



**MINISTÈRES
ÉDUCATION
JEUNESSE
SPORTS
ENSEIGNEMENT
SUPÉRIEUR
RECHERCHE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Direction générale des ressources humaines

RAPPORT DE JURY

Session 2025

Concours : Agrégation externe

Section : PORTUGAIS

Rapport de jury présenté par : **Maria ARAÚJO DA SILVA** (Présidente du jury)

SOMMAIRE

Définition des épreuves	p. 3
Programme du concours 2025	p. 5
Données statistiques	p. 6
Considérations générales	p. 12
RAPPORT SUR LES ÉPREUVES ÉCRITES	p. 15
Rapport sur la composition en français	p. 15
Rapport sur l'épreuve de traduction	p. 17
Rapport sur la composition en portugais	p. 27
RAPPORT SUR LES ÉPREUVES ORALES	p. 31
Rapport sur l'épreuve de thème oral improvisé	p. 31
Rapport sur la leçon en portugais et sur l'expression orale	p. 34
Rapport sur l'explication littéraire en portugais et sur le commentaire linguistique en français	p. 38
Rapport sur l'explication en français d'un auteur de langue étrangère – Espagnol	p. 48
Rapport sur l'explication en français d'un auteur de langue étrangère – Italien	p. 56

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

DÉFINITION DES ÉPREUVES

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

A - Épreuves écrites d'admissibilité

1° Composition en français sur une question de civilisation au programme (durée : sept heures ; coefficient 4).

2° Épreuve de traduction.

Cette épreuve est constituée d'un thème et d'une version.

Les textes à traduire sont distribués simultanément aux candidats, au début de l'épreuve. Ceux-ci consacrent à chacune des deux traductions le temps qui leur convient, dans les limites de l'horaire imparti à l'ensemble de l'épreuve. Les candidats rendent deux copies séparées et chaque traduction entre pour moitié dans la notation (durée totale de l'épreuve : six heures ; coefficient 6).

3° Composition en portugais : dissertation littéraire sur une œuvre au programme (durée : sept heures ; coefficient 4).

B - Épreuves orales d'admission

1° Thème oral improvisé sur un texte littéraire contemporain ou emprunté à la presse périodique ou quotidienne (durée : trente minutes maximum ; coefficient 2).

2° Leçon en portugais sur une question se rapportant au programme, suivie d'un entretien en portugais avec le jury (durée de la préparation : cinq heures ; durée de l'épreuve : quarante-cinq minutes maximum [leçon : trente-cinq minutes maximum ; entretien : dix minutes maximum] ; coefficient 5).

3° Explication littéraire en portugais d'un texte au programme, suivie d'un commentaire linguistique en français d'une partie du texte (durée de la préparation : quatre heures ; durée de l'épreuve : quarante-cinq minutes maximum [explication littéraire : trente minutes maximum ; commentaire linguistique : quinze minutes maximum] ; coefficient 4).

4° Explication grammaticale et littéraire, en français, d'une page d'un auteur de langue espagnole, italienne ou latine (au choix du candidat) inscrit au programme (durée de la préparation : une heure ; durée de l'épreuve : trente minutes maximum ; coefficient 4).

5° Note d'expression orale en portugais portant sur la deuxième épreuve orale d'admission (coefficient 2).

Le programme du concours fait l'objet d'une publication au Bulletin officiel de l'éducation nationale.

L'arrêté du 28 décembre 2009 susvisé est modifié comme suit :

I. - L'article 8 est remplacé par les dispositions suivantes :

« Art. 8.-Les concours comportent des épreuves d'admissibilité et des épreuves d'admission. Les épreuves du concours externe et du concours interne sont fixées respectivement aux annexes I et II du présent arrêté.

Lors des épreuves d'admission du concours externe, outre les interrogations relatives aux sujets et à la discipline, le jury pose les questions qu'il juge utiles lui permettant d'apprécier la capacité du candidat, en qualité de futur agent du service public d'éducation, à prendre en compte dans le cadre de son enseignement la construction des apprentissages des élèves et leurs besoins, à se représenter la diversité des conditions d'exercice du métier, à en connaître de façon réfléchie le contexte, les différentes dimensions (classe, équipe éducative, établissement, institution scolaire, société) et les valeurs qui le portent, dont celles de la République. Le jury peut, à cet effet, prendre appui sur le référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation fixé par l'arrêté du 1er juillet 2013. »

PROGRAMME DU CONCOURS 2025

1. Poétiques du voyage à l'époque classique

Gil Vicente, *Auto da Alma*, in *Le jeu de l'âme, Le jeu de la foire (Auto da Feira)*, édition critique, introduction, traduction française et notes d'Anne-Marie Quint, Paris, Éditions Chandeigne, 1997.

Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação*, 2 vols. Lisbonne, Relógio d'Água, 2001.

2. L'écriture du réel dans la poésie contemporaine

Sophia de Melo Breyner, *O búzio de cós e outros poemas*, Lisbonne, Caminho, 1999.

João Cabral de Melo Neto, *Poesia completa*, organisation, préface et notes d'António Carlos Secchin, Lisbonne, Glaciator, 2014.

3. Réalisme, humour et ironie

Eça de Queiroz, *O Primo Basílio*, Porto, Porto Editora, 2010

Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, édition commentée et annotée par Antônio Medina Rodrigues, São Paulo, Ateliê Editorial, 2016.

4. Nation et identité

João Ubaldo Ribeiro, *Viva o povo brasileiro*, Rio de Janeiro, Alfaguara, 2020.

Paulina Chiziane, *Ventos do apocalipse*, Lisbonne, Caminho 1999.

Espagnol

TOMEIO, Javier, *Amado monstruo* (1985), Barcelona, edición Anagrama, Colección Compactos, 2002 (2^{da} ed.), 2010 (3^{ra} ed.).

TOMEIO, Javier, *Monstre aimé* (1987), traduction française de Denise Laroutis, Paris, Edition C. Bourgois, Collection Titres, 2007.

Italien

GOLDONI, Carlo, *La locandiera*, Teresa Megale, Sara Mamone (éds.), Venezia, Marsilio, 2007 ; avec une introduction critique et scientifique de Sara Mamone.

Traduction française : GOLDONI, Carlo, *La locandiera*, trad. Gérard Luciani, Myriam Tanant, Paris, Gallimard Folio, 2017 ; avec une introduction critique de Myriam Tanant.

Latin

César, *La guerre des Gaules*, Livre VI : chapitres XI-XXVIII ; Livre VII : chapitres I-VIII et LXIII-LXXXIV ; Livre VIII chapitres XXXII-XLVIII. César, *Guerre des Gaules*, Volume 2, Livres V-VIII. Paris, Les Belles Lettres, 2014 (édition bilingue).

DONNÉES STATISTIQUES

Recrutement : Agrégation externe -
Langues vivantes étrangères :
portugais (EAE0433A)

Groupe Décision *

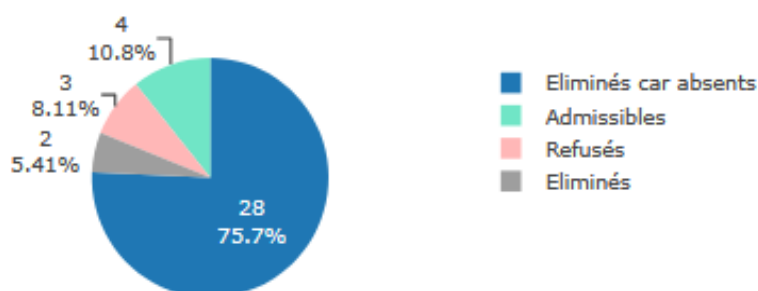
Admissibilité ▾

Etat :
Validé

Paramétrage Liste admissible

Seuil Liste admissible (Soit 7.46/20.00)
Classement Non

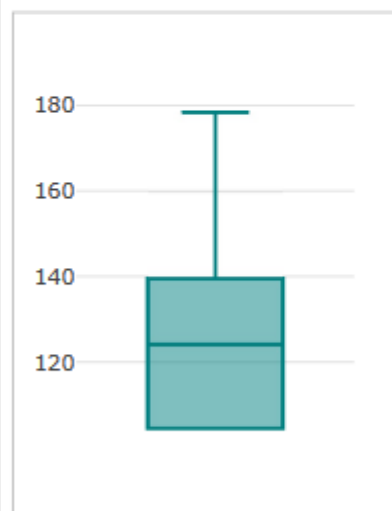
Nb postes déclarés	2
Inscrits	37
Non éliminés	7 (19% des inscrits)
Présents	9 (24% des inscrits)
Éliminés car absents	28
Éliminés	2
Refusés	3
Admissibles	4 (57.14% des non éliminés)
Admissibles Tunisiens	0
Admissibles Marocains	0



Total général

Moyenne Admissibles : 132.83 /280.00
Soit 9.49 /20.00

Ecart type : 27.57
Q1 : 104.50
Médiane : 124.20
Q3 : 126.60
Minimum : 104.50
Maximum : 178.40

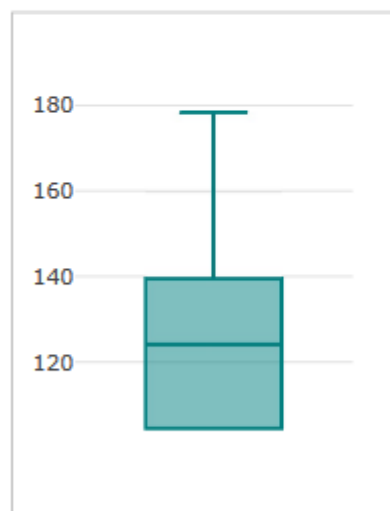


Moyenne Refusés : 68.97 /280.00
Soit 4.93 /20.00
Moyenne Non éliminés : 105.46 /280.00
Soit 7.53 /20.00

Epreuves Admissibilité (Coef. : 14.0)

Moyenne Admissibles : 132.83 /280.00
Soit 9.49 /20.00

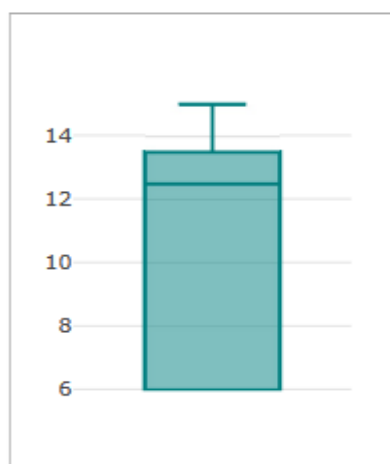
Ecart type : 27.57
Q1 : 104.50
Médiane : 124.20
Q3 : 126.60
Minimum : 104.50
Maximum : 178.40



Moyenne Refusés : 68.97 /280.00
Soit 4.93 /20.00
Moyenne Non éliminés : 105.46 /280.00
Soit 7.53 /20.00

Epreuve CEF

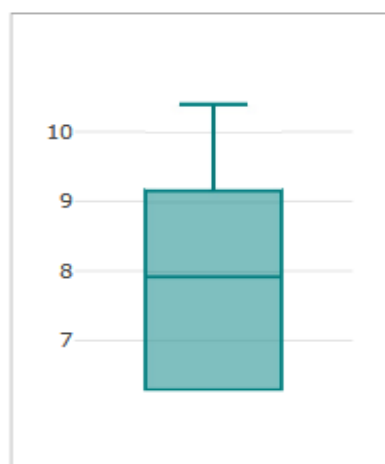
Moyenne Admissibles : 11.50 /20.00
Ecart type : 3.35
Q1 : 6.00
Médiane : 12.50
Q3 : 13.00
Minimum : 6.00
Maximum : 15.00



Moyenne Refusés : 3.00 /20.00
Moyenne Non éliminés : 7.86 /20.00

Epreuve TRA

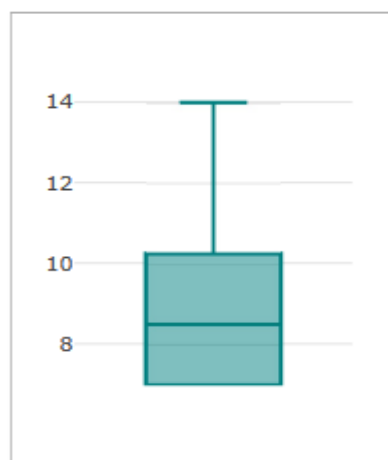
Moyenne Admissibles : 8.14 /20.00
Ecart type : 1.58
Q1 : 6.30
Médiane : 7.92
Q3 : 8.75
Minimum : 6.30
Maximum : 10.40



Moyenne Refusés : 3.72 /20.00
Moyenne Non éliminés : 6.24 /20.00

Epreuve CPP

Moyenne Admissibles : 9.50 /20.00
Ecart type : 2.69
Q1 : 7.00
Médiane : 8.50
Q3 : 9.00
Minimum : 7.00
Maximum : 14.00



Moyenne Refusés : 8.67 /20.00
Moyenne Non éliminés : 9.14 /20.00

Statistiques Admission

Répartition par profession

Code	Profession	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
5534	Certifié	4	4	2

Statistiques Admission

Répartition par sexe

	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
FEMME	3	3	2
HOMME	1	1	0

Statistiques Admission

Répartition par titres - diplômes requis

Code	Titre ou diplôme requis	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
110	Grade Master	1	1	1
122	Master MEEF	1	1	1
123	Autre Master	2	2	0

Recrutement : Agrégation externe -
Langues vivantes étrangères :
portugais (EAE0433A)

Groupe Décision * Admission ▼

Paramétrage Liste principale

Seuil Liste principale 351.6 (Soit 11.34/20.00)

Nb places Liste principale 2

Classement Oui

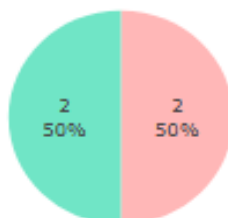
Paramétrage Liste complémentaire

Seuil Liste complémentaire 351.6 (Soit 11.34/20.00)

Nb places Liste
complémentaire 0

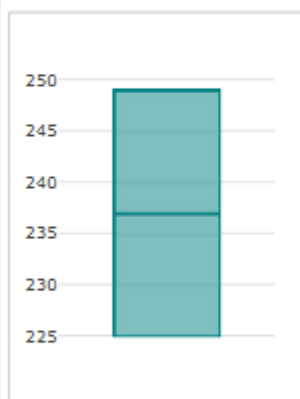
Classement Oui

Nb postes déclarés	2
Inscrits	37
Non éliminés	4 (100% des admissibles)
Présents	4 (100% des admissibles)
Éliminés car absents	0
Éliminés	0
Refusés	2
Admis	2 (50.00% des non éliminés)
Sur liste complémentaire	0
Admis à titre étranger	0 (0.00% des non éliminés)
Admissibles	4
Moyenne Admissibles	132.82/280



Refusés
Admis

Epreuves Admission	(Coef. : 17,0)
Moyenne Admis :	237.00 /340.00
	Soit 13.94 /20.00
Ecart type :	12.00
Q1 :	225.00
Médiane :	237.00
Q3 :	249.00
Minimum :	225.00
Maximum :	249.00



Moyenne Admis à titre Etranger :	N.A. /340.00
	Soit N.A. /20.00
Moyenne Inscrits Liste Compl. :	N.A. /340.00
	Soit N.A. /20.00
Moyenne Refusés :	173.00 /340.00
	Soit 10.18 /20.00
Moyenne Non éliminés :	205.00 /340.00
	Soit 12.06 /20.00

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Dix ans après la dernière session en date (2015) et pour la quatrième fois depuis 2005, une agrégation externe de portugais était ouverte en 2025. Une telle fluctuation a conduit à un nombre modeste d'inscrits (37), comparable au nombre d'inscrits de 2005 (35) et bien inférieur à ce qui a pu être constaté en 2015 (71). L'irrégularité dans la tenue du concours, l'inexistence d'une préparation universitaire spécifique ou par le biais du CNED, adossée au programme, ainsi que le temps réduit qui a séparé la publication officielle de l'ouverture de l'agrégation et les épreuves écrites expliquent cette baisse du nombre des inscrits et le taux élevé de défections entre l'inscription et les épreuves.

De sorte à accompagner les candidats dans leur préparation, une journée d'étude, en présentiel et en distanciel, consacrée aux œuvres au programme a pu être organisée à Paris, le 17 février 2025. Bien que cette initiative soit à saluer et que ses organisateurs et participants soient à remercier chaleureusement, nous avons bien conscience que cela reste insuffisant et que le déploiement concerté tout au long de la période de préparation de ces temps serait nécessaire pour apporter aux agrégatifs l'appui scientifique, méthodologique et moral dont ils ont besoin.

Ainsi, seuls 9 candidats sur 37 ont composé dans le cadre des épreuves d'admissibilité qui ont eu lieu entre le 24 et le 26 février 2025, soit 24 % des inscrits. Une inversion entre les sujets de la première (composition en français) et de la troisième épreuve (composition en portugais) a conduit à l'annulation et à la reprogrammation (les 19 et 20 mars 2025) de ces deux épreuves exigeantes, d'une durée de 7 heures chacune (arrêté du 7 mars 2025 publié au JORF n° 0064 du 15 mars 2025). Cet incident a, malheureusement, entraîné la défection de 2 candidats, parmi les 9 à s'être présentés en février. Par conséquent, seuls 7 candidats ayant participé à l'ensemble des épreuves ont concouru pour les 2 postes à pourvoir cette année, un nombre similaire à celui des sessions de 2010 et 2015.

La présente session, à l'instar des trois précédentes, est définie par la maquette de 2009. À l'écrit, la traduction fait l'objet d'une seule épreuve comportant thème et version, et à l'oral depuis la disparition de l'épreuve de linguistique, on ne compte plus que 4 épreuves sur lesquelles sont attribuées 5 notes, puisque les candidats sont évalués pour leur expression orale en portugais. L'explication linguistique constitue une partie de l'épreuve d'explication de texte. D'autre part, il convient de noter que lors des épreuves d'admission, outre les interrogations relatives aux sujets et à la discipline, le jury est amené à poser les questions qu'il juge utiles lui permettant d'apprécier la capacité du candidat, en qualité de futur agent du service public d'éducation, à prendre en compte dans le cadre de son enseignement la construction des apprentissages des élèves et leurs besoins, à se représenter la diversité des conditions d'exercice du métier, à en connaître de façon réfléchie le contexte, les différentes dimensions (classe, équipe éducative, établissement, institution scolaire, société) et les valeurs qui le portent, dont celles de la République. Le jury peut, à cet effet, prendre appui sur le référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation fixé par l'arrêté du 1er juillet 2013.

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

La présence de candidats enseignants certifiés parmi les inscrits atteste la volonté de ces derniers de pouvoir accéder au grade des agrégés en s'emparant de cette opportunité (à la suite des dernières sessions de l'agrégation interne jusqu'en 2024) mais aussi du manque de perspective que la fluctuation déjà évoquée fait peser sur le monde universitaire parmi les étudiants et leurs enseignants. Il n'est ainsi pas étonnant que les 4 candidats admissibles soient tous enseignants certifiés en poste dans l'enseignement secondaire. À cet égard, leur mérite à se préparer et à franchir l'étape de l'admissibilité, tout en exerçant à temps plein, n'en est que plus grand.

Comme les jurys précédents, nous constatons une hétérogénéité du niveau des candidats à l'écrit. En revanche, la qualité des meilleurs d'entre eux est toujours satisfaisante, voire parfois très satisfaisante. Le niveau général du concours à l'écrit (moyenne calculée à partir des résultats obtenus par les 7 candidats qui se sont présentés à l'ensemble des épreuves) reste honorable (7.53). Toutefois, cette moyenne générale cache des écarts significatifs, notamment entre la moyenne générale des candidats admissibles (9.49) et celle des 3 autres candidats (4.8).

Dans le détail, après analyse des notes obtenues dans chaque épreuve, il apparaît que les épreuves de traduction sont celles qui ont donné lieu aux résultats les plus faibles, ainsi qu'aux écarts les plus significatifs (moyenne générale de 6.2 ; moyenne des admissibles de 8.1 ; moyenne des non admissibles de 3.72 ; note maximale de 10.4). Ces disparités sont particulièrement prononcées en version, où la moyenne générale de la sous-épreuve s'élève à 4.5, celles des admissibles à 7.2, et celle des non admissibles à 2.3. La note maximale atteinte en version est de 10,2, avec un écart de 10 points entre la note la plus élevée et la note la plus basse.

Au-delà de la difficulté technique posée par l'exercice de traduction et de la nécessité induite de se soumettre à un entraînement régulier, l'analyse de ces données met également en évidence une maîtrise inégale de la langue française écrite parmi l'ensemble des candidats. Cette hypothèse de lecture peut être d'ailleurs confirmée par l'analyse des notes obtenues en composition de langue française : l'écart entre la note la plus élevée et la note la plus basse est, dans ce cas, de 14 points quand la moyenne générale est de 7.8. La moyenne des admissibles est de 11.5 alors que celle des non admissibles est de 3.

L'épreuve de composition en langue portugaise, quant à elle, a entraîné des écarts de résultats bien moindres. Certes, celui qui sépare la note la plus élevée et la note la plus basse est de 8.25 points (quand la moyenne générale est de 9.1), toutefois l'écart entre la moyenne des admissibles (9.5) et celle des non admissibles (8.6) est inférieur à 1 point.

À l'issue des épreuves écrites, 4 candidats ont été déclarés admissibles et 2 ont été déclarés admis à l'issue des épreuves orales.

Le niveau des épreuves orales d'admission est bon, voire très bon avec des notes supérieures comprises entre 15/20 en leçon, 14.5/20 en explication de texte ou 14/20 en thème oral improvisé. Le bilan général de l'admission atteste l'excellent niveau de l'oral du concours avec une moyenne de 10.97/20 pour l'ensemble des admissibles et de 12.7/20 pour les admis.

Par ailleurs, toutes les épreuves sont passées en langue portugaise – rappelons que les candidats peuvent opter pour la norme européenne du portugais ou pour le portugais du Brésil, mais qu'ils ne doivent pas confondre les deux normes – à l'exception du commentaire linguistique de la troisième épreuve et de l'épreuve d'explication grammaticale et littéraire, en français, d'une page d'un auteur de langue étrangère. Le jury n'a plus, de ce fait, la possibilité d'évaluer la qualité de l'expression en français que dans cette dernière épreuve, ce qui introduit un certain déséquilibre dans l'économie générale du concours. C'est sans doute pour cette

raison que cette épreuve (1 heure de préparation et 30' de passation) se voit affectée d'un coefficient 4, équivalent à celui de l'épreuve d'explication de texte (4 heures de préparation).

L'agrégation est un concours de haut niveau dans lequel les épreuves écrites valident tout d'abord les connaissances scientifiques nécessaires aux futurs professeurs par le biais d'épreuves incluant habituellement la traduction ainsi que l'analyse littéraire et de civilisation grâce aux deux exercices de dissertation, l'une en français, l'autre en portugais, exercices qui valident les capacités intellectuelles et les connaissances acquises à l'université. D'autre part, la pratique de l'oral demeure fortement valorisée cette partie totalise un coefficient de 17 contre 14 à l'écrit.

Il convient en outre d'accorder la plus grande attention à la note d'expression orale en portugais (portant sur l'épreuve de leçon) qui a remplacé depuis 2005 la note de « prononciation » et qui, affectée d'un coefficient 2, fait une large part, non seulement à la correction phonétique et morphosyntaxique de l'exposé, mais aussi aux capacités d'expression orale qui mettent en jeu les qualités de communication du professeur, a fortiori agrégé. Il s'agit en effet, d'apprécier les capacités d'un enseignant agrégé à communiquer, à se faire comprendre de son public et à exposer de manière attrayante le fruit de ses réflexions. Ces qualités sont absolument indispensables pour un futur enseignant, et ce quel que soit le niveau de son enseignement, car le succès de son enseignement dépend très largement de ses capacités à communiquer. On constate l'excellent niveau des performances dans ce domaine (la moyenne des notes des présents est de 13.75/20 et celle des admis de 17/20).

L'ensemble des épreuves de l'agrégation externe de portugais requiert un excellent niveau de connaissances dans tous les domaines : linguistique, littéraire, civilisation, ainsi que d'excellentes compétences d'expression et de communication. En effet, l'ensemble de ces capacités est absolument nécessaire à un enseignant et indispensable pour avoir une quelconque opportunité de réussite au concours. C'est pourquoi le jury ne peut qu'encourager les futurs candidats à s'entraîner régulièrement et intensément afin d'acquérir l'ensemble des qualités et des compétences requises.

ÉPREUVES ÉCRITES

COMPOSITION EN FRANÇAIS

Durée : 7h

Coefficient 4

Rapport établi par Gonçalo Cordeiro et Leonardo Tonus

Sujet

« A autora prestigia o estudo crítico das tradições de seu país, cristalizadas nas diferenças culturais. Um tribalismo brutal e excludente, acompanhado da luta ideológica de grupos, é a tônica do livro. A guerra, vista como extensão da maldade humana, é o aspecto que se sobrepõe à exaltação ufanista dos fluxos identitários [...]. »

José Luís Giovanoni Fornos, « Universalismos teóricos e diferenças culturais em *Ventos do Apocalipse*, de Paulina Chiziane », *Antares: Letras e Humanidades*, n° 4, 2010, p. 164.
[En ligne] <http://ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/577>.

En vous appuyant sur cette citation, vous montrerez comment Paulina Chiziane envisage, dans *Ventos do Apocalipse*, le conflit entre groupes rivaux et entre tradition et modernité.

Tableau des notes

Notes sur 20	Nombre de copies
15	1
13	1
12	1
6	1
5	1
3	1
1	1

Moyenne : 7,85/20

La qualité des copies varie fortement : certains candidats offrent une lecture pertinente et structurée du roman *Ventos do Apocalipse* (Lisbonne, Caminho, 1999, 278 p.) de Paulina Chiziane, tandis que d'autres s'appuient sur une connaissance superficielle de l'œuvre. Parmi ces derniers, plusieurs se sont contentés d'énoncer une problématique – parfois accompagnée d'un plan d'analyse – sans proposer de développement argumenté. D'autres ont produit de longues digressions générales, déconnectées de la citation proposée, sans jamais mobiliser

d'exemples précis tirés du texte, ce qui a conduit à des copies hors sujet ou très éloignées des attendus de l'exercice de la dissertation. Ainsi, un candidat ouvre son introduction par des affirmations vagues et approximatives, sans évoquer ni la citation ni l'œuvre en question : « l'histoire de la société humaine a toujours été marquée par des conflits tribaux et exclutants ».

Même chez les candidats ayant abordé le roman de manière plus pertinente, on observe une tendance marquée à la paraphrase, souvent au détriment d'une véritable lecture critique. Nombre de copies se limitent à résumer le passage ou à rappeler des éléments de l'intrigue, sans qu'un plan structuré, en lien direct avec la citation, ne se dégage clairement. Le développement prend alors la forme d'un commentaire linéaire et descriptif, sans problématisation ni prise de recul, ce qui limite considérablement la portée analytique du travail.

Des problèmes méthodologiques importants sont également à relever. Un grand nombre de candidats semblent méconnaître les exigences de la dissertation (introduction, développement, conclusion), ne parvenant ni à problématiser la citation de départ, ni à construire une analyse cohérente organisée selon un plan rigoureux. D'autre part, la maîtrise de la citation constitue un enjeu méthodologique central, souvent négligé : elle doit s'intégrer naturellement dans l'argumentation et être mobilisée tout au long du développement. La conclusion, pour sa part, doit répondre à la problématique et proposer une ouverture pertinente, tout en évitant des formules imagées ou détournées, comme cette remarque relevée dans une copie : « Si *Ventos do Apocalipse* était un tableau, ce serait un mélange entre Guernica et Le Radeau de la Méduse, avec des teintes sombres et d'autres brutales ».

Par ailleurs, l'expression écrite en français présente, chez plusieurs candidats, de sérieuses lacunes. Certaines copies se distinguent par un style maladroit, confus, ou par le recours à un registre familier inadapté à un exercice académique. Certaines formulations, telles que « roman en noir et blanc », « narrative tendue et claire » ou encore « c'est chacun pour soi », apparaissent dénuées de pertinence critique et témoignent d'une difficulté à adopter une posture scientifique. À cela s'ajoutent de nombreuses fautes d'orthographe, des lusismes et autres barbarismes linguistiques, qui altèrent la lisibilité et la rigueur de l'argumentation.

Parmi les sept copies rendues, trois seulement se détachent du lot. Elles témoignent à la fois d'une lecture approfondie de l'œuvre et d'une mobilisation pertinente des outils d'analyse, en tenant compte du contexte historique marqué par la guerre civile qui a ravagé le Mozambique après son indépendance, suite à la fin de la domination coloniale portugaise. Ces copies mettent en évidence la dénonciation de l'arbitraire exercé par certains dépositaires de la tradition, en lien avec les séquelles de la période coloniale, tandis qu'une d'elles développe des rapprochements avec des formes contemporaines de néocolonialisme. Elles soulignent également les tensions entre témoignage individuel et critique socio-historique.

Toutefois, même dans ces copies, certaines pistes d'analyse – pourtant fondamentales – sont restées insuffisamment explorées, voire absentes. On peut regretter le manque de réflexion sur les enjeux liés à la réparation historique, ainsi que sur la dimension religieuse et métaphorique du texte : un seul candidat a relevé la référence biblique contenue dans le titre du roman, en l'inscrivant dans un dialogue intertextuel avec des éléments de la culture ancestrale. De même, des notions-clés telles que « métissage » ou « assimilation » ont été souvent employées de manière imprécise, sans véritable mise en perspective critique.

Dans l'ensemble, cette session révèle une maîtrise très inégale des attentes méthodologiques et analytiques propres à l'exercice de la dissertation en civilisation. Si certains candidats ont su proposer une lecture fine, structurée et argumentée, en articulant fond et forme avec

pertinence, d'autres ont rendu des copies très insuffisantes, caractérisées par une lecture lacunaire du roman, une expression approximative et une absence de problématisation.

Le jury rappelle que la réussite à ce type d'épreuve repose autant sur une lecture attentive et réfléchie du texte littéraire que sur la capacité à en proposer une interprétation construite, formulée dans une langue claire, rigoureuse et soutenue, démontrant ainsi une maîtrise précise de la terminologie critique. Ces compétences sont d'autant plus cruciales dans le cadre d'un concours visant à former les futurs enseignants de portugais, appelés à transmettre à leur tour les outils de l'analyse critique et littéraire.

ÉPREUVE DE TRADUCTION

Durée : 6 heures

Coefficient 6

Version

Rapport établi par Sylvie Morel et Martine Fragoas

Sujet

Vi, nas Tulherias, sentados num banco, não longe do palácio e dos magotes de povo, Frédéric Moreau, e Hussonnet, o diletante e o jornalista. Contemplavam as cenas de rua, meros espectadores da manhã convulsa, nada os movia a intrometerem-se; tão-pouco se apavoravam.

Uma coluna de estudantes canta agora a *Marselhesa*. Alguns candelabros ficaram acesos e essa luz ténue, insólita, exacerba o desenho seco das árvores. Um melro surpreso, de bico bem amarelo, esconde-se dos homens. Mais para norte, soldados de linha aglomeram-se junto ao pórtico da igreja da Madalena, tentando deter a fúria popular. Agentes da polícia à paisana prendiam há pouco pessoas que ali já se manifestavam, só de ouvirem numa rua próxima o tropel dos insurrectos.

Será já o princípio do fim? Não, ainda é cedo. Mais sangue e mais choro crepitam no chão molhado. Quase todas as lojas estão fechadas.

No espaço nobre dos Campos Elíseos, vejo gradeamentos arrancados, o ouro e o ferro por terra. Há árvores caídas e a fuzilaria chega já a toda a parte. Entregam-se armas de mão em mão. Estás connosco?, vem! Os balaústres da cimeira de alguns edifícios estão em chamas.

O Palácio Real avista-se de longe, cercado, com os guardas lá dentro acossados, resistindo. Tropeço num capacete caído na lama, ao lado de um elegante *shako*, abundam ali armas partidas ou perdidas pelos soldados em fuga.

Baionetas chismando e barretes vermelhos sobem ansiosamente a escadaria do Palácio Real, num cachoar de alegria que nasce nas gargantas e reboa pela altivez dos salões. É a vitória do povo de Paris. Vasos preciosos e estatuetas caem das peanhas, quebram-se no solo de mármore, nos tacos de madeira encerada. Feridos da última hora gemem, deitados em camas de improviso. Lá está também em toda a parte, largando piadas, açulando a malta, um primo do Gavroche.

Torno a encontrar neste palácio da memória, isto é, no jardim das Tulherias, Frédéric e Hussonnet, avaliando a evolução da luta. Dussardier, que os cruza, a sangrar da cabeça por debaixo da ligadura, mas confiante, radioso, estimula-os a seguirem-no. "Viva a República!"

Gustave Flaubert deve andar por perto, talvez na Rue Tronchet. Ou está a contemplar a fogueira de vida em que se tornou o inverno branco das Tulherias. Observador do bem e do mal, da esperança e do desespero, parece-lhe ver as estátuas sorrirem de tanto esforço, suor e sangue. A alegria espalhafatosa da vitória começa já a substituir a ventania de fogo que corria pelos *boulevards*.

Urbano Tavares Rodrigues, « A Queda das Estátuas », in *A Flor da Utopia*,
ill. de Rogério Ribeiro, Porto, ASA, 2003, p. 24-25.

Tableau des notes

Note sur 10	Nombre de copies
5,10	1
4,15	1
3,20	1
2,90	1
2,30	1
1,40	1
0,80	1
0,40	1
0,25	1

Moyenne : 2,27/10

Le texte de la version est un extrait de *A Queda das estátuas*, nouvelle du recueil *A Flor da Utopia*, de l'écrivain portugais Urbano Tavares Rodrigues, publié en 2003 aux éditions Asa.

Sous forme d'une déambulation historique et littéraire, cette nouvelle remémore la ferveur révolutionnaire de février 1848, à Paris, ses scènes d'insurrection et de liesse populaire au travers d'une « réécriture » assumée du chapitre 1 de la 3^{ème} partie de *L'Éducation sentimentale*, de Gustave Flaubert. Si le texte reprend des personnages, des lieux, des situations du roman et convoque même son auteur, il n'était toutefois pas nécessaire d'avoir une connaissance approfondie de l'intertexte pour accéder à son sens.

Le texte n'était, dans sa globalité, pas difficile à comprendre. La principale difficulté résultait de la traduction d'un lexique spécifique, d'une part liée au mouvement révolutionnaire et à sa répression, et d'autre part, à l'architecture et au mobilier urbain dans un contexte parisien du XIX^e siècle. Le rythme du texte alternant phrases concises et envolées lyriques, l'emploi de termes polysémiques et le va-et-vient constant entre présent et passé ont posé des difficultés aux candidats dont les traductions étaient dans l'ensemble trop « collées » au texte original. Celles-ci étaient certes fidèles mais plates et parfois maladroites pour les meilleures copies. D'autres en revanche, émaillées de lusismes, voire de barbarismes, présentaient de nombreuses incorrections. Le niveau d'ensemble des copies s'est révélé peu satisfaisant : un seul candidat a atteint la moyenne, tandis qu'un nombre conséquent de candidats a témoigné d'une maîtrise insuffisante, voire très insuffisante, de la langue française, traduite par une note inférieure à 2,5/10.

Un nombre très important de barbarismes lexicaux et/ou grammaticaux a été relevé et alarme sur le niveau de français de certains candidats. En voici quelques exemples : *le dilectant* (à noter qu'aucun candidat ne connaissait le mot français *dilettante*) ; *une fusillerie* (pour *uma fusilaria*) ; *des magotes de gens* (pour *magotes de povo*) ; *Sera le début de la fin ?* (pour *Será já o princípio do fim ?*) ; *ils semblent voir les statues sourient* (pour *parece-lhe ver as estátuas sorrirem*) ; *rien les mouvaient* (pour *nada os movia*).

En outre, le jury a relevé de nombreux lusismes qui peuvent entraîner des contresens, voire même des non-sens : *le Palais Royal se voit au loin* (pour *o Palácio Real avista-se de longe*) ; *les armes se donnent* (pour *entregam-se armas*) ; *Palace* (pour *Palácio*) ; *barrettes* (pour *barretes*).

Certains faux sens sont surprenants, tant ils sont en incohérence avec le texte : *un merlu suspendu* (pour *um melro surpreso*) ; *l'inspecteur* (pour *o diletante*) ; *des baraques du peuple* (pour *magotes de povo*). On peut également s'étonner de certains contresens : *à la moindre tentative/ni à avoir peur* (pour *tão-pouco se apavoravam*) ; *le feu de vie qui est devenu l'hiver blanc des Tuileries* (pour *a fogueira de vida em que se tornou o inverno branco das Tulherias*).

En grammaire, on note une méconnaissance de l'emploi des prépositions (*un merle de bec bien jaune* ; *un cousin à Gavroche* ; *je trébuche dans un casque* ; *à la rue Tronchet*) ; l'absence d'articles indéfinis au pluriel (*baïonnettes et bérets* ; *agents de police...* en début de phrase) ; des conjugaisons et/ou des accords des adjectifs et/ou participes passés incorrects (*il a suffit* ; *il s'émerveillaient* ; *des lits improvisées*). Les fautes de temps sont également nombreuses et il est à noter qu'en raison du va-et-vient entre présent et passé, il était préférable de traduire le *pretérito perfeito simples* par le passé composé et non le passé simple, à plus forte raison dans les phrases mêlant les deux temps. Enfin, le jury attire l'attention des candidats sur l'importance de la maîtrise de l'orthographe : l'utilisation de majuscules pour les nombreux noms propres et l'accentuation en font partie.

Comme il a été dit au début de ce rapport, le contexte parisien du XIX^e siècle impliquait un lexique adéquat. Par exemple, les termes *réverbères* ou *becs de gaz* convenaient pour traduire *candelabros*, *lampadaires* étant trop « moderne ». *Soldados de linha* pouvait être rendu par *Des soldats d'infanterie*, mais le jury a accepté *Des soldats* et *Des soldats de ligne*. Pour *Todas as lojas estão fechadas*, il fallait préférer *boutiques* à *magasins*. *Por debaixo da ligadura* ne pouvait être rendu par *sous son pansement* mais par *sous son bandage*.

Une connaissance précise de termes d'architecture était requise pour rendre correctement en français les descriptions de l'auteur. Ainsi, pour traduire *pórtico*, il ne fallait pas confondre *portail* (la grande porte d'entrée) et *portique*. Celui de l'église de la Madeleine, de style néo-classique, évoque le Parthénon d'Athènes. Si *grille* se dit *grade*, *gradeamentos* correspondrait à grillages, mais dans ce contexte, on emploie le mot *grille* au pluriel pour mentionner la clôture ornementale d'un jardin ou d'une propriété. Le terme *a escadaria* devait être rendu par *l'escalier d'honneur/le grand escalier*, les escaliers, tout court, n'étant pas assez prestigieux pour le Palais Royal.

Le principal reproche adressé aux candidats est leur traduction souvent trop près du texte. Ce mot à mot sans subtilité donne lieu à des traductions souvent maladroites. Le jury regrette par exemple que *a manhã convulsa* ait été presque systématiquement traduit par *le matin convulsé* et propose *ce matin fiévreux/cette matinée fébrile/effervescente*. De même, *o desenho seco* traduit presque toujours par *le dessin sec* et non par *le contour/la silhouette*, plus adaptés. *No espaço nobre dos Campos Eliseus* pouvait être rendu par *Sur la noble avenue des Champs Elysées* et non par le très maladroit *Dans l'espace noble des Champs Elysées*. L'expression *largando piadas* a posé problème aux candidats et pouvait être traduite par *amusant la galerie*.

Le jury a récompensé d'un bonus certaines traductions élégantes et adaptées. *Camas de improviso* traduit par *des lits de fortune* ; *sobem ansiosamente* traduit par *montent fébrilement* ; *a fogueira da vida* traduit par *le feu de joie et de vie*, par exemple.

Pour conclure, le jury insiste sur la nécessité de préparer l'épreuve de version, au même titre que les autres épreuves. Avoir une solide compréhension de la langue portugaise ne suffit pas et ne compense pas les lacunes en français. La lecture d'œuvres littéraires variées en français,

ainsi que d'ouvrages en version bilingue, associée à une pratique régulière de l'exercice, doivent permettre aux futurs candidats de mieux préparer cette épreuve.

THEME

Rapport établi par Luis Miguel de Oliveira et Maria Araújo da Silva

Sujet

Charles, à cheval, lui envoyait un baiser ; elle répondait par un signe, elle refermait la fenêtre, il partait. Et alors, sur la grande route qui étendait sans en finir son long ruban de poussière, par les chemins creux où les arbres se courbaient en berceaux, dans les sentiers dont les blés lui montaient jusqu'aux genoux, avec le soleil sur ses épaules et l'air du matin à ses narines, le cœur plein des félicités de la nuit, l'esprit tranquille, la chair contente, il s'en allait ruminant son bonheur, comme ceux qui mâchent encore, après dîner, le goût des truffes qu'ils digèrent.

Jusqu'à présent, qu'avait-il eu de bon dans l'existence ? Était-ce son temps de collègue, où il restait enfermé entre ces hauts murs, seul au milieu de ses camarades plus riches ou plus forts que lui dans leurs classes, qu'il faisait rire par son accent, qui se moquaient de ses habits, et dont les mères venaient au parloir avec des pâtisseries dans leur manchon ? Était-ce plus tard, lorsqu'il étudiait la médecine et n'avait jamais la bourse assez ronde pour payer la contredanse à quelque petite ouvrière qui fût devenue sa maîtresse ? Ensuite il avait vécu pendant quatorze mois avec la veuve, dont les pieds, dans le lit, étaient froids comme des glaçons. Mais, à présent, il possédait pour la vie cette jolie femme qu'il adorait. L'univers, pour lui, n'excédait pas le tour soyeux de son jupon ; et il se reprochait de ne pas l'aimer, il avait envie de la revoir ; il s'en revenait vite, montait l'escalier, le cœur battant. Emma, dans sa chambre, était à faire sa toilette ; il arrivait à pas muets, il la baisait dans le dos, elle poussait un cri.

Il ne pouvait se retenir de toucher continuellement à son peigne, à ses bagues, à son fichu ; quelquefois, il lui donnait sur les joues de gros baisers à pleine bouche, ou c'étaient de petits baisers à la file, tout le long de son bras nu, depuis le bout des doigts jusqu'à l'épaule ; et elle le repoussait, à demi souriante et ennuyée, comme on fait à un enfant qui se pend après vous.

Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour ; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857), Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de Poche », 2019, p. 100-101.

Tableau des notes

Note sur 10	Nombre de copies
6,40	1
5,30	1
4,60	1
4,20	1
4,00	1
3,60	1
3,00	1
1,50	1
0,30	1

Moyenne : 3,65/10

Remarques générales

L'extrait proposé se situe au chapitre V de *Madame Bovary*, après l'union de Charles et Emma, au moment où ils s'installent à Tostes. Il illustre l'entrée dans la vie conjugale et les premières dissonances entre les attentes romantiques d'Emma et la réalité de son quotidien. Flaubert décrit ici une scène de routine entre Charles et Emma, dans laquelle Charles, éperdu d'amour, savoure ce qu'il croit être le bonheur conjugal. Il part travailler, le cœur léger, après avoir échangé un geste de tendresse avec sa femme. Le narrateur souligne son contentement et sa conviction d'avoir enfin trouvé le sens de sa vie. Mais ce tableau est immédiatement contrebalancé par le regard d'Emma, dont les pensées révèlent une profonde désillusion. Elle ne partage ni l'enthousiasme ni la naïveté de son mari, et s'interroge sur la nature véritable de l'amour et du bonheur, confrontant ses lectures romantiques à une expérience qui ne leur correspond pas.

Cette année, neuf candidats ont passé l'épreuve de traduction. Parmi eux, deux ont obtenu la moyenne, tandis que sept ont obtenu une note comprise entre 0,3 et 4,6. Il ressort de ces résultats que la majorité des candidats n'a pas su surmonter les exigences de l'exercice de traduction. Une telle proportion peut être attribuée, d'une part, à une préparation insuffisante et à des lacunes linguistiques, et d'autre part, à la complexité de certains passages du texte proposé, dont le niveau de difficulté a eu un impact significatif sur la moyenne générale.

Dans ce rapport, le jury a opté pour une présentation des catégories d'erreurs les plus fréquemment relevées, dans l'objectif d'accompagner les candidats dans leur préparation et de leur offrir une meilleure compréhension des enjeux et des difficultés propres à ce concours de recrutement, qui requiert une maîtrise approfondie tant du portugais que du français.

Pour se préparer à cette épreuve de traduction, il est essentiel de travailler à l'enrichissement du lexique et de revoir de manière rigoureuse les points fondamentaux de la grammaire. Le jury tient également à souligner l'importance d'une calligraphie soignée et parfaitement lisible, afin d'éviter toute ambiguïté dans la lecture des copies. Des confusions peuvent en effet survenir lorsque certaines lettres ne sont pas écrites correctement – notamment les *a* et les *o*, les *n* et les *m*, ou encore les accents et les points sur les *i*. Il convient de rappeler que toute incertitude de lecture entraîne une pénalisation de la copie.

Le jury rappelle, par ailleurs, que l'exercice de traduction ne requiert ni présentation de l'œuvre ou de l'extrait, ni commentaire – même approximatif – sur les personnages, l'intrigue ou la signification du texte de la part du candidat.

Présentation des erreurs

Omission / non traduit / non-sens

L'omission constitue la faute la plus sévèrement pénalisée. Qu'elle soit due à un manque de temps, à une inattention ou à une volonté délibérée d'éviter une difficulté, toute omission – qu'il s'agisse d'un segment de phrase ou d'une phrase entière – entraîne une pénalisation importante. Il arrive parfois que les candidats omettent un mot isolé, comme « vite » ou « long », qui ne présente pourtant aucune difficulté apparente. Ce type d'omission, bien que mineur, doit être évité par ceux qui souhaitent maximiser leurs chances de réussite. Il est donc vivement recommandé de veiller à traduire l'intégralité du texte. En cas d'hésitation sur un terme, il est préférable de proposer une traduction approximative – même si elle comporte un faux sens, dans le même champ lexical ou non – car elle sera généralement moins sévèrement sanctionnée qu'une absence de traduction.

Certains candidats laissent des mots ou expressions en français dans leur traduction – comme « ivresse » ou « parler » – ou proposent plusieurs variantes, parfois entre parenthèses, invitant ainsi le jury à opter pour celle qu’il jugerait la plus adéquate. Bien que plusieurs traductions soient toujours possibles, le candidat doit impérativement faire un choix unique et assumé. Ces hésitations ou absences de traduction sont considérées comme des fautes, au même titre que les omissions, et sont sévèrement sanctionnées. Il en va de même pour les propositions dénuées de sens, telles que « beijia-na na sua espada » ou « deveria que ela fosse traída ».

Barbarisme lexical ou grammatical / contresens

Les barbarismes lexicaux ou grammaticaux sont des fautes linguistiques qui contreviennent aux règles de la morphologie et de la grammaire. En traduction, ces erreurs peuvent découler d’un transfert direct dans la langue cible de structures caractéristiques de la langue source, comme par exemple « remordimentos » pour remord ou encore « continuamente » pour continuellement. Certains candidats ont introduit dans leur traduction des termes inexistantes en portugais, tels que « folda » pour « jupon », pour ne citer que cet exemple. Les barbarismes grammaticaux sont également fréquents. Le jury relève ainsi des formulations fautives telles que « tinha crido » ou « beijia » au lieu de « beijava », qui témoignent d’une méconnaissance des formes verbales correctes en portugais.

Les contresens, comme leur nom l’indique, sont des erreurs de traduction qui consistent à restituer une idée opposée à celle exprimée dans le texte source. Bien qu’ils soient relativement rares dans les copies, certains cas ont été observés, tels que « não se culpava por amá-la » ou « não se condenava por não amá-la » pour traduire « il se reprochait de ne pas l’aimer ». Par ailleurs, la diversité des traductions erronées du mot « manchon » (« casacos » ; « bolsos », « merendeiras », « cestas ») laisse supposer qu’un nombre significatif de candidats ignorait tout simplement sa signification en français. Le même constat s’applique au mot « fichu », traduit dans une copie par « manta », ce qui révèle une confusion entre des objets pourtant distincts dans leur forme et leur usage. Ces erreurs traduisent une approche approximative du lexique et soulignent la nécessité d’un enrichissement du vocabulaire des candidats, notamment en ce qui concerne les termes moins courants ou culturellement marqués.

Grammaire / conjugaison

Les fautes de grammaire et de conjugaison sont sévèrement pénalisées, car il est essentiel qu’un futur enseignant de langue maîtrise parfaitement les fondements linguistiques qu’il sera amené à transmettre. Il ne saurait être toléré qu’un candidat à ce métier commette des fautes qui pourraient nuire à la qualité de son enseignement. Des erreurs récurrentes observées dans les copies témoignent d’un certain manque de rigueur ou d’une maîtrise lacunaire des règles essentielles de la langue, en particulier en ce qui concerne la régence verbale. Un exemple révélateur est l’emploi incorrect de « evitar de », alors que le verbe « evitar » ne se construit pas avec une préposition en portugais. La forme correcte est « evitar fazer » et non « evitar de fazer ». Ce type de faute traduit une méconnaissance des constructions verbales spécifiques à la langue portugaise, souvent influencée par des interférences avec le français ou par une généralisation abusive de structures syntaxiques. Une maîtrise rigoureuse de la régence est pourtant indispensable pour garantir la fluidité et la correction de l’expression.

Le jury a également constaté des confusions fréquentes dans l’emploi des temps verbaux, en particulier entre l’imparfait de l’indicatif, le plus-que-parfait et le passé simple portugais (*pretérito perfeito simples*). Une erreur récurrente consiste à traduire des formes françaises au plus-que-parfait par l’imparfait en portugais. Par exemple, « ...qui lui avaient paru si beaux dans les livres... » est parfois rendue à tort par « ...que lhe pareciam... », alors que la forme correcte

est « ...que lhe tinham parecido... », qui exprime bien l'antériorité de l'action. Une autre confusion concerne l'usage de l'imparfait portugais à la place du *pretérito perfeito simples*, notamment dans des contextes où l'action est ponctuelle et achevée. Ces fautes révèlent une difficulté à saisir les nuances entre les temps du passé, essentielles pour une traduction fidèle et grammaticalement correcte. La maîtrise de ces distinctions est indispensable pour garantir la précision temporelle du discours. Une dernière erreur observée concerne l'usage du participe passé. En portugais, à la différence du français, le participe passé demeure invariable lorsqu'il est employé avec « ter » pour former les temps composés. Par conséquent, traduire la phrase française « il fallait qu'elle se fût trompée » par « ter enganada » est incorrect.

L'usage des prépositions constitue un point de vigilance majeur, notamment en raison des confusions fréquentes relevées dans les copies. Une alternance injustifiée entre les prépositions telles que *em, por, sobre, a* ou *de* a été constatée, traduisant une maîtrise insuffisante des structures syntaxiques propres à la langue cible. Ces erreurs, souvent dues à une interférence entre les deux langues ou à une mémorisation approximative des constructions verbales, peuvent altérer le sens des énoncés et nuire à leur clarté. Il est donc essentiel que les candidats soient capables de mobiliser les prépositions de manière précise et appropriée, en tenant compte des exigences sémantiques et grammaticales de chaque contexte.

Le jury a également observé des erreurs récurrentes concernant la position du pronom personnel complément, notamment dans des constructions verbales négatives. Un exemple typique est l'usage fautif de « *por não amá-la* », où le pronom « *la* » est placé après l'infinitif malgré la présence de la négation. En portugais, lorsque le verbe à l'infinitif est précédé de « *não* », le pronom complément doit être placé avant le verbe : on dira donc « *por não a amar* » et non « *por não amá-la* ».

Il est, par ailleurs, inacceptable de constater, dans une copie, une erreur portant sur une règle élémentaire, pourtant enseignée dès les premières années d'apprentissage du portugais : celle relative à l'usage correct des prépositions avec les moyens de transport. En portugais, la préposition varie selon le type de transport : on utilise « *a* » dans des expressions comme « *a cavalo* » (et non « *de cavalo* ») ou « *a pé* ». En revanche, pour les autres moyens de transport tels que le vélo, la voiture ou l'avion, c'est la préposition « *de* » qui s'impose : « *de bicicleta* », « *de carro* », « *de avião* ». Une telle méconnaissance témoigne non seulement d'un manque de rigueur, mais aussi d'une insuffisance dans l'assimilation des structures fondamentales de la langue, ce qui est particulièrement préoccupant dans le cadre de la formation d'un futur enseignant.

Le jury a relevé, dans de nombreuses copies, une mauvaise utilisation du pronom relatif « *cujo* », pourtant essentiel à une maîtrise solide du portugais. Ce pronom, qui marque une relation de possession, doit s'accorder en genre et en nombre avec le nom auquel il se rapporte, tout en excluant l'emploi de l'article défini. Malgré son caractère fondamental, une confusion récurrente persiste chez certains candidats, comme en témoignent des traductions erronées telles que « *cujo os trigos...* » ou « *cujo as mães...* », où l'article défini est indûment ajouté. Ces formulations sont grammaticalement incorrectes : il convient d'écrire « *cujos trigo* » et « *cujas mães* », respectivement. De telles erreurs traduisent une méconnaissance préoccupante des règles de base de la syntaxe portugaise, d'autant plus inadmissible dans le cadre d'une formation destinée à des futurs enseignants de langue.

Faux sens hors champ / Faux sens dans le même champ / mal dit ou très mal dit

Parmi les erreurs les plus répandues figurent les faux sens et les formulations maladroites, qui traduisent une compréhension approximative du lexique et du contexte. Il arrive que le mot choisi par le candidat appartienne au même champ sémantique que le terme d'origine – « nariz » pour « narinas », « nuca » pour « ombros », « cogumelos » pour « trufas », « saia » pour « saïote », « muros » pour « paredes », « pastelarias » pour « pastéis », « bolos » ou « doces » – mais ne restitue pas avec justesse la nuance recherchée. Dans d'autres cas, l'écart de sens est plus flagrant et compromet la fidélité de la traduction. Ainsi, traduire « les arbres se courbaient en berceaux » par « as árvores curvavam-se em forma de camas de bebé » engendre une distorsion sémantique importante, en remplaçant une image poétique par une formulation concrète et maladroite, qui perd la force évocatrice du terme « berceaux ». De même, l'expression « faziam graças de », utilisée à la place de « troçavam » ou « zombavam », ne rend pas fidèlement le sens de « qui se moquaient de ». Elle suggère une intention ludique ou affectueuse, là où le texte original évoque une moquerie explicite. Ces glissements de sens, qu'ils soient imagés ou idiomatiques, altèrent la portée du texte source et traduisent une interprétation approximative du registre et du contexte. Ces erreurs de traduction, dites hors champ, sont considérées comme plus graves que les glissements lexicaux internes au champ sémantique, car elles modifient profondément le message du texte source et témoignent d'une lecture superficielle ou d'une méconnaissance du registre idiomatique.

Certaines formulations proposées par les candidats relèvent de ce qu'on pourrait qualifier de mal dits, voire de très mal dits, tant elles révèlent une compréhension approximative ou une expression maladroite en portugais. Par exemple, traduire « elle refermait la fenêtre » par « fechava » passe à côté de la nuance de répétition contenue dans « voltava a fechar », qui aurait été plus juste. D'autres expressions comme « fazer a higiene », « beijinhos à fila », ou « meio sorrindo e aborrecida » illustrent des tournures bancales, peu idiomatiques, voire artificielles, qui alourdissent le style et nuisent à la fluidité du texte cible.

Orthographe / ponctuation

Les fautes d'orthographe, bien qu'elles ne soient pas les plus lourdement pénalisées, entraînent une perte de points évitable. Elles sont souvent dues à un manque d'attention plutôt qu'à une réelle lacune linguistique. Une relecture minutieuse du texte traduit, avant remise, permettrait d'éviter bon nombre de fautes mineures – qu'il s'agisse de coquilles, d'accords ou d'accents oubliés – et de présenter un travail plus soigné et rigoureux. Il convient également de respecter scrupuleusement les normes orthographiques, notamment en ce qui concerne l'usage des majuscules et minuscules. Le respect de la ponctuation du texte source est tout aussi essentiel, car certains écarts peuvent altérer le sens ou induire une interprétation erronée. Une attention particulière à cet aspect formel s'impose donc pour préserver la fidélité du propos.

Le jury relève un nombre préoccupant de fautes d'orthographe et d'accentuation dans les copies, qui nuisent à la qualité de la traduction. Certaines erreurs portent sur des mots courants, ce qui les rend d'autant plus regrettables : « possuia » sans accent, « até » mal accentué, « discreto » avec un accent superflu, « nú » pour « nu », « extâse » au lieu de « êxtase », « estudos » au lieu de « estudos », « medecina » au lieu de « medicina », ou encore « embrieguez » au lieu de « embriaguez ». D'autres fautes révèlent une confusion lexicale : « cumprida » pour « comprida ». Ces maladresses, souvent évitables, témoignent d'un manque de rigueur dans la maîtrise du portugais écrit et devraient être corrigées par une relecture attentive et une meilleure connaissance des règles orthographiques.

Le respect cohérent des normes du portugais européen ou brésilien doit être maintenu tout au long de la traduction. Or, le jury a relevé dans plusieurs copies une alternance entre les deux variantes, donnant lieu à des formulations hybrides qui compromettent la cohérence et la

rigueur attendues. Cela étant dit, malgré les nombreuses fautes relevées – qu’elles soient lexicales, grammaticales ou stylistiques – le jury tient à souligner la qualité de certaines propositions de traduction. Celles-ci se sont distinguées par leur justesse, leur sensibilité au texte source et leur maîtrise linguistique, méritant ainsi l’attribution de points supplémentaires. Des formulations comme « a perder de vista » pour « sans en finir » ou « coração palpitante » pour « le cœur battant » témoignent d’une solide maîtrise de la langue cible et d’une réelle compétence interprétative.

Quelques conseils aux candidats

L’épreuve de traduction exige bien plus qu’une simple transposition linguistique : elle mobilise des compétences fines en compréhension, en interprétation, en reformulation et en maîtrise des registres. Pour aborder cette épreuve avec rigueur et sérénité, voici quelques recommandations :

- Avant de traduire, il est essentiel de comprendre les enjeux stylistiques, les implicites culturels et les nuances lexicales du texte original.
- Une bonne traduction repose sur des choix assumés : évitez les formulations hésitantes, les variantes entre parenthèses ou les mots laissés en français. Chaque mot traduit doit être pleinement assumé.
- Que vous optiez pour le portugais européen ou brésilien, veillez à maintenir une cohérence tout au long du texte. Les mélanges de variantes brouillent le style et affaiblissent la qualité de la traduction.
- Une relecture finale permet d’éliminer les fautes d’orthographe, les erreurs d’accord, les coquilles et d’éventuelles maladroites. Elle est indispensable pour présenter un travail soigné.
- Évitez les approximations et les faux sens. Un bon dictionnaire unilingue et une connaissance approfondie du lexique sont vos meilleurs alliés.

En définitive, traduire ne se limite pas à transposer des mots : c’est un acte d’interprétation subtil, qui exige sensibilité et discernement. Une traduction réussie préserve la tonalité et les intentions du texte source, tout en respectant les normes et les spécificités de la langue d’arrivée.

ÉPREUVE DE COMPOSITION EN PORTUGAIS

Durée : 7 heures

Coefficient 4

Rapport établi par Silvia AMORIM

Sujet

« Assim, de acordo com os preceitos realistas e naturalistas, o adultério de Luísa é apresentado como um problema típico da burguesia lisboeta, resultado de uma série de factores de índole iminentemente social [...]. O *determinismo do meio* é conjugado com uma espécie de *determinismo biológico*, desenvolvido ao longo de grande parte do texto, em que o narrador onnisciente se compraz em descrever ou sugerir a intensificação das emoções e sensações eróticas que, num carácter fraco como o de Luísa, acabam por conduzir irresistivelmente ao adultério [...]. »

Maria Saraiva de Jesus, « O *Primo Basílio* e Os *Maías*: da convergência satírica à ambivalência irónica», *Letras – Revista da Universidade de Aveiro*, nº 6-7-8, 1989-1990-1991, p. 140-141.

Com base nesta citação, mostre de que modo *O Primo Basílio* de Eça de Queiroz propõe uma representação crítica da sociedade do seu tempo, favorecendo uma ideia de regeneração necessária, em linha com os valores da Geração de 70.

Tableau des notes

Notes sur 20	Nombre de copies
14	1
10	2
9	1
8	1
7	1
6	1

Moyenne : 7,71/20

Observations et attentes du jury

Les résultats de la composition en portugais s'échelonnent de 6 à 14. L'une des copies se détache nettement en obtenant la note de 14, l'exercice de composition étant globalement bien maîtrisé et le sujet traité de façon satisfaisante. Les autres copies ne dépassent pas la moyenne et en sont, pour certaines, assez éloignées (la copie la plus faible obtient la note de 6), desservies par une maîtrise insuffisante de la méthodologie de la dissertation, par une langue fautive ou/et par un traitement peu convaincant du sujet proposé.

Les candidats ont été évalués sur leur capacité à produire un texte correctement argumenté et structuré qui développe le sujet proposé tout en éclairant l'œuvre au programme. Il leur fallait démontrer, d'une part, de bonnes compétences analytiques en formulant une problématique claire à partir du sujet, en élaborant un plan dont les parties s'articulent de façon logique, en développant une analyse qui mobilise des outils propres aux études littéraires et en s'acheminant progressivement vers des réponses aux questions initialement posées. D'autre part, les candidats devaient attester de solides compétences linguistiques en portugais dans une composition exempte de fautes d'orthographe, d'erreurs de syntaxe et de barbarismes. Le jury a également été sensible, lors de l'évaluation de la maîtrise de la langue, à la richesse et à la précision du lexique, ainsi qu'à la qualité et à la fluidité de l'expression. Enfin, les candidats se devaient de bien connaître l'œuvre au programme (*O primo Basílio* de l'écrivain portugais José Maria Eça de Queirós) et il leur fallait mobiliser des connaissances culturelles, littéraires et historiques leur permettant de contextualiser le sujet tout en l'articulant avec des questions au programme des collèges et lycées.

D'une façon générale, le jury a observé des problèmes méthodologiques, notamment en ce qui concerne la structuration des travaux. La copie la plus faible se présente sous la forme d'un discours décousu, sans articulations logiques, dépourvu d'introduction, de plan et de conclusion. Dans d'autres cas, les différentes parties de la dissertation sont déséquilibrées, avec notamment une copie dans laquelle l'introduction représente près de la moitié de la composition tandis que la troisième partie finit par être escamotée, ce qui donne à l'ensemble un aspect non abouti. Dans d'autres cas encore, le plan n'est pas pertinent, soit parce qu'il sépare maladroitement le fond et la forme, soit parce qu'il réduit la problématique à une opposition entre réalisme et romantisme. Enfin, dans certains cas, le lecteur ne parvient pas à retrouver dans le développement le plan annoncé. Il convient de rappeler ici que, loin d'être secondaire ou de relever du simple appareil formel, la construction soignée de la composition révèle la capacité du candidat à structurer sa pensée, de manière à la rendre accessible aux autres, et à présenter clairement ses idées, des qualités indispensables chez de futurs enseignants.

Les difficultés résident également dans la méthodologie de l'analyse littéraire. Trop de candidats se contentent de raconter l'intrigue de *O primo Basílio*, ou simplement de présenter une galerie de personnages, ce qui crée un « effet catalogue » malvenu. Bien que cette démarche révèle une lecture attentive du roman – observée chez la majorité des candidats –, et bien qu'il soit indispensable de s'appuyer sur l'œuvre au programme, éventuellement en la citant, la simple paraphrase ou la description ne sauraient se substituer à une interprétation du sens profond du roman ni à une explication de son fonctionnement. Dans la copie la plus faible, des considérations très générales sur la place de la femme dans la société tiennent lieu d'analyse, or il ne s'agit pas, dans une épreuve de concours, de polémiquer ou de faire du prosélytisme, une telle démarche menant inévitablement au hors-sujet. Afin de mettre au jour les intentions de l'auteur, les messages véhiculés par le roman et les procédés employés pour produire du sens, un examen attentif d'éléments tels que la structure, le recours aux figures, ou encore le registre littéraire est requis. Cet examen doit, en outre, mobiliser une terminologie et des concepts propres à l'analyse littéraire (focalisation interne/externe/narrateur omniscient, discours direct/indirect/indirect libre, champ lexical, mise en abyme, personnages complexes/types sociaux etc.), lesquels font défaut dans une partie des copies.

De nombreux candidats ont négligé la contextualisation de l'œuvre ou n'ont pas su mettre en évidence les liens entre le roman et son environnement social, culturel, historique et politique. Ainsi, par exemple, très peu d'entre eux ont expliqué ce que sont les valeurs de la Génération de 70, bien qu'il y soit fait explicitement référence dans le sujet. De même, la plupart des

candidats ne donnent pas d'éléments biobibliographiques précis sur Eça de Queirós. Or ces informations, brièvement présentées et articulées avec des données contextuelles pertinentes pour le traitement du sujet, auraient été bienvenues dans l'introduction. Les caractéristiques et les enjeux du réalisme et du naturalisme, quant à eux, ne sont pas clairement expliqués, de même que leurs articulations avec le concept de déterminisme. Ces difficultés à établir des liens avec le contexte se ressentent dans la qualité de la conclusion qui, dans la plupart des cas, ne propose pas un élargissement du propos ni l'ouverture de nouvelles perspectives.

Pour finir, des faiblesses d'ordre linguistique ont également été observées. Elles concernent d'une part la compréhension du sujet. En effet, deux des candidats reprennent le mot « índole » de façon maladroite ou inappropriée (« o conceito de índole », « o determinismo da índole estava associado ao determinismo biológico », « o que possa vir a manchar a honra ou a índole »), allant jusqu'à proposer de longues digressions à partir de ce terme qui, dans l'énoncé du sujet, joue un rôle accessoire. D'autre part, les erreurs concernent l'orthographe, notamment l'usage de l'accent graphique : « eróticas » pour « eróticas », « psicologia » pour « psicología », « pápel » pour « papel », « provincia » pour « província », « zéro » pour « zero » etc. Nous rappelons que l'accent n'est pas un agrément, son usage aléatoire constitue une faute à part entière. D'autres erreurs ont été relevées, gênantes dans le cadre d'un concours d'enseignement : « coloca em cheque » pour « coloca em xeque », « afim de » pour « a fim de », « inteletuais » pour « intelectuais », « a alguns anos » pour « há alguns anos ». Les difficultés concernent également la conjugaison (« a obra constitue » pour « a obra constitui », « mulheres que tem amantes » pour « mulheres que têm amantes ») ou la régence verbale (« artificios que contribuem à decadência da sociedade » pour « contribuem para », « a empregada da casa usa da situação » pour « usa a situação », « ela decide de sair » pour « decide sair »...). Une erreur de syntaxe récurrente concerne l'expression « o facto de » : « é de salientar o facto do narrador descrever cenas absurdas », « o facto do drama estar sempre associado ao cómico ». Or, dans ces phrases, la préposition « de » ne doit pas être contactée avec l'article, sujet du verbe à l'infinitif. On trouve également des constructions erronées comme « eles podem tão participar a uma regeneração [...] como corromper os costumes » (pour « eles tanto podem [...] como »). Des barbarismes ont également été relevés dans certaines copies : « medécina » (medicina), « espertez » (esperteza), « constrasto » (contraste), « notamente » (notadamente)... Les interférences avec le français donnent parfois lieu à des solécismes comme « a descrição quase científica dos hábitos da sociedade em vista de os criticar » (au lieu de « com vista a criticá-los »). Enfin, l'usage du mot « âmbito » suscite des faux sens chez plusieurs candidats : « a descrição ou sugestão das emoções e sensações eróticas tem como âmbito justificar uma predisposição biológica », « a intensificação das emoções, no âmbito de as criticar, é por parte do autor um apelo à reação » (« âmbito », rappelons-le, signifie « contexte/domaine/cadre », et non « but/objectif »).

Orientations et conseils

Nous ne saurions que vivement conseiller aux candidats de consulter l'abondante bibliographie théorique et critique suggérée dans le programme du concours afin de réfléchir aux possibilités d'interprétation et d'analyse du roman. Bien qu'elles restent des suggestions, les pistes de réflexion présentées ci-après – dont certaines ont été explorées par les candidats – auraient pu donner lieu à des développements ou mener à l'élaboration d'un plan.

Pour commencer, la lecture du sujet fait apparaître comme notion-clé la représentation, ainsi serait-il intéressant de montrer comment Eça de Queirós s'empare du réalisme-naturalisme pour décrire les mœurs de la bourgeoisie lisboète du XIX^e siècle. Le point de vue omniscient, en particulier, permet d'accéder aux motivations secrètes des personnages, à leurs pensées les

plus intimes et à leurs émotions refoulées (superficialité de Luísa, cynisme de Basílio, ressentiment social de Juliana...). En dépit d'une représentation apparemment objective, l'ironie du narrateur et la satire transparaissent constamment : bien que les jugements ne soient pas explicitement formulés, le choix des détails et la façon de décrire les scènes révèlent un point de vue critique. Toutefois, il ne s'agit pas seulement d'observer, mais de comprendre les causes des comportements humains à travers le prisme de la science : c'est ici qu'entrent en jeu les déterminismes auxquels les personnages ne peuvent se soustraire. Ainsi, l'auteur portugais expose avec minutie, et non sans une certaine froideur, les aspects les plus sombres et les plus sordides de la société et de l'âme humaine. En outre, il attire l'attention sur la représentation elle-même en proposant une réflexion métalittéraire – décelable dans le recours à l'intertextualité, l'évocation du bovarysme de Luísa ou la mise en abyme du drame romantique d'Ernestinho, *Honra e Paixão* – qui confronte notamment le réalisme-naturalisme au romantisme.

Un autre axe de réflexion intéressant est l'adultère en tant que révélateur et conséquence des déterminismes sociaux, héréditaires et physiques. Le microcosme que constitue l'intérieur bourgeois et la vie domestique des protagonistes permet d'examiner à la loupe la société portugaise. Comme dans une expérience scientifique, les personnages sont observés une fois placés dans une situation de tentation (mari absent et retour du cousin Basílio). Le spécialiste des études queiroisiennes, Carlos Reis, distingue deux parties dans le roman : l'adultère puis le chantage exercé par Juliana sur Luísa, et explique que l'auteur analyse, dans la première, les facteurs de causalité qui découlent d'une approche naturaliste-déterministe. L'analepse sur le passé de Luísa, en particulier les lectures romantiques qui suscitent chez elle attentes et frustrations, permet de cerner les causes de l'adultère. Selon Eça de Queirós (dans *Uma campanha alegre*), l'éducation des femmes est avant tout « l'éducation du corps » et l'art de s'apprêter pour séduire. Or Luísa n'échappe pas aux conséquences d'une telle éducation ni à celles d'une vie bourgeoise futile qui s'accommode d'une respectabilité de façade. Enfin, le caractère du personnage (mollesse, naïveté, tendance à la rêverie...) et le milieu physique dans lequel elle évolue (chaleur de l'été, ennui et isolement liés à la vie urbaine) sont autant d'éléments qui la conduisent à l'infidélité.

Enfin, la dimension politique du roman, lequel devient le support de l'engagement de l'auteur et de l'exaltation des valeurs portées par la Génération de 70, ne doit pas être négligée. L'adultère et les facteurs qui le favorisent symbolisent la corruption de la bourgeoisie lisboète. L'auteur critique en particulier l'éducation des jeunes filles élevées pour être des épouses soumises et des maîtresses de maison cantonnées à l'espace domestique, sans formation intellectuelle approfondie, peu préparées aux réalités de la vie et vulnérables aux tentations. Eça dénonce également l'hypocrisie d'une société obsédée par le paraître et les conventions sociales, ainsi que la décadence morale, entretenue par la paresse et l'oisiveté, d'une bourgeoisie urbaine qui privilégie la recherche du plaisir facile au devoir. De plus, le roman expose les dynamiques complexes qui régissent les liens entre les classes sociales en confrontant des personnages qui sont, en fait, des archétypes sociaux. Il oppose ainsi la bourgeoisie (incarnée par le trio Luísa, Jorge, Basílio) dépourvue de conscience sociale, disciple du libéralisme économique et soumise aux influences étrangères, aux classes défavorisées, principalement représentées par Juliana qui ne parvient à obtenir un semblant de justice sociale qu'au prix d'un chantage éhonté. Eça de Queirós, animé par l'esprit progressiste de la Génération de 70, suggère l'urgence d'un changement politique et de réformes qui permettraient au Portugal de combler son retard en matière sociale et de sortir d'une forme de stagnation intellectuelle et culturelle.

ÉPREUVES ORALES

THÈME ORAL IMPROVISÉ

Durée : 30 minutes

Coefficient : 2

Rapport établi par Martine Fragoas et Sylvie Morel

Sujet

Le succès du film « Je suis toujours là » n'efface pas les doutes du Brésil

Et soudain, le carnaval s'est interrompu. Ce 2 mars, aux alentours de minuit à Rio, Salvador et Recife, des millions de fêtards ont cessé de chanter et de se trémousser pour entonner un cri de victoire. *Je suis toujours là*, de Walter Salles vient de remporter l'Oscar du meilleur film étranger et le pays chavire. Clameurs, larmes comme s'il en pleuvait, embrassades entre inconnus... il n'en fallait pas moins pour célébrer la première statuette dorée de l'histoire du Brésil.

Le pays s'était préparé à l'événement. Un peu partout, et jusque dans le village amazonien d'Inhaabé, où un rituel indigène avait été organisé pour soutenir le film, des écrans géants avaient été installés pour suivre en direct la cérémonie. Dans les rues, les carnavaliers ont des Oscars en carton, des masques ou des maillots de la *Seleção*, à l'effigie de l'actrice principale, Fernanda Torres. Son portrait s'est retrouvé sur des fresques murales, des gâteaux, des beignets et des poupées géantes...

Comme aux grandes heures du *futebol*, le pays s'est tout à coup vu de retour au zénith, et tant pis si Fernanda Torres n'a pas décroché la statuette de la meilleure actrice pour son interprétation d'Eunice, l'épouse de Rubens Paiva, ex-député de gauche enlevé et assassiné par la dictature militaire en 1971. « *Le Brésil est champion du monde du cinéma* », titrait le quotidien *Meia Hora*, tandis que le président Lula célébrait « *le jour où nous devons être encore plus fiers d'être brésiliens* ». [...]

Au-delà du cas brésilien, le succès du film est une brise rafraîchissante dans un monde marqué par la violence armée et les poussées de l'autoritarisme. Le message humaniste de Walter Salles, qui dénonce les exactions de la dictature militaire (1964-1985), résonne bien au-delà de Rio et jusqu'aux États-Unis de Donald Trump. « *A l'heure où la démocratie est attaquée partout dans le monde (...), la valeur de cette prise de conscience est inestimable* », estimait l'écrivain Sérgio Rodrigues, le 5 mars, dans le quotidien *Folha de São Paulo*.

Mais l'onde retombée, *Ainda estou aqui* sera-t-il capable de tenir ses promesses ? Le phénomène est-il un feu de paille ou un début d'embrasement ? Un Brésil nouveau, départi de ses démons, porté par le succès de ses artistes, peut-il émerger des cendres d'une douloureuse *decennium horribilis* (« décennie horrible ») ? Le temps d'un carnaval, certains se sont pris à l'espérer. Mais il est malheureusement permis d'en douter. [...]

Bruno Meyerfeld, *Le Monde*, 18 mars 2025

Tableau des notes

Notes sur 20	Nombre de candidats
14	1
13	1
10	1
7	1

Moyenne : 11/20

En quoi consiste l'épreuve ?

C'est un exercice d'autant plus difficile que les candidats n'y sont pas réellement préparés.

Il s'agit de prendre connaissance d'un texte en français de trente lignes environ et de le traduire en portugais oralement dans la foulée. Il n'est pas possible d'écrire sa traduction ; seuls les surlignages et les annotations sur le texte sont autorisés.

Cet exercice, par la quasi simultanéité de la traduction, mobilise fortement les candidats. Le jury a ressenti chez certains un épuisement aux abords de l'avant-dernier paragraphe du texte. Le stress ajouté à cela n'a pas toujours aidé à trouver les mots justes. Le temps est aussi un facteur déterminant, c'est pourquoi il convient de ne pas en perdre lors de la lecture initiale.

Dès que le candidat a pris connaissance du texte, il doit le traduire assez rapidement, phrase après phrase. Il peut souligner les termes qu'il ne parvient pas à traduire et y revenir par la suite.

Chaque membre du jury note toutes les propositions du candidat. C'est pourquoi celui-ci doit s'exprimer clairement et lentement en soignant son articulation. Les terminaisons en « a », « o », « em » ou « am » peuvent être déterminantes. De même pour la prononciation du « s » final des mots au pluriel.

« *Palavra puxa palavra* », en s'entendant énoncer la traduction, on perçoit mieux sa justesse et, bien souvent, d'autres possibilités viennent à l'esprit. À tout moment, le candidat peut modifier sa traduction, la difficulté étant de s'en souvenir exactement. Le jury peut, à la demande du candidat, lire des extraits de la traduction qui a été proposée. C'est la dernière version qui est prise en compte dans l'évaluation.

Le texte à traduire

Il s'agissait d'un article de Bruno Meyerfeld tiré du journal *Le Monde*, qui évoquait l'ambiance festive du Carnaval au Brésil alors qu'un Oscar venait d'être décerné au réalisateur brésilien Walter Salles pour la première fois dans l'histoire du pays.

Le texte ne présentait pas de difficultés majeures, ni sur le plan des temps verbaux, ni sur celui de la syntaxe. Toutefois, quelques expressions imagées n'ont pas toujours été traduites correctement. Certains candidats, paralysés par le stress, ont achoppé sur des termes et des expressions qui ne posaient pas de problème, comme « *feu de paille* » qu'ils n'ont pas su traduire par « *fogo de palha* », ou encore « *fresques murales* », traduite de façon erronée par « *paredes de street art* » au lieu de « *frescos muraux* ». Rappelons que le mot « *paredes* » est utilisé pour les murs intérieurs, les parois en quelque sorte.

Plus délicats étaient les termes suivants :

- Pour fêtards, le terme *foliões*, qui participent à la *folia/festa de Carnaval* ou *pândegos*, terme moins spécifique.

- *carnavaliers* pouvait être traduit par *carnavalescos* bien qu'aujourd'hui, au Brésil, ce terme désigne aussi les artistes créateurs des défilés de Carnaval.

- *le pays chavire* : *o país ficou desvairado* (une belle trouvaille d'un candidat) ou encore *ficou virado do avesso*

- se trémousser : *remexer/pular* ou encore *bambolear* mais le terme générique *dançar* a été accepté.

Pour « comme s'il en pleuvait » *como se chovessem*, traduction littérale a été acceptée mais la proposition *como rios* a été appréciée par le jury.

Le terme *quotidiano* n'a pas le sens en portugais de journal publié tous les jours, il fallait lui préférer *diário* ou *jornal*.

Pour le verbe titrer, on pouvait avoir recours à l'expression *foi a manchete* ou encore *em destaque no diário Meia-hora*.

Le terme beignet avait toute une série de traductions possibles : *salgadinhos/pastéis/fritos/rissóis*

- Pour *soutenir le film* a été traduit à bon escient par *torcer por* d'autant plus que nous étions dans un contexte brésilien. Enfin pour éviter toute ambiguïté *ter esperança* était préférable à *esperar*.

Bilan de l'épreuve

Deux candidats ont livré une traduction fluide et correcte du texte, les deux autres ont produit un texte émaillé de fautes de langue. Le jury a ainsi noté des erreurs dans l'emploi des prépositions (*preparado a* au lieu de *para* ; *é permitido de duvidar*; *não ganhou o oscar para sua interpretação* pour *por sua interpretação* ; *é possível de pour é possível*) ; dans celui des pronoms relatifs ; (*o dia onde* pour *o dia em que*) ; un manque de rigueur dans le lexique (*estátua* pour *estatueta* ; *atos* pour *exações* ; *blusas da seleção* pour *camisolas Pt. ou camisas Br.*) ; des métaphores non traduites pour *l'onde retombée* : *depois da alegria* ; ou encore *algo mais duradouro* pour un début d'embrasement ; un non-respect des temps verbaux – *foi* pour *tinha sido* – ou, plus grave, l'emploi de mots qui n'existent pas en portugais, ce qui constitue un barbarisme (*súbidas*).

Enfin, nous avons relevé l'emploi d'une locution spatiale *ao redor* pour une locution temporelle *por volta da meia noite* et l'emploi erroné du mode subjonctif – *Será que um Brasil novo...possa emergir das cinzas*.

Le temps limité à 30 minutes permet de distinguer les candidats qui maîtrisent réellement la syntaxe, l'emploi des temps verbaux, la régence verbale ainsi qu'un lexique aussi vaste que précis de ceux qui doivent encore approfondir leur connaissance de la langue portugaise.

Quelques conseils pour mieux réussir

Pour préparer cette épreuve, le jury conseille de se tenir au courant de l'actualité en lisant régulièrement la presse dans les deux langues. À ce titre, le *Courrier international* ou le *Monde diplomatique* publiés en français et en portugais sont à fréquenter.

Nous conseillons également la lecture d'ouvrage bilingues. *Mistérios do Porto* dans la collection bilingue *Langue pour tous* est particulièrement pédagogique, la traduction étant annotée de commentaires sur des faits de langue.

Il est facile de consulter plusieurs dictionnaires en ligne ainsi que le site *ciberdúvidas* <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/atualidades/noticias/ciberduvidas-da-lingua-portuguesa-em-linha-ao-servico-de-todos/> dans lequel des professeurs universitaires répondent aux nombreuses questions des internautes sur la langue portugaise.

Enfin, pour joindre l'utile à l'agréable, le visionnement de films en VO sous-titrée, en portant une attention particulière au passage d'une langue à l'autre, est hautement recommandé.

RAPPORT SUR LA LEÇON EN PORTUGAIS

Durée : quarante-cinq minutes maximum

Coefficient : 5

Rapport établi par Gonçalo Cordeiro et Maria Araújo da Silva

Sujet

Paisagens e sonoridades em *O Búzio de Cós e outros poemas* de Sophia de Mello Breyner Andresen.

Tableau des notes pour la leçon

Notes sur 20	Nombre de candidats
15	2
11	1
7	1

Moyenne : 12/20

Le déroulement de l'épreuve

Affectée d'un coefficient de 5, l'épreuve de leçon en portugais est précédée d'un temps de préparation de cinq heures, durant lequel le candidat a la possibilité de consulter un exemplaire de l'œuvre inscrite au programme, en rapport avec le sujet proposé. La durée maximale de l'épreuve est de 45 minutes, réparties de la manière suivante : le candidat dispose de 35 minutes pour présenter sa leçon, avant de s'entretenir pendant 10 minutes, également en langue portugaise, avec le jury. Il convient de préciser que cette épreuve évalue aussi l'expression orale, dont le coefficient est de 2.

Les chiffres

Les quatre candidats admissibles étaient tous présents lors de l'épreuve. En ce qui concerne les notes de la leçon, la moyenne générale s'élève à 12 sur 20, avec des résultats très contrastés allant de 7 à 15. Deux candidats se démarquent avec une performance notable de 15 sur 20, tandis qu'un autre n'atteint pas la moyenne, révélant de sérieuses difficultés dans cette épreuve.

L'évaluation de l'expression orale en portugais présente un bilan globalement plus satisfaisant. La moyenne générale est de 13,75 sur 20, avec des notes comprises entre 8 et 18. Deux candidats ont obtenu des résultats excellents, avec des notes de 18 et 16 sur 20, tandis qu'un candidat affiche une prestation plus faible, en deçà de la moyenne.

Ce bilan met en lumière une nette disparité dans les performances écrites, contrastant avec une meilleure maîtrise de l'expression orale chez la majorité des candidats.

Remarques générales

Le sujet de l'examen invitait d'abord à replacer *O Búzio de Cós e outros poemas* dans le cadre plus large de la production littéraire de Sophia de Mello Breyner Andresen, en mobilisant de

façon synthétique les connaissances sur des lignes de force de sa poétique. L'œuvre au programme, publiée en 1997, s'impose comme forme condensée d'un parcours poétique et de ses thèmes principaux : la tension entre le temps chronologique (inscrit par la présence de dates, de noms, de lieux et d'une organisation temporelle des poèmes) et le temps mythique, le contraste entre l'existence fragmentée et l'aspiration à l'idéal d'unité classique, la dialectique entre quotidienneté et transcendance, l'engagement éthique du poète, qui ne se contente pas de nommer le monde, mais cherche à le faire voir et entendre avec justesse et vérité.

Dans cette perspective, les candidats étaient amenés à analyser comment ces tensions structurent l'écriture poétique, en mettant en lumière les procédés stylistiques et formels qui les traduisent : le recours à de multiples images, la sobriété du langage et la musicalité du vers. Il s'agissait également d'interroger la portée existentielle et « poétique » de cette poésie, qui, tout en célébrant la beauté et l'harmonie, ne se détourne pas du réel ni des responsabilités humaines face à l'histoire et à la mémoire. L'épreuve exigeait ainsi une lecture à la fois sensible et informée, capable de restituer la richesse d'une œuvre qui condense les grandes interrogations de Sophia sur le monde, le temps et la parole poétique.

L'épreuve de la leçon littéraire repose sur une articulation rigoureuse entre démarche démonstrative et analyse littéraire, impliquant la formulation claire d'une problématique, l'exposition d'un plan structuré et la mobilisation d'une terminologie critique adéquate. Dès l'introduction, il convenait de clarifier les concepts clés du sujet (« paysage » et « sonorité ») en les inscrivant dans un cadre notionnel cohérent, ce qui n'a été réalisé que par deux candidats. En tant que construction culturelle, esthétique et discursive, le paysage ne se réduit pas à un simple décor : il relève d'un régime de représentation où l'espace est perçu par un sujet sensoriel et devient le lieu d'une continuité ontologique entre l'être et le monde. Or, l'articulation entre paysage et sonorité, essentielle au développement du sujet, n'a pas été pleinement exploitée. Certains candidats se sont limités à une description superficielle des éléments naturels ou à une analyse déconnectée des enjeux esthétiques.

Dans la poésie de Sophia, le paysage convoque des catégories telles que l'espace (la maison, la ville, la nature, la mer) et le temps (divisé ou absolu, présent ou mémoriel), tout en déployant une dimension à la fois référentielle et plastique, structurée par la matérialité sensible des formes, des lumières et des couleurs. La sonorité s'inscrit dans cette même logique : loin de se réduire à l'acoustique du texte, elle correspond à la résonance poétique du réel ; elle est la vibration du monde dans le langage, la manière dont le poème capte et restitue les rythmes de la nature, les silences habités, les voix intérieures. Chez Sophia, le poème devient ainsi une chambre d'écho où le réel résonne, où chaque mot, chaque cadence, chaque souffle poétique contribue à faire entendre une vérité sensible. Vision et audition s'articulent alors comme modalités majeures d'accès à la présence du monde, que le poème rend perceptible. Dès lors, l'enjeu de la leçon consiste à établir un lien entre ces notions et les axes de cette poésie, en faisant émerger, à travers l'analyse, une vision du monde et un geste d'écriture. L'analyse littéraire doit donc s'attacher à repérer les dispositifs formels qui rendent possible cette expérience : la structuration du vers, le choix des images, le rythme, les ruptures, les reprises, les silences. Elle doit aussi interroger le processus d'écriture comme acte éthique et esthétique, à travers lequel le sujet tente de rétablir une continuité entre l'homme et le cosmos, entre le langage et la réalité. En ce sens, la poésie de Sophia ne se contente pas de représenter le monde : elle le recrée, elle le fait entendre et voir dans sa plénitude.

Certaines prestations se sont distinguées par leur capacité à éclairer le titre de l'ouvrage, en identifiant le « búzio » comme un espace poétique apte à restituer le monde dans sa pluralité de sons et d'images, tout en recontextualisant le nom de l'île grecque de Cós dans un paysage

méditerranéen et une mémoire classique traversée par les références à l'Antiquité (de l'Hélade à Rome et Alexandrie, de Homère à Plutarque). Dans cette perspective, la mer assume une double fonction : à la fois matrice rythmique et vecteur de voyage, elle traverse l'ensemble du volume en reliant différentes géographies (Lisbonne, Venise, Goa). Il convenait également de mettre en lumière la dimension sonore de cette poésie, qui dépasse l'évocation des instruments musicaux (flûte, harpe, cithare), pour s'affirmer comme représentation de la respiration du monde et de sa musicalité, portée par des ressources stylistiques récurrentes (assonances, allitérations, anaphores) qui rythment le texte. La synesthésie en particulier, comme l'a bien relevé l'un des candidats, joue un rôle structurant, en faisant converger les registres de la vision et de l'audition dans un même espace perceptif, où s'actualise la dimension sensorielle de cette poésie.

Les leçons les plus convaincantes se distinguent par un plan clairement annoncé, des transitions fluides entre les parties et l'équilibre argumentatif tout au long de l'exposé, qui doit être enrichi par des apports critiques pertinents et par l'analyse approfondie des extraits retenus. Certaines prestations ont peiné à structurer leur propos, se limitant parfois à une juxtaposition d'exemples sans véritable mise en perspective : l'un des candidats, par exemple, s'est contenté d'énumérer les lieux évoqués dans les poèmes, sans proposer de lien analytique ni de problématisation. D'autres, en revanche, ont su enrichir leur lecture par des mises en relation stimulantes, en rapprochant la poésie de Sophia de celle de João Cabral de Melo Neto ou de Cecília Meireles, ou mettant en lumière la dimension visuelle du poème conçu comme paysage.

Dans une épreuve qui évalue également l'expression orale, le jury a relevé chez certains candidats des imprécisions linguistiques, des barbarismes, des erreurs d'accord ainsi que des fautes de prononciation qui ont pu nuire à la clarté du propos. L'entretien final a permis, dans plusieurs cas, d'enrichir l'analyse littéraire et de favoriser une mise en relation avec les enjeux pédagogiques de cette poésie dans le cadre de l'enseignement du portugais langue étrangère. Ainsi, au-delà de l'évaluation des connaissances littéraires et des compétences analytiques, l'épreuve a permis de mesurer la capacité des candidats à faire vivre la poésie de Sophia de Mello Breyner Andresen dans une perspective pédagogique, en articulant rigueur intellectuelle, sensibilité esthétique et créativité didactique.

EXPRESSION ORALE EN PORTUGAIS

Coefficient : 2

Tableau des notes

Notes sur 20	Nombre de candidats
18	1
16	1
13	1
08	1

Moyenne 13,75/20

Au cours de cette session, le jury a observé chez la majorité des candidats un effort pour maîtriser la langue portugaise et améliorer la prononciation. Bien que certains candidats aient encore des progrès à accomplir, cette tendance générale témoigne d'un engagement sérieux dans le développement des compétences orales. L'évaluation de l'expression orale reposait principalement sur deux critères fondamentaux : la capacité à communiquer de manière claire et efficace, et le respect des normes linguistiques du portugais.

Les candidats qui se sont démarqués ont su faire preuve d'une grande clarté dans leur discours, qualité essentielle pour transmettre une pensée structurée et intelligible. Une articulation précise des mots, une diction fluide et une élocution sans heurts ont contribué à la qualité de leur prestation. Le rythme des phrases, la modulation de la voix et l'absence d'hésitations ont renforcé l'impact des propos. Le jury a particulièrement apprécié les candidats qui ont su s'exprimer avec aisance, en utilisant leurs notes avec discrétion, sans se limiter à une lecture linéaire du texte, ce qui témoigne d'une réelle appropriation du contenu.

Cependant, certaines prestations ont été pénalisées par des faiblesses lexicales et stylistiques. Le jury a relevé plusieurs types d'erreurs, notamment des incorrections grammaticales, des barbarismes ainsi que des non-sens. Par ailleurs, il convient de souligner qu'une expression correcte ne se limite pas à l'absence de fautes grammaticales : elle suppose également le choix d'un vocabulaire précis, varié et adapté au contexte de la leçon. Le registre doit rester mesuré, évitant à la fois les tournures trop familières et les formulations inutilement pompeuses. Les concepts mobilisés doivent être non seulement pertinents, mais aussi parfaitement maîtrisés, afin d'éviter les approximations ou les confusions terminologiques.

Il va de soi que le jury accepte l'usage de l'une ou l'autre des deux variantes de la langue portugaise – la norme européenne et la norme brésilienne – dans le cadre de l'épreuve. Chaque candidat est libre d'adopter l'une ou l'autre, à condition de le faire avec cohérence et rigueur. Ce choix linguistique, qu'il soit européen ou brésilien, doit se traduire par une utilisation homogène des formes grammaticales, lexicales et phonétiques propres à la norme choisie.

Toute alternance entre les deux variantes au cours d'un même exposé, notamment dans la conjugaison, le vocabulaire ou la prononciation, est déconseillée, car elle peut nuire à la clarté du discours et témoigner d'une maîtrise approximative de la langue. Le jury valorise avant tout la capacité du candidat à s'exprimer avec fluidité, précision et correction, en respectant les spécificités de la variante adoptée. Ce respect des normes linguistiques contribue à la qualité de l'expression orale.

Un relevé des erreurs les plus fréquentes a été établi. Parmi celles-ci figurent :

- Des fautes de grammaire et de construction syntaxique. Ex : « *o facto que* » ; « *ela foi atenta* » ; « *O universo sonoro se destaca em poema como Goa...* » ;
- Des barbarismes et des non-sens tels que « *o ressoar dos temporais* » ; « *os versos se repitem* » ; « *nos permite* » ; « *verbas no presente* » ;
- L'emploi inapproprié des prépositions en portugais. Ex : « *leva o leitor à Índia, em Goa* » ; « *a tipografia permite de ter* » ; « *depois vou voltar nisto* »
- Des erreurs d'accentuation relevées sur certains mots, témoignant d'une maîtrise encore partielle des règles orthographiques. Ex : « *anafóra* » ; « *metafóra* »
- Des fautes d'accord, notamment dans l'emploi des adjectifs, des noms et des verbes, révélant des lacunes dans la maîtrise des règles grammaticales fondamentales. Ex : « *algumas das chave* » ; « *dos tempos passada* », « *coisas mais profundo* » ; « *o espaço em branco que permitem marcar...* » ;

- Une prononciation incorrecte de certains mots, y compris de termes courants. Ex : la prononciation fautive du -x dans « Contos exemplares » ou « sintáxica »; « o processo criative » ; « barrulho » ou « barulheu » ; « Venezia » ; « cuidadeu », « antig », entre autres ;
- L'emploi de gallicismes. Ex « enjambement ».

Ce constat met en lumière l'enjeu fondamental que représente la maîtrise de l'expression orale, qui ne se limite pas à la correction grammaticale, mais engage une réflexion sur la qualité du discours, la richesse lexicale et la pertinence stylistique. Le jury encourage vivement les futurs candidats à poursuivre leurs efforts dans cette voie, en cultivant une parole rigoureuse, nuancée et vivante, capable de porter avec justesse une réflexion critique, une sensibilité esthétique et une compréhension de l'œuvre.

EXPLICATION LITTÉRAIRE EN PORTUGAIS D'UN TEXTE DU PROGRAMME

Durée : 45 minutes

[Explication littéraire : 30 minutes maximum ; commentaire linguistique : 15 minutes maximum]

Coefficient 4

Rapport établi par Leonardo Tonus et Mireille Garcia

Sujet

Ainda por cima, a menina nasceu não só antes do dia como antes da hora, por assim dizer. Nasceu quase dentro do saveiro em que viajavam para a Encarnação e ninguém contava com isso, pois pelas contas ela era para nascer em março. Leléu mesmo tinha feito as contas — era muito fácil lembrar o dia em que o barão comeu a negrinha a pulso, véspera de Santo Antônio, festas antigas da baronesa —, então estava tudo bem, levava-se aquela malpropícia para a Encarnação uns quinze dias antes do dia de parir, encomendava-se o apartamento à própria da Hora, em cuja casa ela ia ficar. Mas não, não se sabe se por causa da lua, se por causa da tumbice de Vevé ou da dele, se por causa do balanço do mar, se por causa de intencional ironia do Destino, havendo ele escolhido para parteira uma mulher chamada Maria da Hora, a barriga de Vevé se desfez em águas no instante em que pegaram a barra e ela agarrou o cordoame da proa, sentou, apertou os beijos e se escancelou.

— Te segura, aperta essas pernas! — gritara Nego Leléu, que nunca havia imaginado ficar tão inquieto vendo pela primeira vez uma mulher parir. — Já tá chegando, já tá chegando, já vamo chegando, já chegemos!

Mas não tinham chegado e, ao atracarem às pressas, o pessoal de terra segurando a borda do barco com as mãos porque nem tempo de fazer as amarras houve, foram carregando Vevé para a casinha de da Hora com a menina já botando o cocuruto pelo meio das pernas da mãe e, assim que a deitaram, o nascimento se completou. Da Hora nem acreditou que era primeiro filho nem que era de oito meses e meio, uma menina tão forte, de choro tão estridente, um parto que mais parecia uma bufa — ficou desconfiada. E Leléu também ficaria, se não tivesse praticamente testemunhado todos os acontecimentos que levaram àquele parto e se, mesmo enrolada num pano e de olhos fechados, não se visse que a menina era mulata, talvez puxada ao pai. Foi o que se foi vendo mais tarde, pois, apesar da pele azeitonada parecida com a da mãe, os cabelos eram praticamente lisos e os olhos — que lindos olhos tinha a serelepe! — verdes, verdes, verdes como duas contas, tão bonitos que vinha gente vê-los, tinham feito fama.

É, mas Leléu não gostava, não queria saber. Agora, em vez de uma, eram duas e resmungou muito quando, na segunda-feira seguinte, saindo pela altura da vazante naquele mesmo saveiro, teve de dar dinheiro a da Hora para o sustento das duas e mais a exploraçãozinha choramingueta que ele já esperava e mais a ordem para que Nego Sofrê, tomador de conta das canoas de rede *Alvorada* e *Beija-Flor*, ambas pertencentes a Leléu, lhes desse peixe quando pedissem, embora atentando para o exagero. As moscas da Quaresma enlouquecidas, enxameando como milhares de demônios miudinhos até nos ocos da embarcação, um calor que abafava como um emplastro escaldado, somente aporrinhão esperando-o na Bahia e a mão estendida de da Hora, aquela gorda mamalhuda miserável somítica que o que tinha de peituda tinha de treiteira, e aquelas duas lá dentro, uma toda princesa que parecia que só falava com duques e querubins de elevada conceituação, a outra mijando, cagando, mamando, chorando, cagando, mijando, mamando, chorando, mijando, cagando, mamando — muito

bem, e eu com isso, mas já se viu, já se viu, já se viu, quanto mais eu quero fazer o que eu quero, mais eu faço o que não quero!

RIBEIRO, João Ubaldo, *Viva o povo brasileiro*, 15^e impressão, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1984, p. 254-255.

Tableau des notes pour l'épreuve d'explication littéraire en portugais

Notes sur 20	Nombre de candidats
16	2
7	1
12	1

Moyenne : 12,75/20

Présentation de l'épreuve

Cette épreuve comprend une phase de préparation de quatre heures, assortie d'un coefficient 4. Elle se déroule en deux parties devant un jury, pour une durée totale de 45 minutes : une explication en portugais d'un texte extrait du programme (30 minutes maximum), suivie d'un commentaire linguistique en français sur un extrait du même texte (15 minutes).

Il convient de souligner que l'explication est entièrement conduite en portugais, tandis que le commentaire linguistique doit impérativement être présenté en français. L'explication du texte est généralement linéaire, sauf lorsque la structure de l'extrait justifie une lecture thématique (notamment en présence de motifs récurrents). L'approche attendue doit être à la fois rigoureuse et sensible, prenant en compte la structure interne de l'extrait, les choix stylistiques de l'auteur, les enjeux esthétiques du texte ainsi que son ancrage historique et culturel.

Conformément à la durée de chaque partie de l'épreuve, le jury a décidé de scinder l'évaluation en deux fractions, en attribuant 2/3 de la note à l'explication littéraire et 1/3 de la note au commentaire linguistique.

Mise en contexte et analyse du passage

Le passage proposé se situe au cinquième chapitre de *Viva o povo brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro, dans lequel est décrite une scène d'accouchement burlesque : la naissance de Maria da Fé, surnommée Dafé, fille de Vevé, une esclave noire violée par le baron Perilo Ambrósio. Dans ce roman qui retrace – non sans ironie et humour – l'histoire du Brésil depuis le début de la colonisation portugaise jusqu'aux années 1970, cet événement prend une dimension symbolique forte. L'arrivée précipitée de l'enfant devient une scène révélatrice des tensions raciales, sociales et historiques qui traversent la société brésilienne. La naissance de Dafé incarne la fusion des lignées indigènes, africaines et européennes, et illustre la complexité d'une identité nationale en perpétuelle construction.

L'accouchement survient pendant la traversée en bateau vers l'île d'Encarnação, où Vevé devait accoucher chez Maria da Hora. Ce cadre spatial indéfini – à mi-chemin entre mer et terre – revêt une portée profondément symbolique dans un roman qui questionne les origines, les filiations et les ruptures identitaires. Le nom de la sage-femme, Maria da Hora, renforce

l'ironie de la scène : l'enfant naît en avance, à contretemps, soulignant une tension entre le chaos de la réalité et l'illusion d'un ordre planifié.

Cette naissance, à la fois grotesque et prodigieuse, devient un événement fondateur dans l'économie symbolique du récit. L'enfant, issue d'un acte de violence, incarne dès son apparition une série de contradictions fondamentales : entre fatalité et ironie du destin, entre oppressions héritées et promesse de renouveau. Son apparence physique – yeux verts, cheveux lisses, traits métissés – accentue la dimension quasi mythologique de sa venue au monde. Elle ne naît pas simplement ; elle émerge comme un signe, une figure de seuil, à la croisée des lignées, des cultures et des forces historiques.

Dans *Viva o povo brasileiro*, João Ubaldo Ribeiro dote ce personnage d'une puissance symbolique inédite, en l'inscrivant dans l'espace du mythe. Maria da Fé est l'arrière-petite-fille de l'Indienne Vu, descendante de la prêtresse Dadinha, petite-fille de l'esclave Roxinha et fille de Naê, pêcheuse de baleines noires. Elle voit le jour un 29 février, à midi, un moment rare et symbolique, dédié à Exu, orixá des croisements et des passages. Par ailleurs, sa naissance est entourée d'éléments surnaturels : la mort subite de la sage-femme, ainsi que l'agitation étrange de la mer révélant des figures mystérieuses aux pêcheurs sont des signes qui annoncent la venue d'un être hors du commun, dont la trajectoire sera guidée par les puissances du mythe et de la mémoire.

Loin d'être simplement une victime du système esclavagiste ou patriarcal, Maria da Fé devient une figure de résistance et de réinvention. Elle incarne une contre-narration historique, réaffirmant les langues, les cultures et les mémoires minorisées. Perçue comme criminelle par l'ordre dominant, elle est en réalité porteuse d'un discours subversif, fédérateur, qui renverse les hiérarchies établies. Elle se positionne ainsi comme l'équivalent féminin de Zumbi dos Palmares ou d'Antônio Conselheiro, dans une perspective afro-féminine affirmée, qui fait du Sertão un espace de repli, de reconstruction identitaire et de reconquête symbolique.

Le personnage de Nego Leléu, présent dans l'extrait et tout au long du roman, incarne quant à lui, une autre tension. Bien que constamment présent, il reste relégué aux marges du pouvoir. Sa réaction face à la naissance de Dafé – panique, rejet, indifférence – est révélatrice. Il n'exprime aucun élan paternel, et son comportement trahit une posture ambivalente : proche de Vevé, mais refusant d'assumer une quelconque responsabilité. Son langage, teinté de misogynie et de mépris, témoigne de l'intériorisation des normes patriarcales, dont il est à la fois agent et victime. À travers lui, Ribeiro critique une masculinité fuyante, incapable d'assumer ses actes, et piégée dans un ordre social fondé sur la domination masculine.

Viva o povo brasileiro s'inscrit, ainsi, dans une esthétique profondément marquée par l'oralité, l'humour et la satire. Le rire y joue un rôle central, non comme simple ressort comique, mais comme force critique, subversive et transformatrice. La scène de l'accouchement de Maria da Fé en est un exemple saisissant : elle humanise, démythifie, tourne en dérision et dévoile les contradictions sociales. Le grotesque devient un révélateur implacable des tensions raciales et de classe. Chez Ribeiro, le rire est politique : il sape les fondements des récits dominants, expose leurs incohérences et donne la parole à ceux que l'histoire a réduits au silence.

Appréciations générales et remarques méthodologiques

L'épreuve a permis d'évaluer, de manière globale, la capacité des candidats à mener une explication littéraire rigoureuse et argumentée, à partir d'un extrait significatif du roman *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro.

Sur le plan méthodologique, plusieurs éléments méritent d'être rappelés. L'introduction d'une explication de texte ne doit en aucun cas se confondre avec un résumé de l'œuvre. Il est

essentiel d'éviter une contextualisation trop large, qu'elle soit historique, biographique ou littéraire. L'entrée en matière doit être brève et pertinente, permettant d'ancrer l'extrait dans son contexte immédiat tout en introduisant rapidement les enjeux du passage. Il convient également de privilégier les références historiques, culturelles ou bibliographiques qui éclairent directement le texte à commenter, sans digression superflue. Une problématique claire, appuyée sur une lecture structurée en mouvements, est attendue dès l'introduction. Elle doit guider l'analyse et permettre d'envisager une progression logique, en lien avec les thèmes majeurs du passage. D'une manière générale, les candidats ont su proposer des plans pertinents, soulignant notamment le *crescendo* dramatique de la scène, ce qui a permis de restituer la dynamique du texte. En revanche, certains exposés se sont contentés de juxtaposer des remarques techniques sur les procédés littéraires, sans les articuler au sens global du texte. Cette approche analytique, bien que précise, rompt avec la logique de l'explication littéraire, qui suppose une lecture intégrée du fond et de la forme, cette dernière étant toujours au service du sens. Cette absence de lien se manifeste également dans la conclusion qui, le plus souvent, ne propose pas d'ouverture et ne débouche pas sur de nouvelles perspectives.

La majorité des candidats a su reconnaître la portée symbolique de la scène d'accouchement et son rôle central dans l'économie narrative du roman. L'extrait a bien été situé dans le cadre plus large de l'élaboration d'une identité brésilienne métissée, portée par le personnage de Maria da Fé. Les tensions raciales, sociales et identitaires ont été généralement bien identifiées. Toutefois, un seul candidat s'est véritablement distingué par une lecture approfondie du texte à travers le prisme de l'univers afro-brésilien, mobilisant notamment des références aux religions de matrice africaine et à l'anthropologie religieuse. Cette lecture a permis d'enrichir considérablement l'interprétation du passage, en soulignant sa dimension mythique et symbolique.

L'oralité du texte et sa texture rythmique ont été bien analysées par l'ensemble des candidats, de même que le recours à l'humour, bien que ce dernier ait été trop souvent survolé. Il est regrettable que la dimension comique – qu'elle soit de langage, de situation ou liée à des types sociaux – n'ait pas fait l'objet d'un traitement plus systématique par les candidats, alors qu'elle constitue un levier critique central du passage en question.

La métafiction historiographique a été mentionnée par plusieurs candidats, ce qui témoigne d'une compréhension correcte des enjeux critiques et narratifs du roman, notamment la remise en question des récits officiels par la voix populaire et mythifiée du personnage de Maria da Fé. En revanche, la maîtrise des notions de narratologie est apparue fragile : peu de candidats ont su nommer avec exactitude les formes narratives (discours indirect libre, focalisation, narrateur extradiégétique, etc.), et des confusions fréquentes ont été relevées.

Enfin, la maîtrise de la langue portugaise s'est révélée globalement satisfaisante, malgré de fortes disparités entre les candidats. Certains ont su faire preuve d'une expression fluide, précise et nuancée, tandis que d'autres ont manifesté des fragilités linguistiques préoccupantes, en particulier dans la gestion des temps verbaux, de la syntaxe ou du lexique. Ces lacunes sont regrettables et apparaissent d'autant plus problématiques qu'il s'agit d'un concours destiné à former des enseignants de portugais pour le secondaire.

COMMENTAIRE LINGUISTIQUE EN FRANÇAIS

Sujet du commentaire linguistique en français

Texte de João Ubaldo Ribeiro, *Viva o povo brasileiro*

« Vous procéderez au commentaire linguistique du passage souligné (de la ligne 12 à la ligne 25) en présentant de manière ordonnée vos observations et vos commentaires. »

Tableau des notes pour le commentaire linguistique en français

Notes sur 10	Nombre de candidats
7	1
6	1
4	1
3	1

Moyenne : 5/10

Cadre de l'épreuve

Dans sa forme actuelle, cette épreuve a déjà été proposée lors de précédentes sessions du concours. Le jury a fait le choix d'une consigne volontairement souple, permettant aux candidats une grande liberté dans la structuration de leur commentaire linguistique, qui intervient après l'explication littéraire du texte.

D'une durée de 15 minutes, cette partie de l'épreuve ne relève plus de l'explication linguistique au sens strict – comme c'était le cas dans les anciennes modalités –, mais d'un commentaire linguistique, ouvrant ainsi la voie à une approche plus réflexive et analytique. Les candidats sont invités à présenter de manière synthétique les faits les plus saillants, sans prétention à l'exhaustivité, puis à proposer des observations pertinentes sur les plans grammatical, lexical, phonétique/phonologique et morphosyntaxique, en lien direct avec l'extrait étudié. Aucun échange ni entretien n'a lieu à l'issue de l'exposé, conformément au format de l'épreuve.

Le passage proposé lors de cette session se caractérisait par une forte oralité, une syntaxe parfois relâchée mimant le flux du discours parlé, ainsi qu'un lexique expressif ancré dans le registre populaire. La narration, empreinte d'émotion et de présence corporelle, s'appuie sur des constructions non standard, des glissements énonciatifs et un vocabulaire connoté. Ce style traduit un choix esthétique affirmé, qui valorise la langue populaire, ses rythmes et son imaginaire. Enfin, la langue employée relève d'une variété du portugais brésilien, mêlant oralité et scripturalité, et alternant narration et discours direct.

Remarques linguistiques détaillées

Remarques phonétiques et phonologiques

- **Apocope:** « *já vamo chegando* », ligne 14.

Suppression d'un phonème ou d'une syllabe en fin de mot (*vamos* > *vamo*). Phénomène récurrent dans le passage du latin au portugais, l'apocope reste très présente dans l'usage oral contemporain, notamment au Brésil. Elle touche

particulièrement la 1^{re} personne du pluriel (*vamo* pour *vamos*) et s'accompagne souvent de la chute du -r final des infinitifs (*falar* > *falá*), un trait typique du portugais brésilien parlé.

- **Aphérèse** : « *já tá chegando* », ligne 12.

Suppression d'un segment phonétique en début de mot (*está* > *tá*). Ce phénomène, déjà attesté dans l'évolution du latin vers le portugais, est très fréquent dans l'oralité brésilienne. Il apparaît également dans : *tou* (pour *estou*), *tamo* (*estamos*), *cê* (*você*), *inda* (*ainda*).

- **Forme verbale non standard** : « *já chegemos* », ligne 14.

Emploi fautif du subjonctif présent (*cheguemos*) à la place de l'indicatif (*chegamos*). Ce type d'erreur, répandu dans l'oralité, peut être lié à des phénomènes d'assimilation phonétique (*sejemos*, *estejemos*). Il illustre les déformations possibles des paradigmes verbaux normatifs, entre simplification et hypercorrection.

- **Palatalisation de /t/ et /d/ devant /i/ ou /e/** : « *Te segura* » [tʃi se 'gur e] (ligne 12), « *tinham chegando* » [tʃi ɲĩw ʃe 'gaðu] (ligne 15)

Phénomène fréquent dans les régions Sud et Sud-Est du Brésil, l'affrication de /ti/ et /di/ conduit souvent à leur réalisation respective en [tʃi] et [dʒi].

- **Réduction vocalique en position atone** (pré-tonique ou post-tonique) : *menina* [minina], ligne 17, *Nego* [negu], ligne 12.

Tendance très courante à la fermeture ou à la centralisation des voyelles non accentuées dans les variétés orales du portugais brésilien.

Ces deux dernières occurrences relèvent de phénomènes spécifiques au portugais brésilien. Un seul candidat a su identifier certains traits phonétiques caractéristiques de cette variété.

Remarques morphosyntaxiques

- **Position du pronom réfléchi** : « *o nascimento se completou* », ligne 18.

D'autres occurrences du texte illustrent des constructions tout aussi grammaticalement légitimes, telles que : « *não se visse que a menina era mulata* » (ligne 22) où la négation influence la position du pronom, ou encore « *foi o que se foi vendo* » (ligne 23) où la présence d'une conjonction joue un rôle similaire.

- **Périphrases verbales** :

La construction *estar* + gérondif (ex. : « *já tá chegando* », ligne 13) est caractéristique du portugais brésilien, où elle exprime un aspect duratif.

Dans « *já vamo chegando* » (ligne 14), l'emploi du gérondif met l'accent sur le déroulement de l'action plutôt que sur son aboutissement. Bien que cette construction s'écarte de la norme grammaticale – qui privilégierait *ir* + infinitif pour exprimer un futur proche –, est largement acceptée dans la langue parlée.

- **Pronoms et démonstratifs** :

L'usage de « *te* » (2^e pers. sing.) est aujourd'hui considéré comme un régionalisme dans le portugais brésilien normatif, mais reste très répandu à l'oral dans de nombreuses régions (ex. : « *Te segura* », ligne 12). Le système démonstratif connaît également une tendance à la réduction : la triade *esta* / *essa* / *aquela* est souvent simplifiée à *essa* / *aquela* (ex. : « *essas pernas* », ligne 12).

- **Auxiliaires au plus-que-parfait** : « *havia imaginado* » (ligne 12), « *tinham chegado* » (ligne 15).

Interchangeabilité de *ter* et *haver* : au Portugal, l'usage de *haver* est aujourd'hui moins courant et tend à être perçu comme archaïsant ou soutenu. Le portugais européen contemporain privilégie nettement l'auxiliaire *ter* dans les temps composés.

- **Subordonnée réduite** : « *ao atracarem às pressas* », ligne 15.

L'usage de l'infinitif fléchi, construction fréquente en portugais, apparaît notamment dans les subordonnées circonstancielles, où il permet de marquer la concordance entre le sujet de la principale et celui de la subordonnée.

Remarques lexicales

Le texte mobilise un lexique populaire, inscrit dans un registre familial voire vulgaire, qui contribue à l'ancrage oral et à l'effet de réalisme.

- « *Botando o cocoruto pelo meio das pernas* » (ligne 17) : expression relevant du registre familial. *botar*, verbe fréquemment employé dans la langue parlée, est parfois associé à un registre trivial ou animalier, tandis que *cocoruto* désigne familièrement le sommet du crâne.
- « *um parto que mais parecia uma bufa* » (ligne 20) : repose sur une comparaison volontairement crue, qui désacralise l'accouchement en y injectant une irrévérence typique de l'imaginaire populaire.
- « *serelepe* » (ligne 24) : il s'agit d'un terme affectueux et familial, souvent utilisé pour qualifier un enfant vif, espiègle ou plein d'énergie.

Remarques finales du jury

La réussite de cette épreuve repose sur la capacité des candidats à identifier les faits de langue pertinents, à les organiser dans un exposé clair, structuré et synthétique, et à en analyser la portée stylistique et linguistique avec rigueur et sens pédagogique.

D'une manière générale, les candidats ont fourni une explication linguistique correcte, mais souvent trop sommaire. Un seul s'est démarqué par une analyse plus approfondie, intégrant l'ensemble des dimensions attendues – notamment phonétiques et phonologiques – tout en tenant compte des spécificités de la norme du portugais brésilien.

Le niveau général s'est révélé plutôt faible, seuls deux candidats sur quatre ayant obtenu la moyenne. L'épreuve ne visait pas à multiplier les comparaisons entre portugais brésilien et portugais européen, sauf lorsqu'elles s'avéraient nécessaires. Le temps imparti (15 minutes) devait être mis à profit pour proposer un commentaire cohérent et structuré, ce qui n'a pas toujours été le cas.

Le jury a particulièrement apprécié et valorisé les interventions alliant rigueur grammaticale, connaissance et maîtrise des variétés linguistiques, qualité d'expression en français et cohérence pédagogique.

**EXPLICATION GRAMMATICALE ET LITTÉRAIRE, EN FRANÇAIS, D'UNE PAGE D'UN AUTEUR
DE LANGUE ÉTRANGÈRE**

Durée : 30 minutes

Coefficient : 4

Tableau des notes

Notes sur 20	Nombre de candidats
15	2
12	1
7	1

Moyenne : 12,25/20

ESPAGNOL

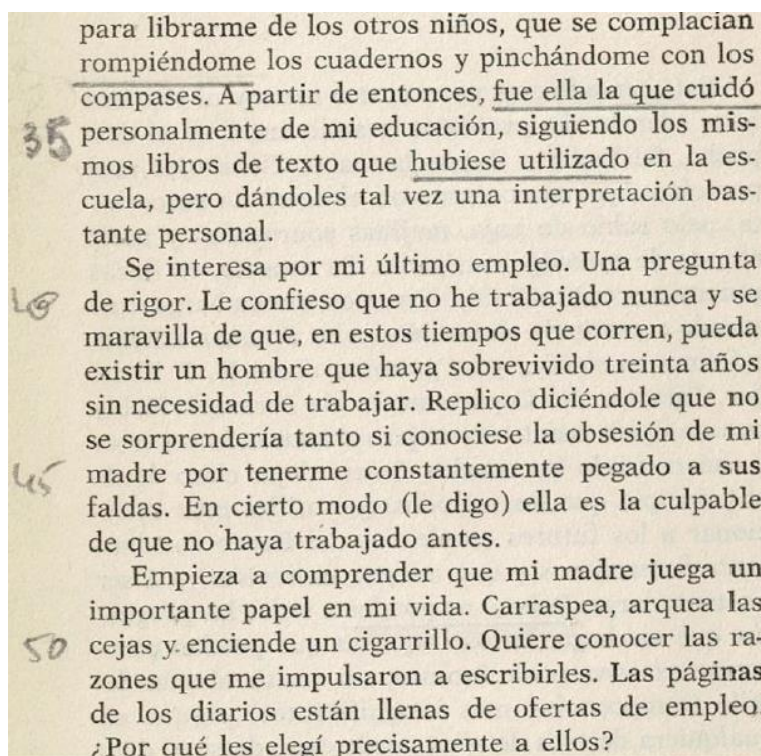
Rapport établi par Philippe Merlo

Sujet

1 Está sentado tras una enorme mesa y ni siquiera
hace ademán de levantarse cuando entro en el des-
pacho. Se limita a darme la mano. Tiene ojos azul
porcelana que armonizan con el color de su corba-
5 ta, pelo rubio de paja, mejillas sonrosadas y nariz
afilada de canónigo intrigante. Su aspecto, en líneas
generales, resulta afable. Veremos, sin embargo, qué
sucede a partir de ahora. Me invita a tomar asiento,
refuerza su sonrisa y se presenta como H. J. Krug-
10 ger, Director del Departamento de Personal. Habla
con un ligero acento extranjero arrastrando las erres
y oscureciendo las vocales. Quiere dejar claro desde
el principio que los métodos que utiliza para selec-
cionar a los futuros empleados del Banco son bas-
15 tante heterodoxos y que nuestra entrevista va a ser
bastante larga. Deberé responder a todas las pregun-
tas que me haga, incluso aquellas que puedan pare-
cerme excesivamente íntimas, sin omitir ningún de-
talle (tampoco los más insignificantes) porque en
20 cualquiera de esos detalles puede esconderse el dato
revelador. Tiene mi expediente sobre la mesa, pero
me pide que le repita algunos datos personales.

Llegó, pues, el gran momento. Le digo que me
llamo Juan D., que he cumplido ya los treinta años,
25 que perdí a mi padre cuando yo era todavía un niño
y que vivo con una madre que me idolatra, pero que
me hace la vida imposible.

Kruger consulta brevemente el expediente y pre-
gunta cómo es posible que ni siquiera terminase mis
30 estudios primarios. Le digo que mi madre me sacó
de la escuela antes de que cumpliera los ocho años,



Extrait de Javier Tomeo, *Amado Monstruo*, 1985, Barcelona, Editorial Anagrama, pág. 7-8.

1. Lire de la ligne 1 « Está sentada tras una enorme mesa [...] » à la ligne 12 « [...] oscureciendo las vocales. »
2. Expliquer le texte en français.
3. Traduire de la ligne 39 « Se interesa por [...] » à la ligne 53 « [...] precisamente a ellos? » .
4. Étudier les cinq formes suivantes : « Deberé responder » (16), « cómo » (29), « rompiéndome » (33), « fue ella la que cuidó » (34), « hubiese utilizado » (36).

Considérations générales

Comme pour la session précédente, qui remonte à 2015, le temps de préparation de l'épreuve est d'une heure, et la durée de l'interrogation de trente minutes. Cette année, trois candidats sur quatre admissibles ont choisi l'option espagnol. Ils ont été interrogés sur l'incipit du roman de Javier Tomeo, *Amado Monstruo*, 1985, Barcelona, Editorial Anagrama, pages 7-8.

La lecture

Le passage à lire – une douzaine de lignes – a permis de valoriser les prononciations vraiment hispaniques (aussi bien espagnole que d'Amérique hispanique) et, *a contrario*, sanctionner les prononciations influencées par la langue portugaise. On a pu valoriser les bonnes intonations qui ont permis de bien différencier la présence des deux personnages : l'un qui semble très sérieux – le directeur du département du personnel, Kruger –, à l'accent germanique marqué (un candidat a mis en avant cet aspect, ce qui a été valorisé), et l'autre, le narrateur, Juan D., à la fois plus décalé et assez surprenant dans ses réponses souvent inappropriées. Néanmoins, on relève encore, chez certains candidats, un manque de fluidité dans la lecture, des problèmes d'accentuation, provenant notamment d'une influence du portugais.

L'explication de texte

Les membres du jury ont apprécié les candidats qui ont suivi une méthode d'explication linéaire, même si le commentaire composé, lorsqu'il est bien présenté et bien mené, est tout à fait acceptable.

En ce qui concerne l'explication littéraire, rappelons qu'il faut absolument éviter la paraphrase et qu'il est maladroit également de vouloir « plaquer » sur le texte proposé des grandes thématiques ou les caractéristiques générales que l'on peut retrouver dans tel ou tel article de presse.

Lorsque l'explication de texte linéaire a été retenue, le jury a beaucoup apprécié la méthode qui propose tout d'abord une introduction qui permet de situer le passage.

La lecture peut se faire :

- comme indiqué sur la feuille, dès le début de l'épreuve ;
- après l'introduction du passage ;
- au moment où l'on arrive sur le passage à lire au sein de l'explication elle-même.

L'introduction. La situation du passage

Il fallait que le candidat puisse dire qu'il s'agissait de l'incipit, les deux premières pages du livre. La pagination mentionnée dans la présentation du passage était d'une aide précieuse (p. 7-8). Les deux héros sont bien présents :

- le narrateur qui précise son nom « [...] me llamo Juan D. [...] » (l.23-24) ;
- le directeur du département du personnel « H. J. Krugger » (l.9-10).

Nous assistons à la rencontre entre deux personnages qui aura lieu tout au long du roman, sur près de cent pages, pour un entretien d'embauche. Comme l'indique la 4^e de couverture, il s'agit d'une conversation insolite entre deux personnages apparemment très différents, mais le lecteur découvre au fur et à mesure de la lecture qu'il existe un lien entre les deux : l'obsession qu'ils ont d'une mère possessive.

Cet incipit présente non seulement, comme il se doit, les deux personnages, mais aussi le lieu, le bureau d'une banque dans lequel se déroule l'entretien d'embauche pour une place de vigile de nuit. Quant au temps, il est moins évident à repérer dans ces deux premières pages, ce qui contribue à l'atemporalité de la scène.

On a parlé pour ce livre d'un véritable récit *esperpento*. Qu'est l'*esperpento* ? C'est le dramaturge espagnol Ramón de Valle Inclán qui en donne la définition dans sa pièce *Lucas de Bohemia* (1920) : il s'agit d'une déformation de la réalité, comme si les scènes et les personnages passaient devant un miroir concave, déformant, avec pour effet une chosification des personnages qui va même jusqu'à l'animalisation, à travers des traits grotesques. Le tout est accentué par un langage colloquial et même parfois très cru, par l'utilisation d'un humour ou plutôt d'une ironie cinglante... Ce procédé produit un effet extravagant, voire absurde, dont on peut observer les premiers indices dans cet incipit.

Les axes d'explication possibles

Le jury n'attendait pas un axe précis. Pour preuve, il propose ici quelques axes possibles :

- En quoi cet incipit est annonciateur de l'*esperpento* qu'est l'ensemble du roman ? Quelles formes *esperpentiennes* sont déjà visibles dans cet extrait et en quoi elles sont révélatrices de tout le roman ?
- Si le candidat n'a pas eu de cours ou ne sait pas ce qu'est l'*esperpento*, il doit pouvoir percevoir les aspects humoristiques, ironiques, les décalages, les déformations. On attendra de lui qu'il propose un axe autour de ces notions. On a aussi accepté comme axe la mise en place du mystère, du suspens. On pouvait donc proposer aussi comme axe le binôme occultation vs révélation.

Quoi qu'il en soit, l'annonce de l'axe d'explication est une étape fondamentale qui montre, très rapidement, que le candidat a bien cerné l'essentiel du texte, de ce passage en particulier, et qu'il ne plaque pas des choses apprises de-ci, de-là.

Les mouvements

On pouvait percevoir trois grands mouvements :

- I. Rencontre atypique de deux personnages atypiques (l.1 à l.22)
- II. La découverte des secrets facilement révélés de/par Juan D. (l.23 à l.47)
- III. « Pourquoi les avoir choisis eux ? » (l.48 à l.53)

L'explication de texte linéaire

Nous n'hésitons pas à proposer ci-après une explication de texte linéaire qui met en évidence l'axe autour de la notion d'*esperpento*. Il faut toujours partir des mots du texte pour éviter la paraphrase. Et chaque micro-citation doit faire l'objet d'une analyse littéraire, stylistique, grammaticale, linguiste, narratologique, mythodologique, autant d'approches qui sont mises au service du sens.

Dès le début du roman, on remarquera l'importance des adjectifs qui déforment – marque de l'*esperpento* – les lieux, les personnages, les objets. Le « enorme » (1) attribué à la table traduit déjà la transformation visuelle, le ressenti de Juan D., l'atmosphère imposante du lieu et du personnage qui va apparaître dans la foulée. Le « ni siquiera » (1) renforce cette idée de domination d'un homme, le directeur, qui en impose/qui s'impose et qui semble soit blasé, soit jouer au blasé. Tout est réduit au strict minimum pour ce qui est de la courtoisie « se limita a » (3). Le « azul porcelana » (3-4) des yeux, mais aussi de sa cravate, chosifie – marque de l'*esperpento* [le candidat doit montrer que son axe est pertinent et donc revenir très régulièrement à cet axe et montrer qu'il est bien présent, donc que son choix est pertinent] – et réduit visuellement le directeur à une couleur, mise en valeur, tout de même, par sa couleur complémentaire, le jaune-orangé « pelo rubio de paja » (5). Les trois autres adjectifs employés par le narrateur pour décrire le directeur – « sonrosada », « afilada » et « intrigante » (5-6) – introduisent à la fois un crescendo vers un questionnement, un suspens, mais aussi une sorte de déformation (marque de l'*esperpento*) qui part du plus concret par l'évocation d'une couleur « sonrosada » pour parvenir au plus abstrait « intrigante », en passant par le « afilada » qui renvoie à l'évocation d'une arme blanche.

Le mystère joue aussi sur l'opposition entre la référence religieuse « el canónigo » (6) et son côté intrigant, mais aussi le fort contraste qui existe au sein même de la personne du directeur : « resulta afable » (7) d'un côté, fortement contrebalancé par le « sin embargo » (7) et surtout la mise en place du suspens par l'interrogative indirecte « qué sucede a partir de ahora » (7-8) : que va-t-il se passer à partir de maintenant ?

Le « *refuerza su sonrisa* » (9) semble déformer (marque de l'*esperpento*) le visage du directeur et accentue une certaine hypocrisie qui renvoie à l'étymologie même du terme (*Hypokrisis* en grec signifie le masque, l'action de jouer un rôle sous un masque, feindre). À l'évocation du nom du directeur par lui-même, Kruger, c'est tout un imaginaire germanique qui se met en place, imaginaire renforcé par les propos du narrateur « *habla con un ligero acento extranjero arrastrando las erres y oscureciendo las vocales* » (11-12). Cette raideur germanique qui se dégage du directeur, et que le narrateur perçoit très bien, est traduite par la formule cassante « *quiere dejar claro* » (12) et par les méthodes utilisées qui sont « *bastante heterodoxos* » (15). Tout est fait pour décourager le candidat « *nuestra entrevista va a ser bastante larga* » (15-16), à moins que ce ne soit pour tout vérifier, dans les moindres détails, comme le lecteur pourra s'en rendre compte par la suite.

L'utilisation de l'obligation morale « *deberé* » (16) [le jury a tout particulièrement apprécié que les points grammaticaux proposés à l'étude par la suite, soient utilisés pour l'explication de texte, ce qui montre comment fond et forme vont de pair] ainsi que le pluriel « *todas las preguntas que me haga* » amènent le narrateur dans une impasse de laquelle il ne peut échapper. Plus que d'un entretien d'embauche, il s'agit d'un véritable interrogatoire policier, voire d'un harcèlement moral, psychologique : devoir répondre à des questions qui peuvent paraître « *excesivamente íntimas* » (18), « *sin omitir ningún detalle* » (18-19). Et c'est bien dans cet insignifiant que l'auteur se glisse au niveau stylistique : le déictique « *aquellas* » (17) qui renvoie vers un passé plus ou moins lointain, mais aussi et surtout la valeur emphatique du démonstratif insiste sur l'importance des questions. De la même manière, c'est dans les parenthèses de l'insignifiance que se glisse l'important : « *(tampoco los más insignificantes)* » (marque de l'*esperpento*), car c'est dans ces questions apparemment insignifiantes que le directeur-interrogateur espère trouver les failles du postulant-interrogé. C'est bien dans les détails que le diable se cache ou, comme l'affirme le narrateur, avec ses mots, c'est dans ces détails insignifiants que peut se cacher « *el dato revelador* » (20-21).

Le suspens semble atteindre son paroxysme au début du deuxième mouvement qui nous fait pénétrer dans l'intimité de Juan D. [le jury a été sensible au fait que la structure en mouvement soit aussi mise en avant lors de l'explication de texte, une sorte de justification, par l'explication littéraire, du choix de la découpe du texte] : « *llegó, pues, el gran momento* » (23). Mais, il s'agit d'une fausse alerte car le narrateur décline seulement son identité, « *me llamo Juan D.* » (24), son âge, « *he cumplido ya los treinta años* » (24), la mort de son père « *perdí a mi padre* » (25), et c'est au moment d'aborder la présentation de sa mère que tout bascule et que tout se déforme (marque de l'*esperpento*) : « *vivo con mi madre que me idolatra, pero que me hace la vida imposible* » (26-27). Si l'on peut comprendre que Juan vive toujours à 30 ans chez sa mère, on ne peut qu'être surpris par l'emploi du verbe « *idoltrar* » qui est fort pour définir la relation mère-fils. De la même manière, tout se joue autour d'un jeu d'opposition : « *idoltrar* » qui transforme le personnage en un véritable dieu, mais cette divinisation a des inconvénients « *me hace la vida imposible* » (27).

Kruger ne semble pas vouloir réagir à cette dernière intervention quelque peu surprenante et intime de Juan D., ou alors il l'évite en consultant brièvement le dossier pour en faire ressortir un autre aspect tout aussi intrigant : « *ni siquiera terminase mis estudios primarios* » (29-30). La surprise de Kruger se traduit par l'emploi de l'interrogatif indirect « *cómo* » (29) [autre point grammatical dont le candidat devait faire l'analyse dans la dernière partie de l'épreuve]. Si cela peut ou pourrait avoir une explication simple, on assiste à une explication des plus surprenantes, extravagantes, une fois de plus, digne des *esperpentos* valleinclanques : si le narrateur n'a pas terminé ses études primaires, c'est parce qu'il était le bouc-émissaire de ses petits camarades, dont la cruauté se manifeste à travers deux gérondifs avec forme enclitique

« rompiéndome » (33), « pinchándome » (33) [autre point grammatical] qui traduisent la douleur vécue dans toute sa longueur, mais aussi l'objet de cette cruauté mis en exergue par l'enclise « me ». La lecture de la suite du roman nous apprend que Juan D. est atteint d'une déformation physique qui faisait de lui un véritable souffre-douleur [on a aussi apprécié que le candidat montre qu'il connaissait toute l'œuvre et qu'il puisse établir des passerelles entre ce passage et d'autres du roman].

La forme emphatique « fue ella la que cuidó » [autre point grammatical] accentue le protagonisme de la mère qui se veut à la fois déesse protectrice et déesse castratrice qui isole son enfant du reste de la société. La mère se distingue par une personnalité affirmée – « una interpretación bastante personal » (37-38) – dont le narrateur adulte semble pleinement conscient.

Face à cette explication peu commune (marque de l'*esperpento*), tout comme au début du paragraphe précédent (28), Krugger ne fait aucun commentaire et repart dans une autre direction : « se interesa por mi último empleo » (39). Bien que d'usage courant en espagnol, le choix du verbe « confesar » est surprenant car il introduit un aspect religieux, déjà présent dans le « idolatrar », qui donne à l'entretien professionnel des allures de confessionnal. Krugger, le confesseur, semble entrer dans ce monde qui lui est proposé, comme le suggère le verbe « maravillarse » (40-41) : le monde dans lequel vivent les deux personnages ressemble plus à celui d'un conte de fées ou d'un récit biblique qu'à la réalité – distorsions *esperpéntiques* – quelque peu grotesque pour cette situation. La réplique de Krugger, reprise avec le narrateur-personnage « que pueda existir un hombre que haya sobrevivido treinta años sin necesidad de trabajar » (41-43), traduit bien l'étonnement du directeur, son émerveillement (« maravillarse ») face à cette situation, comme s'il s'agissait d'une sorte d'enchantement. Surprise de Krugger que Juan D. perçoit – « no se sorprendería » (43-44) – et qu'il justifie par les manies de sa mère. Le terme employé pour se dédouaner d'une telle situation et reporter toute la faute sur sa mère renvoie au domaine juridique : « es la culpable » (46).

L'accumulation de verbes d'action qui ouvre le troisième mouvement – « empieza », « juega » (48), « carraspea », « arquea » (49), « enciende », « quiere » (50) – accélère l'entretien qui semble passer à une vitesse supérieure, après les considérations plus introspectives et intimes du deuxième mouvement. La question finale « ¿Por qué les elegí precisamente a ellos? » (53) en style rapporté – le narrateur rapporte à la première personne du singulier les propos que Krugger a sûrement prononcé à la 3^e personne du singulier pour s'adresser à Juan D. (usted) – ouvre, et à la fois clôture, ce passage : elle le clôture car elle en est la fin visuelle, mais elle l'ouvre surtout car le lecteur n'a pas de réponse. Il n'y a que le lecteur-candidat de l'agrégation de portugais qui a lu le roman qui peut savoir ce qu'il en est.

La conclusion

La conclusion doit montrer que l'axe choisi est pertinent. Il est bon de rappeler l'axe choisi. Ici :

- En quoi cet incipit est annonciateur de l'*esperpento* qu'est tout ce roman ? Quelles formes *esperpéntiques* sont déjà visibles dans cet extrait et en quoi elles sont révélatrices de tout le roman ?

En effet, cet incipit présente plusieurs des caractéristiques de l'*esperpento*, mais à la façon de Javier Tomeo : chosification, modification, transformation, décalages, déformations des personnages, des propos, et cela en grande partie grâce à un humour décalé.

Il est bon de finir son explication par une ouverture qui consiste, lorsqu'il s'agit d'une œuvre au programme, à montrer en quoi ce passage est important pour la suite du roman. Cet incipit nous mène vers la suite du roman et même sa fin puisque cet entretien d'embauche n'aura pas

permis à Juan D. d'obtenir l'emploi de veilleur de nuit dans la banque. Cependant, tout l'entretien est tout à fait comparable à une confession ou à une séance de psychanalyse qui a permis de mieux connaître les liens que la mère de Juan D. entretient avec son fils, mais aussi ceux que le directeur Krugger entretenait avec une mère qu'il n'a pas connue.

Traduction

Le texte ne présentait pas, cette année, de réelles difficultés lexicales ni syntaxiques, mais demandait de la part des candidats une certaine finesse, notamment dans le rendu de quelques structures et locutions espagnoles. Cet exercice supposait également une bonne connaissance de l'emploi du subjonctif. Dans l'ensemble, le texte semble avoir été compris et les traductions ont reflété cette bonne compréhension du passage et ont montré une maîtrise de la langue française. Nous proposons ci-après une traduction avec des variantes acceptables :

« Il s'intéresse à mon dernier emploi. Une question de rigueur/imposée. Je lui avoue que je n'ai jamais travaillé et il s'étonne que/il est émerveillé que, par les temps qui courent, il puisse exister/y avoir un homme qui ait survécu trente ans sans avoir besoin de/à travailler. Je lui réponds/réplique qu'il ne serait pas aussi surpris s'il connaissait l'obsession de ma mère à m'avoir, en permanence/constamment, collé à ses jupons. D'une certaine manière (lui dis-je), c'est la coupable/elle est [la] coupable [du fait] que je n'ai pas travaillé avant/auparavant. IL commence à comprendre que ma mère joue un rôle important dans ma vie. Il racle sa gorge, il fronce les sourcils et allume une cigarette. Il veut connaître les raisons qui m'ont poussé à leur écrire. Les pages des journaux sont pleines d'offres d'emploi. Pourquoi je les ai choisis eux précisément ? »

Étude des cinq formes suivantes

L'analyse grammaticale, quant à elle, mériterait d'être approfondie, les candidats se contentant souvent d'une étude trop sommaire des formes grammaticales proposées. Rappelons qu'il s'agit d'en analyser la nature et la fonction. Cette année, les cinq formes proposées étaient les suivantes :

Deberé (l. 16)

Verbe « devoir » au futur. Rappel de la formation du futur en espagnol : le verbe à l'infinitif + les terminaisons de *haber* au présent de l'indicatif. *Deber* est la traduction possible pour une des obligations en espagnol : il s'agit de l'obligation morale, élément qui pouvait être utilisé dans l'explication de texte. Les autres obligations les plus courantes sont *Hay que* + infinitif = obligation générale ou impersonnelle et *Tener que* + infinitif = obligation personnelle.

cómo (l. 29)

Le candidat devait se demander pourquoi il y avait un accent sur le premier "ó". Il s'agit d'un pronom interrogatif - et non un comparatif - qui est ici la marque d'une question indirecte, comme l'annonce bien le « pregunta » placé juste avant. Là aussi cet aspect pouvait aider lors de l'explication de texte.

rompiéndome (l. 33)

Nous sommes en présence du verbe *romper* qui est conjugué au gérondif *rompiendo*. Verbe régulier en -er, terminaison du gérondif en -iendo, avec le pronom « me », mis en enclise (pronom enclitique). Ce phénomène existe aussi à l'infinitif et à l'impératif en espagnol.

Problème : l'accent tonique est sur l'avant dernière syllabe du gérondif *-pién-*, il devient irrégulier. Dans ce cas, il faut l'écrire.

fue ella la que cuidó (l. 34)

Nous sommes ici face à la forme emphatique : c'est... qui/que... Le verbe « être » est traduit par *ser* et s'accorde en temps et mode avec le verbe de l'action principale : ici le prétérite, passé simple de l'indicatif *cuidó*, donc *fue*. La difficulté par rapport au français est de rajouter le pronom « la » qui renvoie à la personne ou à la chose mise en exergue, ici la mère. À la place de *la que*, on aurait pu avoir *quien* car il s'agit d'une personne.

hubiese utilizado (l. 36)

Forme verbale conjuguée au plus-que-parfait du subjonctif : auxiliaire *haber* à l'imparfait du subjonctif (l'imparfait du subjonctif s'obtient à partir de la dernière personne du prétérite de l'indicatif *hubieron* auquel on retire *-ron* que l'on remplace par *-ra* ou *-se*) + le participe passé du verbe *utilizar* en *-ado* car régulier. Particularité, la conjugaison de *haber* propose ici la forme en *-se* et non en *-ra* qui est pourtant le plus souvent utilisée. La forme en *-se* est plus littéraire, relevant d'un style plus soutenu, plus recherché.

ITALIEN

Rapport établi par Marguerite Bordry

Sujet

ATTO SECONDO, SCENA QUINDICESIMA

Mirandolina, Il cavaliere di Ripafratta

[...]

MIRANDOLINA: A pranzo, che cosa comanda? (*Ritornando senza la biancheria.*)

CAVALIERE: Mangerò quello che vi sarà.

5 MIRANDOLINA: Vorrei pur sapere il suo genio. Se le piace una cosa più dell'altra, lo dica con libertà.

CAVALIERE: Se vorrò qualche cosa, lo dirò al cameriere.

MIRANDOLINA: Ma in queste cose gli uomini non hanno l'attenzione e la pazienza che abbiamo noi donne. Se le piacesse qualche intingolletto, qualche salsetta, favorisca di dirlo a me.

10 CAVALIERE: Vi ringrazio: ma né anche per questo verso vi riuscirà di far con me quello che avete fatto col Conte e col Marchese.

MIRANDOLINA: Che dice della debolezza di quei due cavalieri? Vengono alla locanda per alloggiare, e pretendono poi di voler fare all'amore colla locandiera. Abbiamo altro in testa noi, che dar retta alle loro ciarle. Cerchiamo di fare il nostro interesse; se diamo loro delle buone parole, lo facciamo per tenerli a bottega; e poi, io principalmente, quando vedo che si lusingano, rido come una pazza.

15 CAVALIERE: Brava! Mi piace la vostra sincerità.

MIRANDOLINA: Oh! non ho altro di buono, che la sincerità.

CAVALIERE: Ma però, con chi vi fa la corte, sapete fingere.

20 MIRANDOLINA: Io fingere? Guardimi il cielo. Domandi un poco a quei due signori che fanno gli spasimati per me, se ho mai dato loro un segno d'affetto. Se ho mai scherzato con loro in maniera che si potessero lusingare con fondamento. Non li strapazzo, perché il mio interesse non lo vuole, ma poco meno. Questi uomini effeminati non li posso vedere. Sì come abborrisco anche le donne che corrono dietro agli uomini. Vede? Io non sono una ragazza. Ho qualche annetto; non sono bella, ma ho avute delle buone occasioni; eppure non ho mai voluto

25 maritarmi, perché stimo infinitamente la mia libertà.

CAVALIERE: Oh sì, la libertà è un gran tesoro.

MIRANDOLINA: E tanti la perdono sciocamente.

CAVALIERE: So io ben quel che faccio. Alla larga.

MIRANDOLINA: Ha moglie V.S. illustrissima?

30 CAVALIERE: Il cielo me ne liberi. Non voglio donne.

MIRANDOLINA: Bravissimo. Si conservi sempre così. Le donne, signore... Basta, a me non tocca a dirne male.

CAVALIERE: Voi siete per altro la prima donna, ch'io senta parlar così.

35 MIRANDOLINA: Le dirò: noi altre locandiere vediamo e sentiamo delle cose assai; e in verità compatisco quegli uomini, che hanno paura del nostro sesso.

CAVALIERE: (*È curiosa costei.*) (*Da sé.*)

MIRANDOLINA: Con permissione di V.S. illustrissima. (*Finge voler partire.*)

CAVALIERE: Avete premura di partire?

MIRANDOLINA: Non vorrei esserle importuna.

40 CAVALIERE: No, mi fate piacere; mi divertite.

MIRANDOLINA: Vede, signore? Così fo con gli altri. Mi trattengo qualche momento; sono piuttosto allegra, dico delle barzellette per divertirli, ed essi subito credono... Se la m'intende, e mi fanno i cascamorti.

CAVALIERE: Questo accade, perché avete buona maniera.

- 45 MIRANDOLINA: Troppa bontà, illustrissimo. (*Con una riverenza.*)
 CAVALIERE: Ed essi s'innamorano.
 MIRANDOLINA: Guardi che debolezza! Innamorarsi subito di una donna!
 CAVALIERE: Questa io non l'ho mai potuta capire.
 MIRANDOLINA: Bella fortezza! Bella virilità!
- 50 CAVALIERE: Debolezze! Miserie umane!
 MIRANDOLINA: Questo è il vero pensare degli uomini. Signor Cavaliere, mi porga la mano.
 CAVALIERE: Perché volete ch'io vi porga la mano?
 MIRANDOLINA: Favorisca; si degni; osservi, sono pulita.
 CAVALIERE: Ecco la mano.
- 55 MIRANDOLINA: Questa è la prima volta, che ho l'onore d'aver per la mano un uomo, che pensa veramente da uomo.
 CAVALIERE: Via, basta così. (*Ritira la mano.*)
 MIRANDOLINA: Ecco. Se io avessi preso per la mano uno di que' due signori sguaiati, avrebbe tosto creduto ch'io spasimassi per lui. Sarebbe andato in deliquio. Non darei loro una semplice libertà, per tutto l'oro del mondo. Non sanno vivere. Oh benedetto il conversare alla libera! senza attacchi, senza malizia, senza tante ridicole scioccherie. Illustrissimo, perdoni la mia impertinenza. Dove posso servirla, mi comandi con autorità, e avrò per lei quell'attenzione, che non ho mai avuto per alcuna persona di questo mondo.
- 60 CAVALIERE: Per quale motivo avete tanta parzialità per me?
- 65 MIRANDOLINA: Perché, oltre il suo merito, oltre la sua condizione, sono almeno sicura che con lei posso trattare con libertà, senza sospetto che voglia fare cattivo uso delle mie attenzioni, e che mi tenga in qualità di serva, senza tormentarmi con pretensioni ridicole, con caricature affettate.
- CAVALIERE: (Che diavolo ha costei di stravagante, ch'io non capisco!). (*Da sé.*)
- 70 MIRANDOLINA: (Il satiro si anderà a poco a poco addomesticando). (*Da sé.*)

Extrait de Carlo Goldoni, *La locandiera* (1753)

1. Lire de la ligne 1 « A pranzo » jusqu'à la ligne 15 « rido come una pazza ».
2. Expliquer le texte en français.
3. Traduire de la ligne 55 « Questa è la prima volta, che ho l'onore [...] » jusqu'à la ligne 70 « (Il satiro si anderà a poco a poco addomesticando). (*Da sé.*) »
4. Étudier les cinq formes suivantes :
 - « dica » (4)
 - « Se le piacesse qualche intingoletto » (8)
 - « in maniera che si potessero lusingare » (20-21)
 - « voglia » (66)
 - « costei » (69)

Considérations générales

Le temps de préparation de l'épreuve est d'une heure, la durée d'interrogation de 30 minutes. Les candidats sont libres de traiter les différents points du sujet dans l'ordre de leur choix, sans obligation de suivre celui qui est indiqué sur le sujet. Il convient aussi de souligner que cette épreuve ne comporte pas de temps d'échange avec le jury à l'issue de l'explication. Ce dernier point est d'autant plus important que tous les candidats n'ont pas utilisé les 30 minutes qu'ils avaient à leur disposition, en dépit des nombreux points à traiter dans le sujet.

Le texte au programme cette année pour l'explication littéraire en français d'une page d'un auteur en italien était *La locandiera*, l'une des pièces les plus célèbres du dramaturge Carlo Goldoni (1707-1793). Régulièrement jouée sur les scènes françaises, cette pièce a fait l'objet de plusieurs traductions facilement accessibles. Citons par exemple celle de Gérard Luciani dans l'édition dirigée par Myriam Tanant (coll. « Folio Théâtre »), ainsi que celle de Norbert Jonard chez Flammarion (coll. « GF »).

Parmi les quatre candidats admissibles, une personne a choisi l'explication d'un texte italien. Le jury a assisté à une prestation tout à fait honorable, même si elle présentait quelques lacunes.

Lecture

Le passage à lire (de « A pranzo » jusqu'à « rido come una pazza » - l. 15) ne présentait pas de difficultés particulières pour un lecteur familier de la prononciation italienne. Le jury a apprécié le faible nombre d'erreurs sur l'accent tonique en italien, qui demeure pourtant la faute la plus courante dans ce type d'exercice. On rappellera néanmoins que les mots dont la dernière voyelle est accentuée se prononcent toujours avec l'accent sur la dernière syllabe (« sarà », « riuscirà », l. 4 et 9). Toutes les lettres se prononcent en italien ; il est donc essentiel d'être particulièrement vigilant quant à la prononciation des doubles consonnes (« salsetta », l. 8, « vorrò », l. 6). Le son « ci » (« ci » = [tʃ]) : en italien, « ci » se prononce à la manière du français « tchi ». Il est important de ne pas confondre la prononciation de « ci » et celle de « chi ». En effet, « chi » = [ki] (*chiave* = ['kja: ve]). En dehors de ces considérations, le jury a assisté à une lecture du texte tout à fait honorable.

Explication de texte

Il convient de rappeler que les candidats sont libres de choisir entre un commentaire linéaire et un commentaire composé. Pour l'explication d'un texte espagnol comme pour l'explication d'un texte italien, tous les candidats ont opté pour l'explication linéaire plutôt que pour un commentaire composé. Ce choix, bien que parfaitement recevable, implique toutefois une vigilance particulière : la paraphrase constitue en effet l'un des principaux écueils de ce type d'analyse. Une introduction structurée, permettant de situer l'œuvre, son auteur, puis le passage à commenter et mettant en lumière les passages saillants du texte et la problématique choisie est essentielle.

Le passage à commenter était un extrait de la scène XV de l'Acte II : il s'agit d'un moment décisif du point de vue dramaturgique, puisque Mirandolina y affronte un adversaire redoutable, le chevalier de Ripafratta, misogyne endurci qui prétend résister à tout charme féminin. Face à ce défi, l'héroïne de Goldoni déploie une stratégie paradoxale qui révèle toute la modernité du théâtre goldonien et celle du personnage en particulier, puisque Mirandolina transforme la misogynie de son interlocuteur en un instrument de séduction. Cette scène est marquée par une inversion des codes dramaturgiques : le schéma traditionnel de la séduction – que l'on songe à la *Commedia dell'Arte* ou à la comédie galante –, est ici subverti puisque c'est la femme qui devient le moteur de l'action, mettant au point une stratégie qui lui permettra de conquérir le chevalier. Il faut enfin souligner la dimension métathéâtrale de l'échange entre Mirandolina et le chevalier : Mirandolina affecte de ne pas jouer la comédie alors que c'est elle qui se joue de son interlocuteur. Cette subversion des codes sociaux et dramaturgiques est l'un des aspects les plus originaux de la pièce.

Le jury n'attendait pas d'axe précis et a apprécié celui qui a été choisi (« Comment Mirandolina arrive-t-elle à séduire le chevalier par un jeu de manipulation ? »). En revanche, on rappellera

aux candidats la nécessité de mettre en évidence les différents mouvements du texte dès l'introduction, ce qui permet de donner une structure au commentaire linéaire.

Le jury a globalement apprécié le commentaire qui lui a été présenté lors de l'épreuve, même si ce commentaire était au début marqué par un grand nombre de citations de textes dont l'usage relevait plus de la paraphrase que du commentaire en tant que tel. Si la stratégie de Mirandolina a bien été analysée lors du commentaire, avec des remarques parfois très fines – comme par exemple sur le passage du « noi » au « io », sur la situation presque en miroir avec les éléments dits par l'un et répétés par l'autre –, la dimension métathéâtrale et la modernité du personnage féminin n'ont pas été abordées, ce qui est regrettable. Le jury a également salué la bonne connaissance que le candidat a manifestée de la pièce, y compris de ses traductions françaises, notamment celle de Gérard Luciani, qui a été mentionnée. On peut regretter une conclusion un peu brève. Il convient de rappeler qu'une conclusion efficace doit réaffirmer l'axe retenu pour répondre à la question posée, sans se limiter à une simple reprise des éléments déjà développés dans le commentaire.

Proposition d'analyse linéaire pour l'explication

Pour ce texte, trois mouvements peuvent être dégagés :

- L. 1-15 : l'art de l'approche indirecte à travers la feinte soumission
- L. 16-35 : la complicité misogyne comme piège dramatique
- L. 36-70 : théâtre dans le théâtre et révélation des techniques

On proposera ici une explication linéaire axée autour de la subversion des codes sociaux et dramaturgiques, qui fait toute la modernité de la pièce.

- Premier mouvement

L'ouverture de la scène obéit en apparence aux conventions du théâtre bourgeois : Mirandolina remplit son rôle d'aubergiste attentionnée. Mais cette entrée en matière révèle immédiatement la sophistication dramaturgique de Goldoni. L'héroïne n'aborde pas frontalement son adversaire ; elle le circonvient par ses besoins les plus prosaïques, retournant ainsi à son avantage l'aparté domestique traditionnellement dévolu aux femmes. La progression de ses répliques dévoile une stratégie calculée. « Vorrei pur sapere il suo genio » : sous couvert de sollicitude professionnelle, Mirandolina manifeste un désir de connaissance qui dépasse largement les nécessités commerciales. Le terme « genio » (goût, tempérament) révèle d'emblée qu'elle cherche à pénétrer la psychologie de son interlocuteur. Les diminutifs (« intingoletto », « salsetta ») instaurent un registre affectueux et ludique, évoquant une féminité nourricière, mais aussi contrôlée. Mirandolina, en offrant « qualche intingoletto », semble jouer la carte de la douceur, mais cette séduction culinaire est un piège rhétorique. La réaction défensive du Chevalier (« Se vorrò qualche cosa, lo dirò al cameriere ») témoigne de sa lucidité : il pressent le piège et tente d'éviter tout contact direct. Cette esquive révèle paradoxalement sa vulnérabilité. En refusant l'échange, il dévoile sa peur, première faille dans son système de défense. Mirandolina exploite immédiatement cette brèche par un argument genré d'une redoutable efficacité : « Ma in queste cose gli uomini non hanno l'attenzione e la pazienza che abbiamo noi donne. » Cette phrase fonctionne comme un double piège dramaturgique, soit le Chevalier accepte l'attention féminine et tombe dans le piège, soit il la refuse et se prive d'un confort qu'elle lui présente comme naturellement supérieur.

- Deuxième mouvement

Mirandolina opère alors un coup de génie dramaturgique en inversant radicalement sa stratégie. Au lieu de séduire malgré la misogynie du chevalier, elle choisit de le séduire précisément à travers cette misogynie. Cette inversion révèle toute la modernité de Goldoni, qui dépasse les schémas conventionnels de la comédie galante. « Che dice della debolezza di quei due cavalieri ? » : cette interrogation faussement complice constitue le pivot de la scène. Mirandolina abandonne le terrain de la féminité pour se placer sur celui de la supériorité intellectuelle. Elle ne cherche plus à plaire par ses charmes mais par son intelligence critique. L'expression « rido come una pazza » fonctionne comme une mise en abyme théâtrale : Mirandolina se présente comme spectatrice amusée de la comédie amoureuse qu'elle orchestre. Cette position de surplomb dramaturgique la place dans la lignée des grands manipulateurs du théâtre classique, mais avec une différence fondamentale : elle assume pleinement sa théâtralité. Le dialogue sur la liberté révèle l'art consommé de Goldoni dans la construction psychologique. « Stimo infinitamente la mia libertà » : cette déclaration fonctionne comme un leurre sophistiqué. En proclamant son indépendance, Mirandolina flatte l'idéologie du Chevalier tout en créant le fantasme de l'inaccessible, ressort dramaturgique fondamental de la séduction théâtrale. L'échange « La libertà è un gran tesoro » / « E tanti la perdono scioccamente » révèle la virtuosité de la construction dramatique. Chaque réplique du Chevalier est immédiatement récupérée et retournée par Mirandolina. Le dialogue devient un jeu d'escrime verbal dans lequel chaque parade se transforme en attaque.

- Troisième mouvement

La fin de la scène atteint un degré de sophistication dramaturgique remarquable. Mirandolina développe une véritable théorie de la séduction en expliquant ses méthodes au Chevalier. Cette mise en abyme constitue l'originalité la plus frappante de la scène, où la séductrice révèle ses techniques tout en les appliquant. « Vede, signore ? Così fo con gli altri » : cette phrase transforme le Chevalier en spectateur privilégié de sa propre manipulation. Goldoni innove ici par rapport aux codes traditionnels de la comédie : il ne s'agit plus de tromper l'adversaire mais de l'éblouir par la démonstration même de l'art de tromper. Le contact physique (« Signor Chevalier, mi porga la mano ») constitue l'apogée de cette stratégie paradoxale. Ce geste, apparemment innocent dans le contexte de leur « complicité » masculine, révèle toute son ambiguïté érotique. Mirandolina transforme un geste social en contact sensuel, tout en maintenant la fiction de la camaraderie intellectuelle. Les apartés finaux révèlent la double conscience dramatique : « Che diavolo ha costei di stravagante ch'io non capisco ! » / « Il satiro si anderà a poco a poco addomesticando. » Ces répliques parallèles créent un effet d'ironie dramatique, en permettant au spectateur de mesurer l'écart entre la conscience des protagonistes et la réalité de leur situation.

En guise de conclusion, on pourra insister sur l'étendue de l'art dramatique de Goldoni et sur sa capacité à renouveler les codes de la comédie galante. Mirandolina incarne un type de personnage féminin inédit, car elle n'est ni ingénue ni coquette, mais au contraire une manipulatrice consciente et assumée, qui use de son intelligence comme de son arme principale. La modernité de Goldoni réside dans cette inversion des valeurs traditionnelles : la séduction ne repose plus sur la dissimulation, mais sur la révélation même de l'art de séduire.

Traduction (lignes 55-70)

Si la traduction du passage allant des lignes 55 à 70 était globalement de bonne facture, on a observé une omission (« ridicule ») et des choix intéressants (« cet ours » pour « il satiro », « comme tel » pour « da uomo »).

Proposition de traduction

MIRANDOLINA : C'est la première fois que j'ai l'honneur de tenir par la main un homme qui pense vraiment en homme.

CAVALIERE : Allons, cela suffit. (*Il retire sa main.*)

MIRANDOLINA : Voilà. Si j'avais pris par la main l'un de ces deux seigneurs grossiers, il aurait aussitôt cru que j'étais éprise de lui. Il serait tombé en pâmoison. Je ne leur accorderais pas une simple familiarité pour tout l'or du monde. Ils ne savent pas vivre. Oh, bénie soit la conversation libre ! sans attaches, sans malice, sans tant de ridicules sottises. Très illustre seigneur, pardonnez mon impertinence. Où je puis vous servir, je suis à vos ordres, et j'aurai pour vous cette attention que je n'ai jamais eue pour aucune personne de ce monde.

CAVALIERE : Pour quel motif avez-vous tant de partialité pour moi ?

MIRANDOLINA : Parce que, outre votre mérite, outre votre condition, je suis au moins sûre qu'avec vous je peux traiter avec liberté, sans soupçon que vous vouliez faire mauvais usage de mes attentions, et que vous me teniez en qualité de servante, sans me tourmenter avec des prétentions ridicules, avec des caricatures affectées.

CAVALIERE : (*À part.*) (*Que diable a-t-elle d'extravagant, cette femme, que je ne comprends pas !*)

MIRANDOLINA : (*À part.*) (*Le satyre se laissera peu à peu apprivoiser.*)

Étude des faits de langue

« dica » (ligne 4)

Le mot « dica » est le subjonctif présent, troisième personne du singulier, du verbe « dire », utilisé ici comme impératif de politesse. En italien, lorsque l'on s'adresse à quelqu'un avec déférence ou dans un registre formel (ici, Mirandolina s'adresse au Chevalier avec respect), on emploie le subjonctif présent au lieu de l'impératif, forme que la troisième personne ne possède pas. « Lo dica con libertà » signifie donc « dites-le librement », dans une tournure à la fois polie et engageante. Ce subjonctif relève d'un usage pragmatique fréquent dans l'italien courant, mais sa construction n'est pas intuitive pour des locuteurs non natifs.

« Se le piacesse qualche intingoletto » (ligne 8)

La proposition « Se le piacesse qualche intingoletto » est une hypothèse irréaliste ou atténuée, introduite par « se » et suivie du subjonctif imparfait du verbe « piacere ». « Piacesse » est ici conjugué à la troisième personne du singulier, et le pronom personnel « le » est un pronom COI (forme de politesse), correspondant à « à vous », que Mirandolina emploie pour s'adresser au Chevalier. Le nom « intingoletto » (diminutif de « intingolo », une sauce ou plat mijoté) est un exemple de lexique concret et familier. Cette tournure marque une proposition hypothétique douce, presque une suggestion, typique de la politesse féminine codée au XVIII^e siècle, tout en véhiculant une subtilité : Mirandolina s'impose tout en feignant la déférence.

« in maniera che si potessero lusingare » (lignes 20-21)

L'expression « in maniera che si potessero lusingare » constitue une subordonnée consécutive introduite par la locution conjonctive « in maniera che », qui exige l'usage du subjonctif. Le verbe de la subordonnée, « potessero », est le subjonctif imparfait du verbe « potere », à la troisième personne du pluriel, conformément à la concordance des temps, puisque le verbe principal est au passé (« ho mai scherzato »). La tournure verbale « si potessero lusingare » est pronominale : le pronom réfléchi « si » renvoie ici aux deux hommes évoqués (le Comte et le Marchese), et le verbe « lusingare » signifie « se flatter », au sens de « s'illusionner ». L'ensemble exprime une conséquence hypothétique du comportement de Mirandolina, qui

affirme ne s'être jamais comportée avec eux de manière à ce qu'ils puissent s'imaginer avoir une chance réelle avec elle. L'usage du subjonctif imparfait souligne ici une situation non réalisée mais envisageable dans le passé, sans intention de la part du locuteur.

« voglia » (ligne 66)

La forme verbale « voglia » est le subjonctif présent du verbe « volere », à la troisième personne du singulier. Elle est utilisée dans un registre soutenu pour marquer une formule de politesse ou de respect, équivalente à « veuillez... » en français. Dans la réplique « mi comandi con autorità, e avrò per lei quell'attenzione che non ho mai avuto per alcuna persona di questo mondo », Mirandolina emploie un style formel, presque cérémonieux, et « voglia » serait sous-entendu dans une formule plus complète du type « voglia comandare ». Cet usage elliptique, mais implicite dans la syntaxe italienne, appartient au registre extrêmement poli de Mirandola, qui joue ici de la déférence avec ironie.

« costei » (ligne 69)

Le pronom démonstratif « costei » est un archaïsme, équivalent à « cette femme-ci ». Il s'agit du féminin singulier de « costui », qui désigne une personne proche du locuteur, souvent avec une connotation de familiarité, de mépris ou d'ironie, selon le contexte. Le Chevalier l'emploie ici dans un aparté (« che diavolo ha costei di stravagante, ch'io non capisco! »), qui exprime sa perplexité face à Mirandolina. L'usage de « costei » au lieu de « questa » permet d'ajouter une dimension d'étrangeté et une certaine distance affective ou critique puisque l'usage de « costei » introduit une nuance méprisante.