, et au Prado aujourd'hui) avec le *Portrait du Bouffon « Barbarroja »*, *Don Cristóbal de Castañeda y Pernia* (1633). On retrouve dans les deux tableaux la même intention burlesque, encore plus évidente dans « *Barbarroja* ».

L'une des principales fonctions des bouffons est de divertir la cour. On rappellera que chaque bouffon a son propre nom-surnom. Même si nous disposons de peu d'informations sur les bouffons, on peut penser que le surnom, ici, lui a probablement été attribué après une représentation théâtrale de la

bataille de Lépante, avec don Juan d'Autriche comme protagoniste (Jonathan Brown).

On remarque plusieurs éléments qui contredisent l'idée d'un portrait royal. Pour ce qui est de l'apparence physique, citons le rouge délavé, le jeu d'ombre et de lumière, la transparence, la taille excessive du costume qui relève de l'exagération et apparaît comme une mise en scène. En outre, les jambes fines semblent fragiles, comme s'il s'agissait-là d'une déformation physique. On pouvait aussi souligner la présence du fond neutre, dans les tons de marron-gris, commune chez le peintre, sans objets ni ameublement, permettant ainsi de mettre en valeur la figure par contraste. Le modèle se projette sur ce fond à travers le travail sur les ombres et la lumière. Quant au bâton de commandement, comme nous l'avons dit, il rappelle le théâtre. Il désigne des armes (réelles ou fictives) en désordre, qui peuvent aussi apparaître comme des accessoires de jeu.

Sur le plan de la composition, il est possible de diviser le tableau en deux parties par la ligne de force horizontale : la perspective géométrique (également utilisée dans *La Tunique de Joseph* – carreaux au sol) qui, d'une part, donne de la profondeur à la composition et, d'autre part, structure le tableau lui-même. La partie inférieure nous amène à reconsidérer le rôle de la bataille de Lépante à l'arrière-plan : s'agit-il d'un décor de théâtre ? La « fenêtre ouverte » est-elle un tableau dans le tableau ?

La représentation d'êtres marginaux (fous, bouffons, nains, monstres) devient le laboratoire d'expérimentation technique de Velázquez, où il fait preuve d'une grande liberté de création, comme dans le cas de l'utilisation de la technique du « hors champ » (ces fines couches de peinture presque translucides qui donnent un aspect velouté). Le burlesque naît ici du contraste entre l'apparence du bouffon et la grandeur du moment historique représenté, lié à la figure de don Juan d'Autriche. Il s'agit d'un jeu sur les limites entre réalité et fiction, entre identité individuelle et identité historique ou sociale.

### Conclusion

Le tableau est une mise en abîme multiple de la représentation de faits historiques glorieux. Une forme d'hommage est fait à ce personnage théâtral qui doit son surnom à son interprétation de don Juan d'Autriche. Les armes à terre et la fiction peinte au fond rappellent le référent historique (la bataille de Lépante) auquel ce nom renvoie : le personnage au centre est à la fois don Juan d'Autriche, vainqueur à Lépante, mais à l'évidence ne l'est pas. En le peignant, Velázquez nous livre une représentation qui multiplie les allers-retours entre la réalité historique et sa mise en forme fictive ou peinte. Le *Portrait du bouffon Don Juan d'Autriche* est ainsi un exemple paradigmatique de l'interaction entre l'histoire et la fiction, un terrain exploré par Velázquez tout au long de sa carrière, parallèlement à son travail de portraitiste des membres de la famille royale ou d'aristocrates de la Cour. C'est, par ailleurs, le premier tableau consacré à ce type de figures. En donnant au bouffon le surnom d'un illustre militaire, en mêlant la représentation de la vie des personnages de la cour et les allusions à un épisode historique majeur, le peintre cherche à divertir et à susciter l'admiration par la dextérité de sa construction. Il est important, à cet égard, de faire la différence entre la « raillerie courtoise » (sans intention de blesser, comme dans le cas de ce tableau) et « la moquerie anti-courtoise » (moralement répréhensible). L'hypothèse d'une critique de la famille royale par Velázquez, peintre de la cour, a été écartée.

# ÉPREUVE DE THÈME ORAL

*Rapport établi par Mme Yolanda Millán et Mme Anne-Hélène Pitel*

## RAPPEL DES MODALITÉS DE L'ÉPREUVE

L'épreuve de thème oral se déroule à l'issue de l'entretien faisant suite à l'explication en langue espagnole d'un document extrait de l'une des questions au programme. Immédiatement après cet entretien, le jury remet au candidat un texte littéraire contemporain en français (XX<sup>e</sup>, XXI<sup>e</sup> siècles) d'environ 150 mots. Le candidat dispose alors de cinq minutes pour lire silencieusement le texte et préparer sa traduction.

Au terme de ces cinq minutes, le candidat dispose d'un maximum de dix minutes pour dicter l'intégralité de sa proposition de traduction au jury. Il est fortement recommandé au candidat de ne pas épuiser les dix minutes imparties afin d'avoir l'opportunité de revenir sur certains choix, que ce soit à son initiative ou bien guidé par le jury.

La part de cet exercice dans la note finale de l'évaluation n'est en rien négligeable puisqu'elle représente 25 %.

## CONSEILS

La spécificité du thème oral, épreuve exigeante, doit encourager les candidats à s'entraîner de façon régulière et rigoureuse, tout au long de leur année de formation.

Le jury tient à rappeler l'importance d'une lecture attentive qui permettra aux candidats d'accéder à une compréhension fine du texte (identification précise du narrateur et des différents personnages, repérage des éléments spatio-temporels, etc.), et ce même si le temps de préparation est très court. Cette première étape, requérant une profonde concentration, éclairera la traduction des pronoms personnels, des déictiques, des temps et des modes verbaux. La construction syntaxique des phrases doit également être étudiée avec soin.

Il est essentiel que la dictée soit parfaitement audible et claire. Pour ce faire, le candidat doit adopter un débit et un volume appropriés, ainsi qu'une élocution soignée. La prosodie et notamment l'accentuation font l'objet d'une attention soutenue, en particulier sur les formes verbales.

Le thème oral mobilise d'autres compétences que celles du thème écrit : en effet, si la correction grammaticale reste essentielle, le jury n'aura toutefois pas les mêmes attentes quant à la précision lexicale de termes ou d'expressions moins usités. Il est donc suggéré aux candidats de ne pas s'arc-bouter sur un mot précis mais plutôt d'élaborer des stratégies de traduction qui lui permettront d'opter pour des choix fructueux. En effet, une approximation ou une périphrase vaudront toujours mieux qu'un contresens ou un barbarisme. Un entraînement solide à cette épreuve devra permettre au candidat d'éviter tout calque maladroit ou toute omission, lourdement pénalisés.

Les quelques minutes restantes offrent une opportunité précieuse au candidat réactif de s'auto-corriger. Guidé par le jury qui peut, le cas échéant, relire certains passages proposés, le candidat affine sa première proposition. Le jury invite toutefois le candidat à rester prudent et à ne pas commettre de nouvelles erreurs, dans la mesure où les repérages communiqués n'ont d'autre but que de l'aider à améliorer sa prestation. À cet égard, il nous semble important d'insister sur le fait que la reprise doit être profitable à chacun : il convient donc de rester lucide et de discriminer, dans le(s) passage(s) relu(s) par le jury, les éléments à corriger de ceux, corrects ou satisfaisants, à conserver. Il a parfois été regrettable d'entendre certains candidats reconsidérer l'ensemble de la proposition, commettant au passage des fautes plus lourdes que celles commises en première intention. Rappelons également que le jury ne peut émettre quelque avis que ce soit – approbation ou réprobation – sur la qualité de la prestation entendue.

## OBSERVATIONS ET REMARQUES SUR L'ENSEMBLE DES TEXTES DE CETTE SESSION

La sélection retenue par le jury comportait quatre textes tirés de romans contemporains :

-Julia Deck, *Viviane Elisabeth Fauville*, 2012

-Pierre Lemaitre, *Au-revoir là-haut*, 2013

-Romain Puértolas, *L'extraordinaire voyage du fakir qui était resté coincé dans une armoire Ikea*, 2013

-Claire Berest, *Rien n'est noir*, 2019

### TEXTES

Vous n'êtes pas tout à fait sûre, mais il vous semble que, quatre ou cinq heures plus tôt, vous avez fait quelque chose que vous n'auriez pas dû. Vous tâchez de vous remémorer l'enchaînement de vos gestes, d'en reconstituer le fil, mais chaque fois que vous en tenez un, au lieu d'attirer mécaniquement le souvenir du suivant, il retombe à plat dans le trou qu'est devenue votre mémoire.

À vrai dire, vous n'êtes même plus certaine d'être retournée, tout à l'heure, dans cet autre appartement que vous fréquentez en secret depuis des années. Les contours et les masses, les couleurs et le style se fondent au loin. Cet homme qui vous y recevait, a-t-il seulement existé ? Et puis, si vous aviez quelque chose à vous reprocher, vous ne seriez pas ici à ne rien faire. Vous tourneriez en rond, épluchant le bord de vos ongles, et la culpabilité paralyserait vos capacités de décision. Or, de cela, point. Malgré le flou qui règne sur vos souvenirs, vous vous sentez très libre.

**Julia Deck, *Viviane Elisabeth Fauville*, 2012.**

De toutes ces histoires sur Édouard, lesquelles étaient vraies ? C'était à lui de choisir. L'important était que le récit de M. Maillard traduisait moins la vie d'Édouard lui-même que l'ambiance dans laquelle il avait vécu pendant toute cette guerre. Des jeunes gens risquant leur peau chaque jour et plaisantant le soir, les pieds gelés.

Albert mangeait lentement, et avec voracité. Il avait gagné sa pitance. Impossible de mettre un nom sur ce qu'on lui servait, il aurait voulu avoir le menu sous les yeux pour suivre le ballet des plats ; (...) il faisait attention à ne pas se donner en spectacle, à ne pas avoir l'air aussi pauvre qu'il l'était. À la place d'Édouard, lui, même avec une gueule crevée par le milieu, il serait revenu ici se rassasier de ces crèmes, de ce décor, de ce luxe, sans hésiter une seconde.

**Pierre Lemaitre, *Au revoir là-haut*, 2013.**

Le fakir avait souvent eu envie d'écrire.

Ce n'étaient pas les idées qui lui manquaient. Il avait une très grande imagination. Peut-être sa vie mouvementée y était-elle aussi pour quelque chose. En tout cas, cette imagination débordante lui servait bien lorsqu'il fallait inventer des tours de passe-passe afin de rendre réel l'irréel et possible l'impossible.

Cependant, il n'avait jamais jeté ses histoires sur le papier. Le passage à l'acte était peut-être plus compliqué que ce qu'il pensait et il avait toujours retardé le moment où il s'y essaierait.

Et si le jour était venu ? Et si cette activité honnête et lucrative qu'il recherchait pour démarrer sa nouvelle vie était celle d'écrivain ? Pas écrivain public, non. Il ne se voyait pas assis sur le trottoir, une machine à écrire en bandoulière, attendant qu'un passant veuille bien lui commander une lettre d'amour. Non, il avait de l'ambition, écrivain de best-sellers.

**Romain Puértolas, *L'extraordinaire voyage du fakir qui était resté coincé dans une armoire Ikea*, 2013.**

Cela fait huit heures qu'il peint, il a peint toute la nuit, il peut bien s'accorder une pause. [...] Il la prévient qu'elle n'a pas intérêt à lui faire perdre son temps.

Elle a apporté deux tableaux, elle veut son avis *professionnel* et elle non plus, prévient-elle, n'a pas de temps à perdre.

Sans ciller, Frida attend la réaction de l'homme le plus connu du Mexique.

- Pose-les contre le mur à la lumière et recule-toi.

Diego essuie ses mains sur sa chemise, allume un petit cigarillo entouré d'une bague saphir, un petit cigarillo qui sent le safran. Il regarde les toiles longuement, puis se tourne vers elle, ouvre la bouche pour parler, se ravise, et replonge dans son observation des tableaux. Il finit par rompre le silence en lui demandant où elle habite.

- À Coyoacán.

- Je viendrai dimanche, lui dit-il, d'ici là, peins-en un autre.

**Claire Berest, Rien n'est noir, 2019.**

\*\*\*\*\*

Le jury souhaite attirer l'attention des candidats sur les éléments suivants : tout d'abord, la traduction des pronoms personnels sujets, en particulier lorsqu'il s'agit de lever une ambiguïté sur l'identité du sujet du verbe. Par exemple, dans la première phrase du texte de Julia Deck : « Vous n'êtes pas tout à fait sûre, mais il vous semble que ... », il était nécessaire de faire apparaître le pronom *usted* afin d'éviter toute confusion avec la troisième personne du singulier, ce qui de surcroît permettait de ne pas expliciter le pronom sujet à chaque occurrence par la suite : *No está completamente segura, pero a usted le parece que...* Quant au pronom indéfini « on » du texte de Lemaitre (« sur ce qu'on lui servait »), il méritait également d'être pensé, dans la mesure où le narrateur était forcément exclu du sujet. Il fallait donc opter, ici, pour une troisième personne du pluriel : *lo que le servían*.

De même, la présence des pronoms personnels « EN » et « Y » invite à la réflexion, comme dans le texte de Romain Puértolas (« sa vie mouvementée y était-elle [...] pour quelque chose », « il s'y essaierait ») ou dans l'extrait de Julia Deck (« en reconstituer le fil »). En effet, ces pronoms français ne peuvent faire l'objet d'un évitement systématique et doivent être, le cas échéant, traduits par un pronom personnel (*su agitada vida también tenía algo que ver con ello* ou encore *lo intentaría*) ou bien un pronom démonstratif (*reconstituir el hilo de estos*). Pour davantage de précision sur ce fait de langue, nous invitons les candidats à consulter le rapport de l'épreuve d'explication de choix de traduction de cette année.

Les déterminants démonstratifs doivent également être examinés avec discernement et traduits en cohérence avec le contexte phrastique, comme le requérait l'extrait de Pierre Lemaitre, dès la première phrase (« De toutes ces histoires sur Édouard [...], il avait vécu pendant toute cette guerre [...] »), et jusqu'à la fin du texte (« il serait revenu ici se rassasier de ces crèmes, de ce décor, de ce luxe »). En effet, le narrateur émet d'abord un doute quant à la véracité des histoires racontées, il introduit donc une distance vis-à-vis de celles-ci, ce qui devait inviter le candidat à opter pour *aquellas* ou *esas historias*. À l'inverse, la dernière phrase du texte faisait référence à des éléments déjà mentionnés (« le ballet des plats ») et qui, en outre, se situaient dans l'espace du narrateur : *de estas cremas, de este decorado, de este lujo*.

Il convient par ailleurs de rester vigilant quant à la traduction des déterminants possessifs, afin d'éviter tout calque peu idiomatique : « Diego essuie ses mains sur sa chemise », « elle n'a pas intérêt à lui faire perdre son temps » (Claire Berest). Il était, par conséquent, préférable d'adopter une tournure pronominale : *Diego se seca las manos en la camisa, más vale que no le haga perder (el) tiempo*.

La tournure emphatique doit être repérée et transposée en espagnol de façon modélisante. C'était le cas du texte de Lemaitre (« C'était à lui de choisir »), pour lequel plusieurs solutions s'offraient au candidat : *Le tocaba a él elegir* ou encore *Él era el que / quien tenía que elegir*, mais aussi de celui de Puértolas (« Ce n'étaient pas les idées qui lui manquaient ») : *No eran las ideas lo que le faltaban* ou encore *No le faltaban las ideas*.

Il en va de même pour les périphrases verbales telles que : « Cela fait huit heures qu'il peint » (Claire Berest) qu'il était possible de traduire par *Lleva ocho horas pintando*.

Le jury rappelle la nécessité absolue de maîtriser l'emploi des temps et des modes dans les différentes propositions subordonnées, notamment celles de condition, introduites par la conjonction « si », qui requièrent l'emploi du subjonctif imparfait ou plus-que-parfait lorsqu'il s'agit, respectivement, d'un irréel du présent ou d'un irréel du passé. Ainsi, les segments « Et si le jour était venu ? Et si cette activité honnête et lucrative qu'il recherchait (...) était celle d'écrivain ? » (Romain Puértolas), « Si vous aviez quelque chose à vous reprocher, vous ne seriez pas ici » (Julia Deck) devaient être traduits par *¿Y si ese día hubiera llegado? ¿Y si esta actividad honesta y lucrativa que buscaba (...) fuera la de escritor?, Si tuviera usted algo que reprocharse, no estaría aquí sin hacer nada.*

La parfaite maîtrise de la syntaxe est un prérequis indispensable à l'exercice du thème. Le texte de Lemaitre comportait, à cet égard, plusieurs structures comparatives qu'il fallait repérer : tout d'abord le comparatif d'infériorité « le récit de M. Maillard traduisait moins la vie d'Édouard lui-même que l'ambiance... » qui devait se traduire par *traducía menos la vida del propio Édouard que el ambiente...* ; mais aussi le comparatif d'égalité « ne pas avoir l'air aussi pauvre qu'il était », un peu plus délicat à manier : *parecer tan pobre como era.*

Il convient également d'être attentif à l'emploi des prépositions en général, et de lieu en particulier, qui nécessitent parfois de s'éloigner d'une traduction trop littérale afin d'adopter des expressions idiomatiques comme *por escrito* pour « sur le papier » (Romain Puértolas), ou *delante / a la vista / a mano* pour « sous les yeux » (Pierre Lemaitre). Nous invitons les candidats à rester vigilants, lorsque les prépositions de lieu se trouvent éloignées du verbe. Dans le fragment « vous n'êtes même plus certaine d'être retournée, tout à l'heure, dans cet autre appartement que vous fréquentez en secret » (Julia Deck), la direction du mouvement rendait nécessaire la traduction de la préposition française « dans » par la préposition *a* qui devait, par ailleurs, être répétée devant le pronom relatif : *ni siquiera está segura de haber vuelto, hace un rato, a este otro piso al que usted va en secreto.*

La traduction de « devenir » – qui n'a pas d'équivalent strict, en espagnol – a entraîné des solécismes fâcheux : « dans le trou qu'est devenue votre mémoire » (Julia Deck). Le recours au verbe *convertirse* suivi de la préposition *en* nécessitait, comme précédemment, une bonne maîtrise de la construction de la proposition relative : *cae en el agujero en el que se ha convertido su memoria.*

## BILAN

Cette épreuve, souvent envisagée avec une certaine appréhension, peut néanmoins se révéler profitable. L'expérience prouve, en effet, que des candidats bien préparés, calmes et lucides face à l'exercice, surmontent les difficultés et parviennent à obtenir des notes honorables.

Nous espérons que ces recommandations qui ne présentent bien entendu aucun caractère exhaustif, pourront être utiles aux candidats qui préparent la session 2024 en leur offrant des pistes concrètes sur ce qui est attendu. Il convient de se donner tous les moyens de réussir et de ne pas hésiter à reprendre les bases autant que nécessaire, par une étude approfondie et une révision systématique des faits de langue. Grâce à une pratique assidue de l'exercice, les candidats ont toutes leurs chances. Nous espérons que cette nouvelle année de préparation sera fructueuse pour toutes et tous.

## EXEMPLES DE SUJETS DES ÉPREUVES D'ADMISSION

### AGRÉGATION INTERNE D'ESPAGNOL SESSION 2023 ÉPREUVE ORALE D'ADMISSION n°1

**Exposé de la préparation d'un cours suivi d'un entretien**  
**Durée de l'exposé : 40 minutes maximum**  
**Durée de l'entretien : 20 minutes maximum**

#### Composition du dossier :

**Document 1** : Gabriela Mistral, « La mujer estéril », *Desolación*, 1922.

**Document 2** : Federico García Lorca, *Yerma*, 1934.

**Document 3** : Frida Kahlo, *Henry Ford Hospital o La cama volando*, 1932.

#### Présentation d'une séquence pédagogique :

1. Vous présenterez votre analyse de chacun des documents qui composent ce dossier en en dégageant le sens et l'intérêt. Vous en démontrerez également la complémentarité pour justifier une problématique d'étude.
2. Vous présenterez une séquence d'enseignement élaborée à partir de l'ensemble des documents qui composent ce dossier en justifiant chacun de vos choix concernant :
  - le niveau de la classe destinataire en fonction des programmes officiels (vous justifierez toute coupe éventuelle dans le document)
  - les objectifs culturels et linguistiques en fonction de la problématique que vous aurez retenue,
  - l'ordre dans lequel vous étudieriez les documents avec les élèves,
  - l'articulation et la progression des activités langagières proposées dans et hors la classe en fonction de vos objectifs
  - l'évaluation adoptée pour cette séquence en cohérence avec la mise en œuvre pédagogique retenue.

## Document 1 :

### La mujer estéril

La mujer que no mece a un hijo en el regazo,  
cuyo calor y aroma alcance a sus entrañas,  
tiene una laxitud de mundo entre los brazos;  
todo su corazón congoja inmensa baña.

El lirio le recuerda unas sienes de infante;  
el Ángelus le pide otra boca con ruego;  
e interroga la fuente de seno de diamante  
por qué su labio quiebra el cristal en sosiego.

Y al contemplar sus ojos se acuerda de la azada;  
piensa que en los de un hijo no mirará extasiada,  
al vaciarse los ojos, los follajes de octubre.

Con doble temblor oye el viento en los cipreses.  
¡Y una mendiga grávida, cuyo seno florece  
cual la parva de enero, de vergüenza la cubre!

Gabriela MISTRAL, *Desolación*, 1922.

## Document 2 :

JUAN: ¿Es que te falta algo? Dime. (*Pausa.*) ¡Contesta!

YERMA: (*Con intención y mirando fijamente al marido.*) Sí, me falta.

(*Pausa.*)

JUAN: Siempre lo mismo. Hace ya más de cinco años. Yo casi lo estoy olvidando.

YERMA: Pero yo no soy tú. Los hombres tienen otra vida: los ganados, los árboles, las conversaciones; y las mujeres no tenemos más que ésta de la cría y el cuidado de la cría.

JUAN: Todo el mundo no es igual. ¿Por qué no te traes un hijo de tu hermano? Yo no me opongo.

YERMA: No quiero cuidar hijos de otras. Me figuro que se me van a helar los brazos de tenerlos.

JUAN: Con este achaque vives alocada, sin pensar en lo que debías, y te empeñas en meter la cabeza por una roca.

YERMA: Roca que es una infamia que sea roca, porque debía ser un canasto de flores y agua dulce.

JUAN: Estando a tu lado no se siente más que inquietud, desasosiego. En último caso debes resignarte.

YERMA: Yo he venido a estas cuatro paredes para no resignarme. Cuando tenga la cabeza atada con un pañuelo para que no se me abra la boca, y las manos bien amarradas dentro del ataúd, en esa hora me habré resignado.

JUAN: Entonces, ¿qué quieres hacer?

YERMA: Quiero beber agua y no hay vaso ni agua; quiero subir al monte y no tengo pies; quiero bordar mis enaguas y no encuentro los hilos.

JUAN: Lo que pasa es que no eres una mujer verdadera y buscas la ruina de un hombre sin voluntad.

YERMA: Yo no sé quién soy. Déjame andar y desahogarme. En nada te he faltado.

JUAN: No me gusta que la gente me señale. Por eso quiero ver cerrada esa puerta y cada persona en su casa.

(Sale la HERMANA 1.<sup>a</sup> lentamente y se acerca a una alacena.)

YERMA: Hablar con la gente no es pecado.

JUAN: Pero puede parecerlo. (Sale la otra HERMANA y se dirige a los cántaros en los cuales llena una jarra.) (Bajando la voz.) Yo no tengo fuerza para estas cosas. Cuando te den conversación, cierras la boca y piensas que eres una mujer casada.

YERMA: (Con asombro.) ¡Casada!

JUAN: Y que las familias tienen honra y la honra es una carga que se lleva entre todos. (Mutis de la HERMANA con la jarra, lentamente.) Pero que está oscura y débil en los mismos caños de la sangre. (Mutis de la otra HERMANA con una fuente, de modo casi procesional.) (Pausa.) Perdóname. (YERMA mira a su marido; éste levanta la cabeza y se tropieza con la mirada.) Aunque me miras de un modo que no debía decirte “perdóname”, sino obligarte, encerrarte, porque para eso soy el marido.

(Aparecen las dos HERMANAS en la puerta.)

YERMA: Te ruego que no hables. Deja quieta la cuestión.

(Pausa.)

JUAN: Vamos a comer. (Entran las HERMANAS. Pausa.) ¿Me has oído?

YERMA: (Dulce.) Come tú con tus hermanas. Yo no tengo hambre todavía.

JUAN: Lo que quieras. (Mutis.)

YERMA: (Como soñando.) ¡Ay, qué prado de pena!

¡Ay, qué puerta cerrada a la hermosura!  
que pido un hijo que sufrir y el aire  
me ofrece dalias de dormida luna!  
Estos dos manantiales que yo tengo  
de leche tibia, son en la espesura  
de mi carne, dos pulsos de caballo,  
que hacen latir la rama de mi angustia.  
¡Ay, pechos ciegos bajo mi vestido!  
¡Ay, palomas sin ojos ni blancura!  
¡Ay, qué dolor de sangre prisionera  
me está clavando avispas en la nuca!  
Pero tú has de venir, amor, mi niño,  
porque el agua da sal, la tierra fruta,  
y nuestro vientre guarda tiernos hijos  
como la nube lleva dulce lluvia.

Federico GARCÍA LORCA, *Yerma*, 1934.

Document 3 :



Frida Kahlo, *Henry Ford Hospital o La cama volando*, 1932.  
Óleo sobre metal, 30,5 x 38 cm, Ciudad de México, Museo Dolores Olmedo.

**AGRÉGATION INTERNE D'ESPAGNOL  
SESSION 2022  
ÉPREUVE ORALE D'ADMISSION**

**Exposé de la préparation d'un cours suivi d'un entretien  
Durée de l'exposé : 40 minutes maximum  
Durée de l'entretien : 20 minutes maximum**

**Composition du dossier :**

**Document 1** : Pablo Picasso, *La lectura*, 1932.

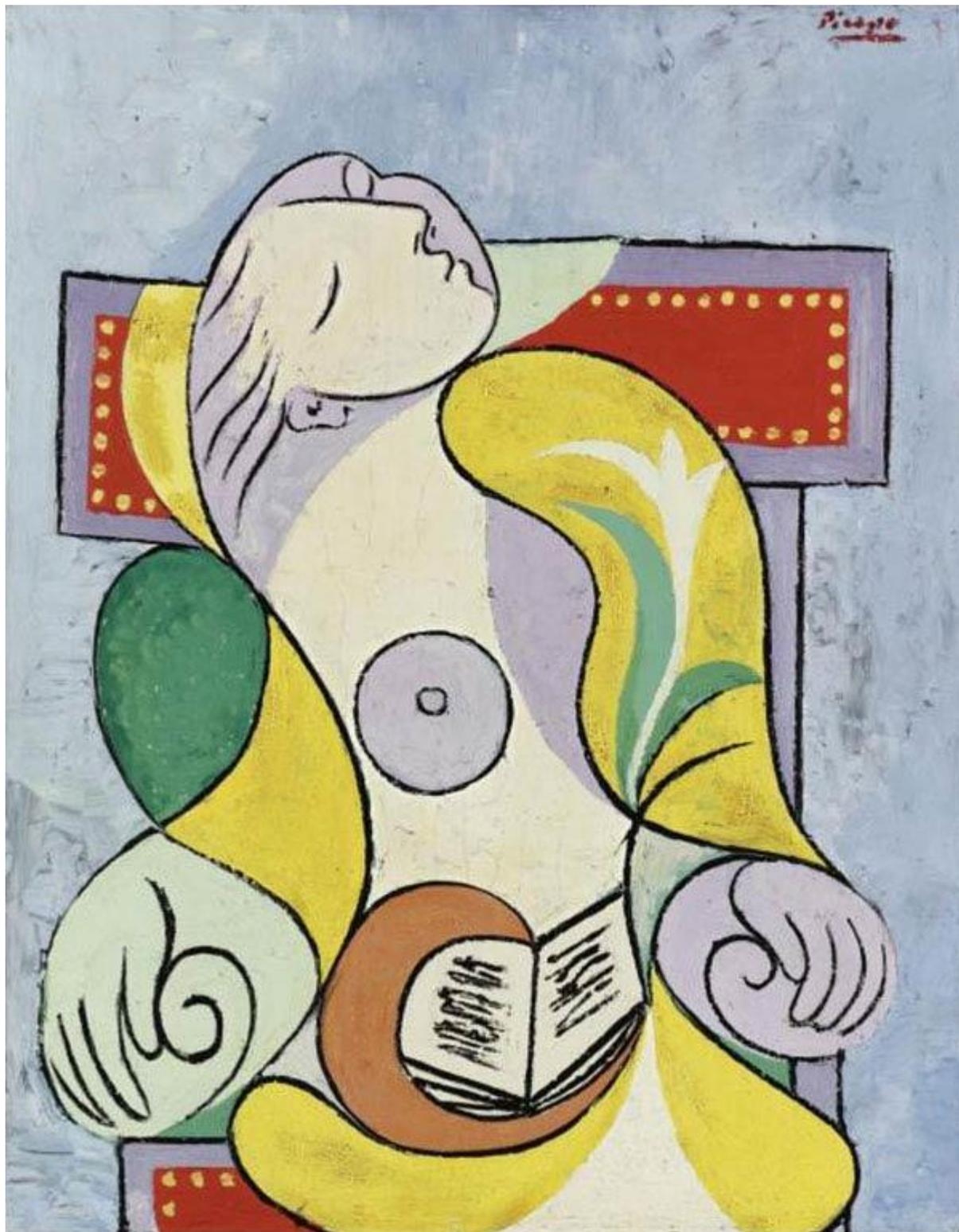
**Document 2** : Carlos Ruiz Zafón, *La sombra del viento*, 2001.

**Document 3** : Pablo Neruda, « Oda al libro », *Odas elementales*, 1954.

**Présentation d'une séquence pédagogique :**

3. Vous présenterez votre analyse de chacun des documents qui composent ce dossier en en dégageant le sens et l'intérêt. Vous en démontrerez également la complémentarité pour justifier une problématique d'étude.
4. Vous présenterez une séquence d'enseignement élaborée à partir de l'ensemble des documents qui composent ce dossier en justifiant chacun de vos choix concernant :
  - le niveau de la classe destinataire en fonction des programmes d'enseignement (vous justifierez toute coupe éventuelle dans le document),
  - les objectifs culturels et linguistiques en fonction de la problématique que vous aurez retenue,
  - l'ordre dans lequel vous étudieriez les documents avec les élèves,
  - l'articulation et la progression des activités langagières proposées dans et hors la classe en fonction de vos objectifs,
  - l'évaluation adoptée pour cette séquence, en cohérence avec la mise en œuvre pédagogique retenue.

Document 1 :



*La lectura*, Pablo Picasso, 1932. Óleo sobre lienzo, 130 x 97,5. Musée Picasso, Paris.

## Document 2 :

Mi mirada se perdió en la inmensidad de aquel lugar, en su luz encantada.

Asentí y mi padre sonrió.

—¿Y sabes lo mejor? —preguntó.

Negué en silencio.

—La costumbre es que la primera vez que alguien visita este lugar tiene que escoger un libro, el que prefiera, y adoptarlo, asegurándose de que nunca desaparezca, de que siempre permanezca vivo. Es una promesa muy importante. De por vida —explicó mi padre—. Hoy es tu turno.

Por espacio de casi media hora deambulé entre los entresijos de aquel laberinto que olía a papel viejo, a polvo y a magia. Dejé que mi mano rozase las avenidas de lomos expuestos, tentando mi elección. Atisbé, entre los títulos desdibujados por el tiempo, palabras en lenguas que reconocía y decenas de otras que era incapaz de catalogar. Recorrí pasillos y galerías en espiral pobladas por cientos, miles de tomos que parecían saber más acerca de mí que yo de ellos. Al poco, me asaltó la idea de que tras la cubierta de cada uno de aquellos libros se abría un universo infinito por explorar y de que, más allá de aquellos muros, el mundo dejaba pasar la vida en tardes de fútbol y seriales de radio, satisfecho con ver hasta allí donde alcanza su ombligo y poco más. Quizá fue aquel pensamiento, quizá el azar o su pariente de gala, el destino, pero en aquel mismo instante supe que ya había elegido el libro que iba a adoptar. O quizá debiera decir el libro que me iba a adoptar a mí. Se asomaba tímidamente en el extremo de una estantería, encuadernado en piel de color vino y susurrando su título en letras doradas que ardían a la luz que destilaba la cúpula desde lo alto. Me acerqué hasta él y acaricié las palabras con la yema de los dedos, leyendo en silencio.

Carlos RUIZ ZAFÓN, *La sombra del viento*, 2001.

## Document 3 :

### ODA AL LIBRO (II)

Libro  
hermoso,  
libro,  
mínimo bosque,  
hoja  
tras hoja,  
huele  
tu papel  
a elemento,  
eres  
matutino y nocturno,  
cereal,  
oceánico,  
en tus antiguas páginas

cazadores de osos,  
fogatas  
cerca del Mississipi,  
canoas  
en las islas,  
más tarde  
caminos y caminos,  
revelaciones,  
pueblos  
insurgentes,  
Rimbaud como un herido  
pez sangriento  
palpitando en el lodo,  
y la hermosura  
de la fraternidad,  
piedra por piedra  
sube el castillo humano,  
dolores que entretejen  
la firmeza,  
acciones solidarias,  
libro  
oculto  
de bolsillo  
en bolsillo,  
lámpara  
clandestina,  
estrella roja.

Nosotros  
los poetas  
caminantes  
exploramos  
el mundo,  
en cada puerta  
nos recibió la vida,  
participamos  
en la lucha terrestre.  
¿Cuál fue nuestra victoria?  
Un libro,  
un libro lleno  
de contactos humanos,  
de camisas,  
un libro  
sin soledad, con hombres  
y herramientas,  
un libro  
es la victoria.  
Vive y cae  
como todos los frutos,  
no sólo tiene luz,  
no sólo tiene  
sombra,  
se apaga,

se deshoja,  
se pierde  
entre las calles,  
se desploma en la tierra.  
Libro de poesía  
de mañana,  
otra vez  
vuelve  
a tener nieve o musgo  
en tus páginas  
para que las pisadas  
o los ojos  
vayan grabando  
huellas:  
de nuevo  
describenos el mundo,  
los manantiales  
entre la espesura,  
las altas arboledas,  
los planetas  
polares  
y el hombre  
en los caminos,  
en los nuevos caminos,  
avanzando  
en la selva,  
en el agua,  
en el cielo,  
en la desnuda soledad marina,  
el hombre  
descubriendo  
los últimos secretos,  
el hombre  
regresando  
con un libro,  
el cazador de vuelta  
con un libro,  
el campesino  
arando  
con un libro.

Pablo NERUDA, *Odas elementales*, 1954.