



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : agrégation externe

Section : langues vivantes étrangères : espagnol

Session 2022

Rapport de jury présenté par : Madame Héléne THIEULIN-PARDO, Présidente du jury



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

AVEC LA COLLABORATION DE :

Yann PERRON, vice-président,
Mélissa LECOINTRE pour l'épreuve de composition en espagnol,
Patricia ROCHWERT-ZUILI pour l'épreuve de composition en français,
Belén VILLAR DÍAZ pour l'épreuve de thème,
Pierre NEVOUX pour l'épreuve de version,
Sandra GONDOUIN et Emmanuelle SINARDET pour l'épreuve de leçon,
Christine MARGUET pour l'épreuve d'explication de texte,
Marie-Pierre LAVAUD-VERRIER pour l'épreuve d'explication linguistique,
Fabrice CORRONS et Laurent GALLARDO pour l'épreuve de catalan,
Mathieu FERRAND et Anne-Flore THIÉBAUT-GEORGES pour l'épreuve de latin,
Jean-Paul GIUSTI et Michel RIAUDEL pour l'épreuve de portugais.

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

TABLE DES MATIÈRES

Remarques générales	4
Bilan de la session 2022	5
I Tableau des différentes épreuves	6
II Épreuves d'admissibilité	
II.1 Composition en espagnol	7
II.2 Traduction	18
II.2.1 Thème	18
II.2.2 Version	28
II.3 Composition en français	49
III Épreuves d'admission	
III.1 Leçon	57
III.2 Explication de texte	65
III.3 Explication linguistique en français	70
III.4 Épreuve d'option	
III.4.1 Remarques générales	76
III.4.2. Rappports spécifiques	
III.4.2.1 Épreuve de catalan	78
III.4.2.2 Épreuve de latin	81
III.4.2.3 Épreuve de portugais	83

Remarques générales

La session 2022 du concours de l'agrégation externe d'espagnol s'est déroulée dans des conditions plus favorables que les sessions précédentes, la pandémie–Covid 19 ayant offert un semblant de répit aux candidats et aux membres du jury. Pour les épreuves orales notamment, les masques ont pu tomber et les conditions d'interrogation s'en sont trouvées facilitées !

Cette année encore, le concours a pu bénéficier de l'accueil et de l'accompagnement de l'équipe du Lycée Turgot. L'ensemble du jury remercie chaleureusement Mme Richard, Proviseur, et tout le personnel du lycée Turgot.

Pour la session 2022, le nombre de postes mis au concours était en légère augmentation par rapport à la session précédente, avec 49 postes au lieu de 46 en 2021. Le jury a couvert l'ensemble de ces postes. Une liste complémentaire avec 7 inscrits a également été établie.

Malgré cette légère augmentation, le nombre d'inscrits au concours a subi une baisse, confirmant l'évolution constatée en 2021 (581 en 2022, 707 en 2021, contre 825 en 2020) ; un même constat peut être fait pour le nombre de candidats présents à toutes les épreuves écrites (250 candidats en 2022 contre 301 en 2021 et 338 en 2020).

110 candidats ont été déclarés admissibles à l'issue des épreuves écrites et 109 d'entre eux se sont effectivement présentés à l'oral.

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

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

Cette année encore, la moyenne obtenue par les candidats admis sur la liste principale est légèrement supérieure à celle de l'année précédente (10,01/20 ; 9,80/20 en 2021 ; 9,50/20 en 2020) La moyenne des candidats inscrits sur la liste complémentaire est de 7,63/20. La moyenne de candidats déclarés admissibles est également en légère baisse, quant à elle, par rapport à 2021 (9,36 en 2022 ; 9,80/20 en 2021 et 8,48/20 en 2020).

Les membres du jury ont pu constater que la plupart des candidats ont bien pris en compte les recommandations proposées par le jury dans les rapports des sessions antérieures. Ils rappellent aux candidats qu'ils ne doivent négliger aucune partie du programme ni aucune épreuve ; la tâche du jury consiste en effet à classer les candidats et il n'est pas inhabituel d'attribuer de très hautes notes aux bonnes prestations, le jury utilisant une très large échelle de notation. Les candidats doivent donc se préparer à tous les exercices particuliers de ce concours – dissertations, traduction, explication linguistique, traduction de l'œuvre au programme d'option – avec le plus grand sérieux.

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

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

Le jury adresse aux futurs candidats tous ses encouragements pour la préparation de la session 2023 !

Bilan de la session 2022

Nombre de postes : **49**

Liste complémentaire : **7 inscrits**

Bilan de l'admissibilité

Nombre de candidats inscrits : 581

Nombre de candidats présents à toutes les épreuves écrites : 250

Barre d'admissibilité : 6,33 / 20

Nombre de candidats admissibles : 110

Moyenne des candidats admissibles : 9,36 / 20

Moyenne des candidats non éliminés : 6,23 / 20

Bilan de l'admission

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Nombre de candidats admissibles : 110

Nombre de candidats présents : 109

Moyenne des candidats non éliminés 6,37 / 20

Moyenne des candidats admis : 9,18 / 20

Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire : 6,48 / 20

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

Moyenne des candidats non éliminés : 7,67 / 20

Moyenne des candidats admis sur liste principale : 10,01 / 20

Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire : 7,63 / 20

Barre de la liste principale : 8,12 / 20

Barre de la liste complémentaire : 7,21 / 20

Nombre de candidats admis sur liste principale : **49**

Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : **7**

I. Tableau des différentes épreuves

Épreuves d'admissibilité

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

Épreuves d'admission

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

II. Épreuves d'admissibilité

II.1 Composition en espagnol

Données statistiques concernant l'épreuve

Épreuve	Nombre de candidats présents	Moyenne des candidats présents	Nombre d'admissibles	Moyennes des candidats admissibles
Composition en espagnol	262	5,18 / 20	110	8,67 / 20

Observations générales

La moyenne de la composition en espagnol de la session 2022 est en légère hausse par rapport à celle de l'an dernier. Malgré la présence de bonnes copies, bien structurées, le jury a regretté un nombre non négligeable de copies très brèves (moins de quatre pages), ce qui explique sans doute l'importance de notes extrêmement basses.

La citation soumise aux candidats, extraite de l'ouvrage de Jaroslaw M. Flys, *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, publié en 1955, pouvait surprendre par son effet catégorique, alors que nul critique ne remettrait en question, aujourd'hui, la présence d'une dimension sociale et politique dans l'œuvre de Lorca, en particulier dans *Poeta en Nueva York*. Il convenait de prendre en compte le contexte de parution de l'ouvrage de Flys, une des premières études à embrasser la globalité de l'œuvre de Lorca, éditée à une époque où *Poeta en Nueva York* n'était pas encore considérée comme une œuvre majeure. En plein franquisme, Flys tente de gommer toute trace politique et sociale afin de situer Lorca dans des sphères purement poétiques susceptibles d'estomper l'engagement du poète (on pense notamment au rôle joué par Lorca dans le cadre du théâtre universitaire La Barraca) assassiné par les fascistes au tout début de la guerre d'Espagne, ainsi que toute la remise en question, dans son œuvre, des structures sociales de son temps (en particulier dans quelques poèmes du *Romancero Gitano*, dans *Poeta en Nueva York* et dans toute une partie de son théâtre). Cette citation, qui revendiquait le fond poétique de l'œuvre de Lorca au détriment de sa dimension sociale et politique, ne présentait pas de difficultés majeures et devait inciter les candidats à interroger particulièrement les articulations entre les différents versants de l'œuvre (intimiste, social-politique, poétique).

Si la citation ne concernait pas spécifiquement *Poeta en Nueva York*, mais dressait un bilan de l'œuvre poétique de Lorca en général, l'intitulé du sujet invitait les candidats à l'appliquer précisément au recueil composé dans les terres américaines. Le jury attendait donc que les candidats interrogent la portée de cette citation à la lumière de *Poeta en Nueva York* et puissent d'emblée indiquer que la lecture radicale proposée par Flys était partielle, voire problématique, pour caractériser l'ensemble du recueil. Il aurait été souhaitable que les candidats, sans nécessairement entrer dans les détails, précisent que la critique lorquienne, sans contester la dimension sociale du recueil, est souvent divisée sur la place qu'elle occupe dans *Poeta en Nueva York* : si María Clementa Millán insiste sur une lecture introspective du recueil centrée sur le Moi, Richard Predmore, Miguel Angel García García envisagent plutôt le livre comme une contestation politique. Les deux aspects se retrouvent chez des critiques comme Miguel García Posada ou Encarna Alonso Valero. Par ailleurs, il aurait été également pertinent d'évoquer la genèse du recueil et le fait que Lorca avait envisagé dans un premier temps deux livres avant de les réunir : *Tierra y luna* contenant les poèmes situés loin de la ville, abstraits et métaphysiques, et *Poeta en Nueva York* réunissant les poèmes les plus marqués par l'univers urbain et des enjeux sociaux. Ce n'est qu'avec la réapparition du manuscrit original, sur lequel se fonde l'édition d'A. A. Anderson, à la fin des années 90, que la polémique sur l'unité du livre qui a longtemps divisé la critique littéraire, a pu prendre fin.

La lecture et l'analyse étayée de la citation est, dans l'exercice de la dissertation, une étape cruciale à laquelle les candidats doivent consacrer le temps nécessaire pour parvenir à une compréhension des présupposés et des implications du sujet. On recommandera aux candidats de lire attentivement et plusieurs fois chacun des mots du sujet, afin de ne pas s'engager à la hâte dans des réflexions erronées. Ainsi, un candidat a lu «apocalíptico» au lieu de «apolítico», infléchissant ainsi notablement le sens de la citation proposée. Les candidats doivent s'assurer d'avoir pris en compte tous les termes et tous les aspects de la citation. Or, bien des candidats n'ont pas tiré parti du syntagme «típicamente poética» qui leur permettait d'interroger les liens de *Poeta en Nueva York* avec la poésie traditionnelle et de mettre en lumière le projet de rénovation du recueil.

Si la citation proposait une réflexion assez vaste, il était indispensable de bien cibler l'étude, dès le départ, sur *Poeta en Nueva York* et d'analyser les termes, les définir, les problématiser, afin de mettre au jour les paradoxes qu'elle suggère et d'éviter que le sujet ne soit prétexte à aborder le recueil de manière générale, défaut majeur fréquemment rencontré dans les copies. Beaucoup de compositions relevaient de l'exposé de connaissances, parfois imprécises (dates, noms, lieux, concepts souvent approximatifs). Ces généralités ont souvent tenu lieu de développement où l'importance accordée à la biographie de Lorca et à d'autres œuvres du poète et dramaturge occultait bien mal un manque de connaissances précises sur le recueil *Poeta en Nueva York*. La tendance à analyser l'œuvre de Lorca exclusivement depuis le prisme biographique, déjà constatée l'an dernier, et que le jury avait signalée dans le rapport de 2021, s'est accentuée lors de cette session. Les données biographiques, certes importantes pour la compréhension d'un recueil comme *Poeta en Nueva York*, ne doivent pas se substituer à l'analyse et ne peuvent apparaître que comme complément à l'étude du texte poétique. Il fallait donc être particulièrement vigilant à ne pas confondre le sujet biographique (Lorca lui-même) et la voix poétique qui apparaît dans les poèmes (on pouvait se référer au «sujeto lírico », «sujeto poético », «voz poética », «voz lírica », ou simplement «el Yo »).

Les problématiques et les plans proposés ont été très inégalement aboutis : il convient de les élaborer avec grande précision si l'on souhaite construire une véritable réflexion étayée sur l'œuvre étudiée et sur la connaissance de la critique. La difficulté à problématiser est récurrente et se manifeste dans un grand nombre de copies qui se contentent de reprendre les mots du sujet sans les problématiser, ou qui élaborent une problématique qui n'en est pas vraiment une, car constituée de plusieurs propositions reliées par la conjonction «y ». La problématique doit par ailleurs s'attacher à définir les spécificités du sujet donné et non se limiter à un énoncé général comme « ¿En qué medida *Poeta en Nueva York* es una obra que reúne los principales rasgos de la poesía lorquiana? », «analizaremos la evolución de la poesía lorquiana en *Poeta en Nueva York* » ou bien encore, chez un autre candidat, « ¿Cómo caracterizar la poesía lorquiana? Y ¿En qué medida *Poeta en Nueva York* redefine la poesía lorquiana y desarrolla un proyecto más ambicioso? ». Concernant l'organisation du devoir, un plan dialectique se prêtait particulièrement bien à ce sujet qui pouvait aisément être illustré dans un premier temps et réfuté dans un deuxième. Cependant, il ne fallait pas se contenter de valider et d'invalider la thèse : le sujet invitait à un dépassement qui interroge précisément la « posture poétique » de Lorca et la manière dont le politique et le poétique s'articulent dans le recueil. Il est indispensable que les candidats aient toujours bien à l'esprit, lors de la rédaction, le plan proposé en introduction : chaque étape devrait être annoncée par une transition mettant en valeur la logique de la démonstration. Le sujet ne doit jamais être perdu de vue.

Un travers important constaté dans un certain nombre de copies est l'effet catalogue, résultat d'une difficulté à aborder les textes précisément. Il était en effet inutile de multiplier les exemples si ceux-ci n'étaient pas analysés de manière pertinente pour étayer l'argumentation. Les candidats devaient également faire preuve de synthèse et renoncer à la tentation de tout dire pour bien cibler leur propos et éviter de s'éloigner du sujet. Le choix des arguments et des exemples n'est pas seulement le gage d'une parfaite connaissance du recueil mais témoigne également de la capacité à traiter le sujet de manière frontale.

Si certains candidats ont fait preuve d'une connaissance précise du recueil et ont réussi à restituer de manière impeccable des passages entiers, le jury a regretté la présence de nombreuses citations écorchées ou attribuées au mauvais poème, de titres erronés («Calles sin sueños », «Dos amantes asesinados », «Niño ahogado en el pozo », «Niña Stanton », «Oda al Papa », «La ciudad que vomita », «Oda al rey de Nueva York ») ou tronqués («Son de negros »). Le jury s'est également étonné de l'absence totale dans certaines copies de vers du recueil. Tout ceci relève d'une méconnaissance absolue ou d'une connaissance très imprécise de *Poeta en Nueva York* et de son architecture et témoigne de la difficulté, chez certains candidats, à maîtriser un recueil où chaque poème, quoique singulier, participe d'un ensemble «cuidadosamente pensado », pour reprendre les termes de Nigel Dennis (*Vida y milagros de un manuscrito de Lorca: en pos de Poeta en Nueva York*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2000). Si le jury pouvait exiger des candidats une parfaite connaissance du recueil, il a également apprécié la mention des conférences de Lorca, en particulier la «Conferencia recital » qui pouvait apporter un éclairage important.

Le jury a déploré l'absence de références littéraires chez certains candidats, et beaucoup de confusions pour le moins surprenantes (entre José Bergamín et Walter Benjamin, ou entre le critique d'art Sebastián Gasch et Jean-Sébastien Bach!). Le contexte artistique des années 20, essentiel pour la compréhension de *Poeta en Nueva York*, n'était pas toujours bien maîtrisé chez certains candidats, notamment la question des avant-gardes et la place qu'y tient le surréalisme.

On ne le dira jamais assez : la prise en considération de la nature poétique du texte était essentielle. Année après année, les rapports rappellent l'importance de traiter le sujet en tenant compte de la spécificité du genre. Hélas, beaucoup de candidats ont composé en s'attachant aux seules entrées thématiques et en s'appuyant sur la genèse et sur les conditions d'écriture du recueil et ne se sont pas assez penchés sur le travail d'écriture. Si le jury a apprécié la lecture des copies dans lesquelles les candidats proposaient une véritable réflexion sur

l'écriture, les analyses formelles et les exemples précis, employés avec efficacité, sont encore trop rares. Le jury a été particulièrement attentif à la prise en compte, dans l'argumentation, des éléments métriques et formels du recueil : ainsi la présence, dans la citation, de l'opposition entre «lo organizado y lo libre » pouvait laisser espérer une analyse précise de la nature du vers libre lorquien, lequel n'est jamais entièrement libre mais résulte d'une organisation parfaitement maîtrisée dans laquelle, à côté de certains mètres traditionnels récurrents, de certaines assonances, interviennent également de multiples facteurs de rythme liés à des figures rhétoriques de répétition (anadiplose, épanadiplose, anaphores, épiphores...). Les aspects phoniques, sonores, rythmiques, la matérialité du signifié, la « chair » du texte, étaient des éléments incontournables pour l'analyse du texte poétique.

Enfin, la langue doit être travaillée pour être porteuse d'une réelle réflexion. Un candidat à l'agrégation se doit d'être rigoureux afin d'éviter, comme cela a été le cas cette année, des erreurs de langue récurrentes : accentuation approximative, emplois fautifs de préposition, notamment méconnaissance des règles d'emploi de la préposition « a » devant les COD, barbarismes sur la terminologie de la poésie. Le jury a regretté la récurrence de formes propres à l'oral, déconseillées à l'écrit, comme «Esta búsqueda la tenemos... », «Este dicotomía la encontramos... », «La evolución de la poética la vemos... ». On rappellera que la dissertation est un exercice académique dont le but est d'exposer une argumentation. Il est très maladroit de commencer son devoir par des réflexions subjectives et outrées qui invalident catégoriquement la citation voire la légitimité de son auteur («¿Cómo que Lorca es apolítico? » «¿Ha leído Flys a Lorca? »), et qui vont jusqu'à remettre en cause le choix de la citation comme sujet de composition. On se gardera également de toute familiarité à l'égard d'un auteur dont les candidats auront, certes, côtoyé l'œuvre de manière assidue pendant leur préparation, mais qu'ils ne peuvent pour autant appeler «Federico ». Il est tout aussi maladroit d'utiliser l'expression «nuestro autor/poeta ».

D'un point de vue formel, enfin, soulignons qu'un nombre non négligeable de candidats ont intégré à leur composition des parties non rédigées, par exemple les définitions des termes du sujet dans l'introduction. On rappellera que tout doit être rédigé et que les tirets et autres puces typographiques sont à bannir. De même, les titres et sous-titres des différentes parties ne doivent pas apparaître dans la composition, non plus que les abréviations de type «PNY ».

Rappel du sujet

A la luz de sus conocimientos sobre *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, comente la relevancia de este análisis de Jaroslaw M. Flys :

«García Lorca, como poeta, no sólo es apolítico, sino que ignora por completo cualquier organización social existente. Su poesía penetra por otro camino, deteniéndose sobre el tema profundo de los valores eternos del hombre: la lucha interior entre la razón y el instinto, entre lo organizado y lo libre. La postura de García Lorca es típicamente poética, no cívica, porque trata de defender lo que la civilización destruye: la base y la esencia de la poesía que es lo natural, intuitivo y sentimental»*.

* Jaroslaw M. Flys, *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Gredos, 1955, p. 53.

Pistes de réflexion pour une analyse du sujet et une problématisation

- La primera parte de la cita de Flys indica de modo categórico que la poesía de Lorca se desentiende en todo momento de los aspectos sociales, siendo una poesía «apolítica», orientada hacia un camino que desemboca en lo que Flys considera «los valores eternos del hombre». Ese camino por el que la poesía de Lorca «penetra» conduce a una poesía de los adentros (los términos «penetra» y «profundo» lo subrayan), caracterizada por una «lucha interior» entre elementos que aparecen estructurados de modo binario en la cita : por un lado, la razón y lo organizado, por otro lado, el instinto y lo libre. Flys invalida así todo posible compromiso político en la obra de Lorca y reduce su poesía a las esferas interiores y a una serie de conflictos internos ajenos a toda reivindicación política o social. El término «apolítico», derivado de *polis* que remite en la Antigua Grecia a la ciudad, invitaba a cuestionar la pertinencia de este vocablo para un poemario que ostenta la ciudad de Nueva York desde el título y plasma las consecuencias nefastas producidas por el capitalismo en la metrópolis americana, como buena parte de la crítica ha estudiado proponiendo una lectura en clave social del poemario (Geist, Cano Ballesta, Llera, García García). Para críticos como Richard Predmore, el viaje a Nueva York constituye un momento decisivo en la evolución de la conciencia social de

Lorca. Se podía aludir también al artículo de José Antonio Llera «Intertextualidades : Schopenhauer y Fernando de los Ríos», *Cuadernos hispanoamericanos*, 766, 2014, pp. 95-106, a propósito de la posible influencia de Fernando de los Ríos, uno de los exponentes del ideario socialista español, autor de *El sentido humanista del socialismo*, maestro y compañero del poeta en el viaje a Nueva York. Esta primera parte de la cita invitaba de entrada a los candidatos a un cuestionamiento de los postulados sustentados por Flys.

- Las tensiones entre «razón» / «instinto» y «lo organizado» / «lo libre» debían plantearse en términos estéticos y llevar a los candidatos a invocar la influencia de la vanguardia, y en particular del surrealismo, movimiento particularmente presente en *Poeta en Nueva York*, caracterizado por la exploración del territorio del inconsciente y la expresión de la pulsión, del instinto, de la libertad así como por el rechazo de la supremacía de la razón. A pesar de la postura ambivalente de Lorca y de las reservas mostradas hacia los preceptos bretonianos en la famosa carta a Sebastián Gasch a propósito de unos poemas en prosa, el surrealismo habita el poemario lorquiano dando paso a un universo no mimético cuyas referencias sin cesar difuminadas manifiestan una crisis de la representación en la que el arte deja de reflejar el mundo para ahondar en la subjetividad del artista. La insistencia en los términos «organización», «lo organizado» indican un rechazo tanto de los esquemas sociales que articulan la sociedad como de toda estructura y racionalización para una poesía que aspira a una forma total de libertad. Ahora bien, la gran diferencia entre Lorca y los surrealistas reside precisamente la densa organización y perfecta coherencia de su universo poético, casi fractal en su diseño.

- En un segundo momento de la cita, Flys reivindica una postura «poética» frente a lo que sería una postura política, «cívica», rechazada, aun cuando el término «cívico» remite a un universo urbano, crucial en *Poeta en Nueva York*. Hay que comentar la expresión «típicamente poética» y sus implicaciones. Una poesía «típicamente poética» (con todas las reservas que dicha expresión suscita) sería representativa de la poesía, una poesía que podría servir de referente, de ejemplo, probablemente compuesta en versos regulares y con rimas, lo cual dista mucho de la modernidad de un poemario habitado por la vanguardia que parece romper con la métrica tradicional y alberga una serie de materiales que ensanchan la poesía hacia otros géneros (el proyecto de imágenes y toda la dimensión intermedial, estudiada por Daniel Herrera Cepero). Dicha caracterización resulta altamente problemática y era importante resaltarla.

- Es de notar también la importancia del campo léxico del combate («lucha», «defender», «destruye»). La cita otorga una dimensión combativa a la poesía de Lorca («trata de defender lo que la civilización destruye») que contradice su presunto carácter apolítico. El término «lucha» no deja de plantear un aspecto esencial de la poesía agónica de *Poeta en Nueva York* que se alimenta de tensiones, oposiciones, inversiones (recordar la frase «La luz del poeta es la contradicción» con la que Lorca clausura la conferencia «Imaginación, Inspiración, Evasión» según recoge *El Sol*.)

- El final de la cita propone una definición de la esencia de la poesía defendida Lorca, la cual radica según Flys, en lo «natural» (es decir lo innato, lo primitivo, pero también el mundo natural, la naturaleza, lo que existe independientemente del hombre), lo «intuitivo» (formas de conocimiento ajenas a lo racional), lo «sentimental» (el mundo de los sentimientos y de los afectos, que podía plantear también la impronta romántica de la poesía de Lorca). Así, frente a las limitaciones y a la rigidez de las estructuras sociales, la poesía de Lorca abogaría, según la cita, por una vuelta a la naturaleza, los sentimientos, el instinto, lo libre, lo natural, dentro de conflictos interiores que se proyectan en un ámbito puramente poético.

- Hay que subrayar que la cita de Flys entiende el término «civilización» en un sentido negativo y destructor cuando el propio Lorca lo emplea de modo positivo, en particular en el subtítulo de la sección IX «Huida hacia la civilización» que preconiza el alejamiento de Nueva York para hallar otros modelos en la vieja Europa, o en el último poema «Son de negros en Cuba» que abre un espacio caracterizado por la danza, la música y lo sensorial. Flys y otros críticos más recientes como Miguel Ángel García emplean el término «civilización» para designar de modo genérico el conjunto de males producidos por las sociedades urbanas que se alejan excesivamente de la naturaleza. Lorca critica el espacio jerarquizado y desarraigado de Nueva York como megalópolis de proporciones extrahumanas en donde la indiferenciación ritma las relaciones sociales, pero no lleva a cabo una crítica generalizada de la ciudad. Para Lorca, influenciado por el pensamiento de la Institución Libre de Enseñanza, la civilización, término del cual no percibe probablemente la dimensión colonial, está del lado de la cultura que otorga un lugar al arte, al canto, a la danza. Los Estados Unidos representan en cambio la barbarie. Lorca denuncia « la muerte alejada de todo espíritu, bárbara y primitiva como los Estados Unidos que no han luchado ni lucharán por el cielo» en la «Conferencia recital» y en el poema «Danza de la muerte»: «¡Oh salvaje Norteamérica! ¡oh impúdica! ¡oh salvaje! ¡Tendida en la frontera de la nieve!».

• La cita de Flys se sustenta de una visión antinómica entre dos posturas. Si la postura política y la postura poética tal y como las entiende Flys aparecen como totalmente incompatibles, había que preguntarse si en un poemario como *Poeta en Nueva York*, cuya poesía dista mucho de la «típicamente poética», son necesariamente irreconciliables. Era importante abordar de entrada la contradicción presente en la cita de Flys: afirmar que la poesía defiende lo que la civilización destruye es ya subrayar la presencia de un contexto social, económico y político, y otorgarle a la poesía una función combativa, muy alejada de la definición que parece darle el crítico. No cabe duda de que la poética lorquiana en *Poeta en Nueva York* se caracteriza por la «lucha» y una serie de tensiones en una poesía integradora que se abre a elementos no poéticos dentro de una organización y construcción, única capaz de resistir a los estragos de la civilización.

Problématiques possibles

Veremos cómo, lejos de lo «típicamente poético», la verdadera lucha en *Poeta en Nueva York* se fragua entre estructura racional de la civilización y organización poética.

¿En qué medida, más allá de la dimensión contestataria del poemario, la propuesta poética de *Poeta en Nueva York* como mundo organizado, integrador de elementos no poéticos, no es ya una postura rompedora que invalida la tesis de una obra apolítica?

Proposition de plan

(Il s'agit d'un plan détaillé. Les titres et sous-titres des parties ne devraient évidemment pas apparaître dans un devoir entièrement rédigé).

I. Una poética de lo natural, intuitivo y sentimental. La poesía ontológica e intimista de *Poeta en Nueva York*

Dentro de un esquema dialéctico, se tratará en esta primera parte de ilustrar la cita de Flys aplicándola a *Poeta en Nueva York*. Según Flys, la poesía de Lorca, ajena a toda preocupación social, se sitúa de lado de lo natural, lo intuitivo, lo sentimental y plantea una lucha interior entre razón e instinto y entre organización y libertad. Se trataría pues de una poesía que reivindica la importancia de la naturaleza, que ahonda en los impulsos naturales y en la búsqueda de una voz liberada y auténtica en un ritmo «natural». Para Flys, el conflicto en la obra de Lorca es interior y tiene como vocación expresar «lo natural, intuitivo y sentimental», es decir las profundidades del ser (el ser «natural», la verdad íntima a través de formas de conocimiento que no son racionales). Convenía recordar el tránsito de la vanguardia cerebral y formalista (cubismo) a la importancia del instinto que encontrará cabida en el surrealismo (con todos los matices aplicado a la obra de Lorca) y la vuelta a lo humano. Se trata de una lectura que privilegia una poesía al margen de la sociedad y del contexto político y social. Según Flys, *Poeta en Nueva York* no sería un libro volcado sobre sobre la ciudad de Nueva York, sino sobre un conflicto interior. Esa interioridad o introspección se sustenta en la crisis y la escisión del Yo lírico (posible punto o subpunto de la disertación).

A. Lo natural e instintivo frente a lo social

• Frente a la gran ciudad americana y a la civilización tecnológica, *Poeta en Nueva York* reivindica la importancia de la naturaleza. La oposición entre naturaleza y civilización (entendida en el sentido de Flys) confiere al poemario, según algunos críticos como Ángel del Río o Piero Menarini, una estructura dialéctica con «una gama infinita de variaciones» (P. Menarini, «Emblemas ideológicos de *Poeta en Nueva York*», en V. García de la Concha ed., *El surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, p. 257).

→ La importancia del mundo de la naturaleza cobra vida a través de los animales (desde el cocodrilo de «Ciudad sin sueño» hasta la hormiga de «Luna y panorama de hormigas») y de elementos naturales como la luz, la lluvia, el aire, el cielo. Se podía mencionar la influencia del pensamiento de Francisco de Asís (mencionada en «Sketch de la nueva pintura» a través de la «franciscana escuela de los cubistas», conferencia en la que Lorca resalta el papel de los insectos y otros seres diminutos, véase también el poema «Luna y panorama de los insectos», estudiado por Z. Carandell en «Ekphrasis et création. "Luna y panorama de los insectos" de García Lorca et "El diàleg dels insectes de Miró», P.-H. Giraud et N. Rodríguez Lázaro eds., *Poésie, peinture, photographie. Autour des poètes de 1927*).

→ La aspiración a paisajes naturales se percibe en la organización del poemario con la presencia del campo en las secciones centrales y un último poema, «Son de negros en Cuba», que constituye una inmersión en

un mundo natural y sensorial: «Cantarán los techos de palmera», «Arpa de troncos vivos. Caimán. Flor de tabaco».

→ Como ejemplo de paisajes naturales ajenos a los estragos de la civilización tecnológica se podía citar el caso de «Norma y paraíso de los negros» con la presencia constante del «azul» intacto que irrumpe en el poema por medio de anáforas recreando un espacio paradisiaco ajeno a la destrucción: «Es por el azul crujiente, / azul sin un gusano ni una huella dormida, / donde los huevos de avestruz quedan eternos / y deambulan intactas las lluvias bailarinas». Lo natural se relaciona con lo primitivo, presente en *Poeta en Nueva York* en la población afroamericana que conserva, según Lorca, los instintos intactos frente a la sociedad norteamericana dominada por los cálculos (véase también a este respecto los comentarios de Lorca en la «Conferencia recital»).

→ La mirada de los idiotas, presente al final del poema «Paisaje de la multitud que orina» aparece como posibilidad de recobrar una mirada instintiva y en libertad, no contaminada por los esquemas de la civilización: «campos libres donde silban mansas cobras deslumbradas» (véase Menarini, «Emblemas ideológicos de *Poeta en Nueva York*», p. 261).

→ El anhelo por recuperar la voz de la naturaleza subsiste en las «celestiales palabras» que el niño Stanton podría hallar en el bosque («Stanton, vete al bosque con tus arpas judías, / vete para aprender celestiales palabras / que duermen en los troncos, en nubes, en tortugas» («El niño Stanton»).

→ Frente a la sociedad tecnológica uniformizada, frente al mundo racionalizado en extremo, *Poeta en Nueva York* reivindica la variabilidad de la naturaleza, «las olas nunca repetidas» (final de «Paisaje de la multitud que orina»), como afirmación de la libertad inalienable que se expresa a través de los elementos naturales (véase Menarini, «Emblemas ideológicos de *Poeta en Nueva York*», p. 261).

- La importancia del instinto frente al mundo racional y deshumanizado de la sociedad urbana se podía analizar en motivos como el grito que resuena en el poema «Asesinato» («Un alfiler que bucea / hasta encontrar las raicillas del grito»), o la sangre que irrumpe en «El Rey de Harlem» con toda su fuerza cromática en versos como «La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba», (véase también el artículo de Bernard Sesé, «Le sang dans l'univers imaginaire de Federico García Lorca», *Les Langues Neo-latines*, 165, 1967).

- La tendencia, en la mayoría de los poemas, a un ritmo «natural» encuentra cabida en el verso libre, el cual, según sus primeros teóricos, permitía hallar una versificación más acorde con el ritmo personal: «écrire son rythme propre et individuel au lieu d'endosser un uniforme taillé d'avance» (Gustave Kahn, *Premiers poèmes*). El verso libre se adaptaría al pensamiento y a la respiración, fuera de esquemas tradicionales, a pesar de la «tradicionalidad» del verso libre hispánico (según Isabel Paraíso) y la frecuencia de metros regulares en *Poeta en Nueva York*, que crean una tensión entre lo organizado y lo libre. En el versolibrismo de «Iglesia abandonada. Balada de la Gran Guerra», se despliegan metros regulares (hexasílabos por ejemplo) junto con versos de gran amplitud que rehúyen esquemas métricos (así el verso 5 compuesto de dos decasílabos yuxtapuestos). Al primer verso «Yo tenía un hijo que se llamaba Juan», sigue un hexasílabo que retoma solo el primer hemistiquio del verso anterior, «Yo tenía un hijo», materializando métricamente la pérdida y el vacío dejado por el hijo. Las variaciones rítmicas que siguen con versos que se alargan dan cuerpo al aliento desesperado del padre.

B. Una poesía de los adentros: la dimensión introspectiva de *Poeta en Nueva York* / La búsqueda del ser natural y de la verdad íntima en una «lucha interior»

- Se trata en esta segunda subparte de abarcar el poemario como viaje interior, otra de las ideas que se desprenden de la cita de Flys. Esta lectura corresponde con una de las grandes orientaciones de la crítica literaria (María Clementa Millán habla de «paisajes interiores de un universo íntimo» («*Poeta en Nueva York* y *Romancero gitano*: apuntes para una verdad poética», *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, ed. Pedro Guerrero Ruiz, Alicante Editorial Aguacilar, 1998, p. 65), y privilegia la visión de un recorrido vital metaforizado en el que la ciudad permite expresar estados de ánimo. Puede leerse así el libro a través de dos itinerarios paralelos : uno espacial y exterior, que corresponde al viaje neoyorquino, iniciado en «Vuelta de paseo», y otro temporal e introspectivo, que se manifiesta en un retorno a la infancia entendida como origen de la palabra poética en «1910. Intermedio», segundo poema del libro, que durante tiempo fue considerado como verdadero *incipit* por Eutimio Martín y Miguel García-Posada. Ambos poemas forman parte de «Poemas de la soledad de Columbia University», sección en la que el término «soledad» remite simultáneamente al espacio del Yo, al espacio geográfico (un lugar desierto) y al espacio del libro con resonancias gongorinas.

→ La «Conferencia recital» impartida por Lorca resalta la importancia del mundo del Yo frente al universo urbano : «No os voy a decir lo que es Nueva York *por fuera* (...) ni voy a narrar un viaje, pero sí mi reacción lírica con toda sinceridad y sencillez». La tensión entre mundo referencial y mundo interior está particularmente marcada en algunos poemas cuyo título remite a un elemento interior, mientras que el

subtítulo apunta a un paisaje descriptivo. Es el caso de «Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)», «Paisaje de la multitud que orina (Nocturno en Battery Place)», «Grito hacia Roma (Desde la torre del Chrysler Building)». A los espacios referenciales, pictóricos, casi de tarjeta postal, se superponen espacios interiores con el vómito, la orina, o el grito. Gracias a técnicas desrealizadoras del surrealismo, o deformadoras del expresionismo, el mundo referencial se desvanece para dejar paso a espacios interiores que permiten abarcar el poemario como un recorrido interior en búsqueda del ser «natural» y de la propia voz. El título de la sección III «Calles y sueños» resultaba también particularmente indicado para analizar las relaciones entre mundo urbano (calles) y mundo subjetivo y onírico (sueños), así como el poema «Panorama ciego de Nueva York» en el que la ceguera se presenta como condición de acceso a paisajes invisibles.

→ Un ejemplo imprescindible era el poema «1910. Intermedio», indagación en el ser e intento de recuperación de la mirada de la infancia (no marcada por el dolor) y de un origen preservado que converge con la «recuperación del ser» (véase Encarna Alonso Valero, *No preguntarme nada. Variaciones sobre tema lorquiano*, Granada, Atrio, 2005, p. 246-248). La temática de la recuperación de la infancia y del origen, de impronta romántica, podía dar lugar a un amplio desarrollo.

→ Otro ejemplo para ilustrar el anhelo de recuperación del ser natural y de lo innato se encuentra en el poema «Cielo vivo» que invita a atravesar los espacios del inconsciente a través de una lógica onírica para llegar a una suerte de paisaje prenatal que conlleva tanto un retrotraer en el tiempo como un viaje hacia los adentros del Yo : «Pero me iré al primer paisaje / de choques, líquidos y rumores/ que trasmina a niño recién nacido / y donde toda superficie es evitada» («Cielo vivo»). La indagación en el mundo de los sueños favorece la introspección y permite acceder a otras formas de conocimiento ajenas al mundo racional: «Ahí bajo las raíces y en la médula del aire / se comprende la verdad de las cosas equivocadas».

→ Imágenes prístinas: el desnudo simboliza la autenticidad del Yo sin ropajes y la revelación de la verdad interior (el ser sin máscara) en una voz liberada: «No, no, yo no pregunto, yo deseo, / voz mía libertada, que me lames las manos. / En el laberinto de biombos es mi desnudo el que recibe / la luna de castigo y el reloj encenizado» («Poema doble del lago Eden»).

• No podía faltar en este apartado la mención a la influencia del surrealismo como proceso de liberación, de recuperación del ser natural frente a los mecanismos represivos de la sociedad.

C. La lógica sentimental y la lucha interior de un sujeto agónico

Esta última subparte, dentro de la interpretación de *Poeta en Nueva York* como poemario que ahonda en espacios interiores, está dedicada a lo sentimental. El dolor amoroso es, según críticos como María Clementa Millán, el tema nuclear del poemario que refleja la crisis interior de un sujeto poético en busca de su identidad y de la plenitud amorosa.

→ La lógica amorosa se vislumbra en los epígrafes (versos amorosos de poetas como Aleixandre o Cernuda) que introducen poemas o secciones.

→ La búsqueda del amor (presente en «Nocturno del hueco») es también la búsqueda de una palabra poética que diga la verdad del ser y del deseo en contra de los mecanismos sociales que limitan su expresión: «¡Oh sí! Yo quiero. ¡Amor, amor! Dejadme. / No me tapen la boca los que buscan / espigas de Saturno por la nieve» («Tu infancia en Menton»).

→ La aspiración a decir el amor homoerótico libremente, visible en versos como «quiero mi libertad, mi amor humano / en el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera. / ¡Mi amor humano» («Poema doble del Lago Eden»), queda plasmada en el único poema en prosa de la colección, «Amantes asesinados por una perdiz», en el que la reivindicación de un amor marginal fuera de las normas sociales («Se amaban por encima de todos los museos») se acompaña de la reivindicación de una forma poética diferente (poema en prosa).

→ El sujeto poético como ser desgarrado y herido de amor (o la difracción del sujeto poético y la conciencia escindida estudiadas por Zoraida Carandell en *Lecture de Poeta en Nueva York. García Lorca ou la déreliction lyrique*, PUR, 2020) podía dar lugar a un desarrollo sobre el dolor y la dimensión elegiaca de un poemario puntuado por el lamento, que deja aparecer a un sujeto poético roto, mutilado, incompleto. El Yo agónico se encarna en ciertos poemas en figuras crísticas : «Ay voz de mi abierto costado» («Poema doble del Lago Eden»). *Poeta en Nueva York* expresa un universo atravesado por el dolor que se haya presente en los más ínfimos elementos: «es una cápsula de aire donde nos duele todo el mundo» («Panorama ciego de Nueva York»).

Pero esta lectura del poemario llevada a cabo por Flys limita el alcance de *Poeta en Nueva York* al restringir el poemario al ámbito interior. Si bien es evidente que la poesía de *Poeta en Nueva York* aspira a una libertad

que privilegia lo natural e instintivo, y plantea un viaje a través de un territorio interior, este universo está constantemente amenazado por la civilización tecnológica. No se puede afirmar de modo tan categórico, como lo hace Flys, que la poesía de Lorca ignora la sociedad y es ajena a toda cuestión política. Sería incluso un contrasentido que falsearía el significado global de la obra.

II. La postura cívica y política en *Poeta en Nueva York*: «he venido para ver»

Sin contradecir la tesis ilustrada en la primera parte, se tratará en esta segunda parte de mostrar que la concepción del poemario defendida por Flys es restringida y limita su alcance.

A. La pérdida de lo natural: una postura política y social que implica la presencia de una sociedad y de un contexto político preciso en *Poeta en Nueva York*

• En esta primera subparte se matizarán aspectos desarrollados en la primera parte. Más que la existencia de un mundo natural, *Poeta en Nueva York* ilustra la pérdida del mundo natural, del ser y de los instintos debido a los estragos de la civilización tecnológica, lo que implica un contexto social y económico preciso. Según Daniel Herrera Cepero que retoma los análisis de Gustavo Correa, hay en *Poeta en Nueva York* un «asesinato del mito natural» (*Lorca en Nueva York y Nueva York en Lorca: diversificación e hibridez expresiva*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2016, p. 141) cuyos símbolos aparecen siempre mutilados, o despojados de su función natural.

→ El mundo natural aparece sobre todo desprovisto de su plenitud: «La luz tiene un sabor de metal acabado» («Luna y panorama de insectos»), mutilado, herido, incompleto. Se podían citar numerosos ejemplos desde «el árbol de muñones que no canta», el «agua harapienta» del poema liminar «Vuelta de paseo», el «cielo vacío» de «Danza de la muerte», hasta la «luz sepultada» por cadenas de «La Aurora», sin olvidar los animales convertidos en mercancías en «New York (Oficina y denuncia)».

→ Presencia de un mundo natural pero invertido: en «Paisaje de la multitud que vomita», poema que evoca la sociedad de consumo de Nueva York, la imagen de la mujer gorda, « enemiga de la luna» arranca raíces, invirtiendo el orden natural: «la mujer gorda / que vuelve del revés los pulpos agonizantes».

→ La civilización tecnológica y las sociedades modernas son tenidas por responsables de acabar con el instinto que subiste en la imagen de la selva: «yo denuncié la conjura / de estas desiertas oficinas / que no radian las agonías, / que borran los programas de la selva», «New York (Oficina y denuncia)».

• Había que matizar la tesis de Flys aludiendo a la presencia de una sociedad y de multitud de seres en *Poeta en Nueva York*, visibles en las muchedumbres y multitudes (en títulos significativos como «Paisaje de la multitud que vomita» o «Paisaje de la multitud que orina»), además de tipos sociales como los obreros, los borrachos, o los marineros.

→ Presencia de una sociedad como colectivo («Los negros») tras la primera sección centrada en el Yo. Según C. Brian Morris («El fuego en el pedernal: García Lorca en Harlem», in Andrew A. Anderson ed. *América en un poeta. Los viajes de Federico García Lorca al nuevo mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía / Fundación Focus-Abengoa, 1999, p. 19-42), segregación materializada en una única sección, aunque puesta en un lugar destacado.

→ Presencia de un mundo urbano con sus barreras, sus fronteras geográficas, su segregación : tipología de espacios sociales diferentes entre ciudad y campo y estratificación de la ciudad. «New York (Oficina y denuncia)» traza un mundo encerrado en multiplicaciones y sumas que ocultan «un río de sangre tierna».

→ Sociedad jerarquizada y escindida entre opresores y oprimidos, entre poderosos y «la otra mitad» (los explotados por el sistema). Ejemplos posibles de «Danza de la muerte», «Grito hacia Roma», «New York (Oficina y denuncia)».

• Y sobre todo presencia de un contexto político y económico preciso :

→ el *crash* de Wall Street de 1929 (del que Lorca es testigo y que aparece también en su correspondencia): el poema «Danza de la muerte» escenifica de modo alegórico la crisis de las sociedades capitalistas.

→ los pactos de Letrán, firmados por Píos XI y Mussolini en febrero de 1929, denunciados en el poema «Grito hacia Roma».

B. El Yo poético como testigo y denunciador : la conciencia social

• En esta segunda subparte se analizará cómo el sujeto poético no está siempre ensimismado en busca de su propia identidad, sino que asiste al espectáculo de la gran ciudad y va a encontrar una solución a su crisis en la función de testigo y denunciador de los daños causados por la civilización tecnológica, así como en la reivindicación de la justicia social. Se trata de mostrar que en *Poeta en Nueva York*, contrariamente a lo que opina Flys, se lleva a cabo un cuestionamiento del sistema político y social occidental.

- Un Yo que se solidariza con los oprimidos y explotados por el sistema capitalista. A pesar de que la solidaridad con los desamparados aparece desde el primer poema «Vuelta de paseo» a través de la cadena anafórica que vincula al sujeto poético con toda una serie de seres que sufren, las secciones del libro presentan una gradación. La sección VII «Vuelta a la ciudad» con el poema clave «New York (Oficina y denuncia)» deja paso a un Yo atento a las injusticias y a los explotados por el sistema capitalista, que se afirma en la denuncia planteando su labor en clave metapoética y cuestionando las estructuras de poder. («¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes? / [...] No, no ; yo denuncio»). El sujeto poético pone su voz al servicio de los oprimidos y denuncia el capitalismo monstruoso (con todos sus símbolos como son los el oro, las cadenas, los metales hirientes) que produce sociedades alienadas, véase el final del poema «La Aurora»: «Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes / como recién salidas de un naufragio de sangre».
 - celebración de los trabajos humildes: «Y para que nadie dude la infinita belleza / de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las cocinas» («El rey de Harlem»).
 - los obreros («gemidos de obreros parados», «Danza de la muerte»), dignificados por el canto en «New York (Oficina y denuncia): «Un río que viene cantando / por los dormitorios de los arrabales».
 - En el poema «Grito hacia Roma» defensa en la estrofa final de los oprimidos: «Los negros que sacan las escupideras, / los muchachos que tiemblan bajo el terror pálido de los directores, / las mujeres ahogadas en aceites minerales, / la muchedumbre de martillo, de violín o de nube».
 - Los homosexuales en «Oda a Walt Whitman» (que Lorca opone al hombre afeminado, objeto de críticas).
 - Denuncia de los poderosos en «Danza de la muerte»: «¡No, / que no baile el Papa! / Ni el Rey, / ni el millonario de dientes azules». Y voluntad de acabar con jerarquías.
 - Denuncia del dogma religioso y de una Iglesia que ha perdido su función en la sociedad americana (poema «Grito hacia Roma»).
 - Cuestionamiento de las normas que rigen las identidades sexuales: reivindicación de la pluralidad y voluntad de legitimar el deseo en todas sus formas: poema «Amantes asesinados por una perdiz» en el que se reivindica el panerotismo en versos como «Eran un hombre y una mujer, / o sea, / un hombre / y un pedacito de tierra, / un elefante / y un niño, / un niño y junco. / Eran dos mancebos desmayados / y una pierna de níquel». La voz poética cuestiona en este poema en prosa las normas sociales que obstruyen el amor de los amantes (los saberes normativos de la universidad, las leyes sociales, las leyes de la física : «Se querían. Se amaban. A pesar de la Ley de la gravedad»), dando así visibilidad a lo prohibido a través de versos cortos que irrumpen recreando visualmente la fusión amorosa: «Se acostaban. / No había un espectáculo más tierno... / ¿Me ha oído usted? / ¡Se acostaban! / Muslo izquierdo, / con antebrazo izquierdo».
 - La voz pasa del Yo al nosotros («porque queremos el pan nuestro de cada día», «Grito hacia Roma») en una voluntad de ensanchar los límites del Yo y de incluir a «la otra mitad» («New York Oficina y denuncia») en un sujeto metamorfoseado que se hace colectivo.
- Contrariamente a lo que indica Flys, podría hablarse en *Poeta en Nueva York* de una postura política e incluso revolucionaria, como lo ilustran algunos versos como el final de «Danza de la muerte» que vaticina : «que ya vendrán lianas después de los fusiles». Algunos críticos como Miguel Ángel García van hasta a defender una conciencia política de carácter socialista : «A su modo. Lorca está llamando a las puertas de la vanguardia política» (Miguel Ángel García, «García Lorca y las fronteras de la vanguardia española, *Los compromisos de la joven literatura*, Barcelona, Anthropos, 2018, p. 81). Pero como lo indica Menarini, lo que se lleva a cabo en *Poeta en Nueva York* es una «completa desestabilización, desde el interior, del mundo actual» («Emblemas ideológicos de *Poeta en Nueva York*», p. 270), ajena a cualquier militancia política concreta.

C. La venganza de lo natural frente a la civilización: la dimensión profética de *Poeta en Nueva York* y la utopía social

- En esta tercera subparte se estudiará cómo la poesía se hace profética desestabilizando el edificio social de la civilización americana en beneficio de un nuevo orden.
 - Finales proféticos de ciertos poemas que anuncian un nuevo orden social con la victoria del mundo de la naturaleza sobre el mundo de la técnica: la «Oda a Walt Whitman» con la figura última del niño negro (de nuevo aquí la infancia como emblema de la libertad instintiva no contaminada por estructuras sociales) ; el final de «Danza de la muerte» con la pirámide de musgo, o de «Grito hacia Roma» muestran una poesía que aboga por un nuevo orden que dé primacía a lo natural y a lo instintivo.
- No cabe duda de que Lorca no ignora «cualquier organización social existente» sino que combate y subvierte el mundo occidental americano. Pero la presencia de lo político y social no lo convierten en un poeta social ni hacen de su postura una postura meramente «cívica». En *Poeta en Nueva York*, no se aboga solo por un cambio de poder sino por la desestabilización de las estructuras sociales y ello solo puede llevarse a cabo mediante una poesía a las antípodas de lo que sería una poesía «típicamente poética»: una poesía integradora y expansiva que propone una nueva organización para un nuevo orden y una nueva poética.

III. La revolución poética de *Poeta en Nueva York*. Un nuevo organismo poético (que no es «típicamente poético») como forma de defensa y de resistencia: la poesía como baluarte

Tras haber ilustrado la tesis de Flys y mostrado sus limitaciones, se trata de superar la alternativa entre postura poética y postura cívica mostrando cómo se articulan en *Poeta en Nueva York* desde una poesía muy alejada de la «típicamente poética».

A. Una poesía que no es «típicamente poética», en busca la renovación (frente al estatismo de los «valores eternos»): *Poeta en Nueva York* como libro total

• Se trata en esta subparte de mostrar que la poesía de Lorca, lejos de lo que indica Flys, no es «típicamente poética» ni está arraigada en valores «eternos». En *Poeta en Nueva York* lo poético se abre a otras vías de significado que vienen de lo intermedial, de otros cuerpos que no son típicos en la poesía y hacen del poemario una propuesta rompedora (a pesar de los vínculos que lo unen a la poética anterior). En la continuidad del simbolismo wagneriano y de Mallarmé el libro total se presenta como un compendio artístico. *Poeta en Nueva York* replantea el libro como nuevo espacio de significado a la vez literario y extraliterario. Casi bajo forma de un libro de artista, se presenta en la encrucijada de varios lenguajes, como un proyecto interestético, de un único creador, que se enmarca en el conjunto del ciclo neoyorquino (guion de *Viaje a la luna*, y obras de teatro *El público*, *Así que pasen cinco años*). Los poemas que conllevan en el título los términos «paisajes» o «panorama» pueden ser analizados en clave pictórica o fotográfica. Ello contribuye a una construcción del significado alejada de lo típicamente poético y constituye una respuesta global a problemas existenciales y artísticos de su tiempo.

La ruptura con la poesía «típicamente poética» podía analizarse teniendo en cuenta:

→ la tensión entre verso libre y verso tradicional con la presencia de versos regulares «ocultos» en versos de gran extensión así como la propensión hacia la prosa en poemas de acercamiento al mundo de los objetos y de los seres diminutos, descritos en amplios versículos;

→ la inclusión de un poema en prosa («Amantes asesinados por una perdiz») así como de poemas que apuntan a otros géneros (novela negra en «Asesinato») o incluyen procedimientos escénicos y teatrales : de nuevo «Asesinato» (con la palabra performativa) o caso de «Iglesia abandonada» (con la presencia de la polifonía coral al final);

→ la voluntad primera, por parte de Lorca, de incluir dibujos e imágenes (tesis del libro de artista según Herrera Cepero, estudiadas también por Luis Caparrós);

→ la presencia de otros materiales como el canto (las nanas que resuenan en «Ciudad sin sueño» con la retórica de la repetición mediante anáforas, epíforas, anadiplosis; el son cubano del poema final, particularmente musical con la asonancia en e-a y el estribillo «iré al Santiago» cuya frecuencia introduce un ritmo hipnótico a modo de percusión; la mención a la «balada» en el subtítulo del poema «Iglesia abandonada»); la música (en los «nocturnos» de algunos títulos, en el blues que resuena en «Norma y paraíso de los negros», estudiado por Paul Henri Giraud en la conferencia «Azur et blues dans le poème "Norma y paraíso de los negros"»), o el baile (los valsos de la sección IX).

B. Una estética en crisis para un mundo en crisis

• Es desde el propio cuerpo poético de *Poeta en Nueva York* desde donde se lleva a cabo la desestabilización radical que revela los desgarros y la conmoción de un mundo en crisis.

→ opacidad de un mundo que ha perdido su sentido;

→ desarticulación y desmembración : como lo indica Geist («Las mariposas en la barba: una lectura de *Poeta en Nueva York*», *Cuadernos Hispanoamericanos. Volumen II: Homenaje a García Lorca. La poesía*, 435-436, 1986, pp. 547-566), lo ideológico no es solo una temática sino que afecta a la sintaxis. Para Elena Castro (*La subversión del espacio poético en el surrealismo español*, Madrid, visor, 2008) los textos surrealistas no solo plantean una crisis sino que textualizan la crisis cuestionando mediante el lenguaje el orden imperante y proponiendo otras lógicas. Piénsese en la importancia de la lógica poética en *Poeta en Nueva York*.

C. La arquitectura y organización del poema: la poesía como defensa y reconstrucción de un mundo amenazado por la destrucción.

En esta subparte se estudiarán las articulaciones entre la postura política y la postura poética, lugar en el que reside la dimensión combativa del poemario.

• «las arquitecturas resistentes»: en una conferencia titulada «Una lectura de *Poeta en Nueva York*: hacia "plazas del cielo extraño"» (<https://www.youtube.com/watch?v=wm2J7HUwgW8>), Laurence Breysse-Chanet resalta el impulso creador presente en la estructura y en la construcción del poemario como «estructura de rescate» o «arquitecturas resistentes» capaces de contener la violencia del mundo americano y de contrarrestar la destrucción, y opone el «oficio» del poeta a las «oficinas» de Nueva York. Como ejemplo cita el «ahogo de los endecasílabos que luchan por emerger» en «Danza de la muerte» mostrando cómo la denuncia pasa por el compás de la danza. La organización del mundo poético (con su lógica poética, visual y auditiva) puede así contrarrestar los estragos de la civilización.

→ La poesía como defensa de lo que se ha perdido o ha sido destruido : en el poema «El niño Stanton», el sujeto poético exhorta al niño Stanton a recuperar la palabra poética perdida en el bosque por medio de una serie de alejandrinos (versos 46-51) que surgen en medio de la polimetría como modo de contrarrestar los estragos de la enfermedad y de la destrucción.

→ La poesía como baluarte contra los males de la sociedad capitalista, contra la supremacía de la razón y como empresa de reconstrucción: series de alejandrinos en «La aurora» que se oponen al movimiento de «caída» que conlleva el imposible amanecer en el poema y que reivindican un orden poético contra el orden de la civilización tecnológica (metaforizado por la geometría de la ciudad) .

→ Fuerza de la palabra poética y del ritmo como dinámica movilizadora: importancia de la llamada al levantamiento en «El rey de Harlem» a través del ritmo repetitivo «negros, negros, negros, negros» cuya vibración sonora devuelve al sujeto poético su dimensión de vate, o de la anáfora «ha de gritar» que interviene siete veces de modo consecutivo en «Grito hacia Roma» y construye un grito continuo colectivo de gran magnitud propicio para la instauración de un nuevo orden caracterizado por la justicia social : «porque queremos que se cumpla la voluntad de la tierra que da sus frutos para todos». La dimensión social y política se vehiculan a través del poder del lenguaje y de su dimensión sonora.

Conclusion

En *Poeta en Nueva York* Lorca se compromete tanto con los valores del hombre como con la sociedad de su tiempo poniendo de manifiesto los estragos de la civilización contemporánea en la metrópolis americana. A pesar de ser una poesía que aspira a una vuelta a lo natural, intuitivo, libre y sentimental ahondando en los territorios del Yo, la poesía de Lorca está muy lejos de ser apolítica y de ignorar cualquier componente social. No cabe duda de que la cita de Flys minimiza el carácter comprometido del poemario así como la modernidad de la obra, encasillándola en lo que sería una poesía «típicamente poética» centrada en «valores eternos del hombre». Lorca en *Poeta en Nueva York* pone en entredicho y dinamita la organización social del mundo americano pero lo hace desde una concepción de la poesía a las antípodas de lo típicamente poético. *Poeta en Nueva York* se aleja tanto de lo que sería una postura meramente cívica como de lo «típicamente poético» al enraizar en el corazón de lo poético los elementos contestatarios y comprometidos. Si la postura de Lorca es poética (y no meramente cívica) es porque es desde la materialidad del signo poético, desde una reivindicación de la modernidad de nuevos cuerpos para la poesía desde donde se expresan contenidos políticos y sociales y donde la escritura halla su dimensión más subversiva.

Ouvertures possibles

→ El compromiso lorquiano con los desfavorecidos, ya presente en *Romancero gitano*, y la atención a las tensiones de la sociedad de su época, no dejarán de acentuarse a la vuelta a España. Su teatro de los años 30, comprometido con su tiempo pero en clave simbólica y poética es prueba de ello.

→ El teatro total como proyecto interestético. Lorca participó en proyectos de la misma índole dentro de la búsqueda de un teatro total. (*Mariana Pineda* ilustrada por Dalí, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* con intermedios de Scarlatti, o el ballet *La romería de los cornudos* con Rivas Cherif y Gustavo Pittaluga y decorados de Palencia).

II.2 Traduction

II.2.1 Thème

Données statistiques

Épreuve	Nombre de présents	Moyenne des présents	Nombre d'admissibles	Moyenne des admissibles
Thème	263	3,5 / 10	110	4,65/ 20

Texte proposé

Nous commençâmes à jouer, et comme ce jour si tristement commencé devait finir dans la joie, comme je m'approchais, avant de jouer aux barres, de l'amie à la voix brève que j'avais entendue le premier jour crier le nom de Gilberte, elle me dit : « Non, non, on sait bien que vous aimez mieux être dans le camp de Gilberte, d'ailleurs, vous voyez elle vous fait signe. » Elle m'appelait en effet pour que je vinsse sur la pelouse de neige, dans son camp, dont le soleil en lui donnant les reflets roses, l'usure métallique des brocards anciens, faisait un Camp du Drap d'or¹.

Ce jour que j'avais tant redouté fut au contraire un des seuls où je ne fus pas trop malheureux.

Car, moi qui ne pensais plus qu'à ne jamais rester un jour sans voir Gilberte (au point qu'une fois ma grande mère n'étant pas rentrée pour l'heure du dîner, je ne pus m'empêcher de me dire tout de suite que si elle avait été écrasée par une voiture, je ne pourrais pas aller de quelque temps aux Champs-Élysées ; on n'aime plus personne dès qu'on aime) pourtant ces moments où j'étais auprès d'elle et que depuis la veille j'avais si impatientement attendus, pour lesquels j'avais tremblé, auxquels j'aurais sacrifié tout le reste, n'étaient nullement des moments heureux ; et je le savais bien car c'était les seuls moments de ma vie sur lesquels je concentrasse une attention méticuleuse, acharnée, et elle ne découvrait pas en eux un atome de plaisir.

Tout le temps que j'étais loin de Gilberte, j'avais besoin de la voir, parce que cherchant sans cesse à me représenter son image, je finissais par ne plus y réussir, et par ne plus savoir exactement à quoi correspondait mon amour. Puis, elle ne m'avait encore jamais dit qu'elle m'aimait. Bien au contraire, elle avait souvent prétendu qu'elle avait des amis qu'elle me préférerait, que j'étais un bon camarade avec qui elle jouait volontiers quoique trop distrait, pas assez au jeu ; enfin elle m'avait donné souvent des marques apparentes de froideur qui auraient pu ébranler ma croyance que j'étais pour elle un être différent des autres, si cette croyance avait pris sa source dans un amour que Gilberte aurait eu pour moi, et non pas, comme cela était, dans l'amour que j'avais pour elle.

Quelques remarques générales

Les candidats étaient invités à traduire un extrait de « Noms de pays : le nom », troisième partie du tome I (« Du côté de chez Swann ») du roman *À la recherche du temps perdu*, publié entre 1913 et 1927 par Marcel Proust. Le narrateur, enfant, ayant dû, sur le conseil du médecin, abandonner son rêve de partir en vacances en Italie, doit se contenter d'occuper son temps aux Champs-Élysées, où il rencontre Gilberte Swann, dont il tombe éperdument amoureux. Le texte propose ainsi un très beau voyage dans le Paris de la fin du XIX^e - début du XX^e siècle, tout en proposant une exploration du terrain si particulier des amours d'enfance.

Le jury tient à commencer ce rapport en félicitant les candidats qui ont su relever avec brio le défi qui leur était lancé : leur prestation témoigne ainsi d'une lecture attentive des rapports des années précédentes, d'un travail sérieux et régulier tout au long de l'année de préparation. On peut aussi logiquement penser que leur goût pour la littérature et l'amour de la langue ont sans doute aussi fortement contribué à la bonne, voire excellente, tenue de leur traduction finale.

Un des écueils majeurs de l'épreuve était, à n'en pas douter, la prose proustienne, caractérisée par la complexité de ses séquences syntaxiques, qui enchaînent des subordinées et de très longues incises. Une —voire plusieurs— lecture(s) attentive(s) de l'extrait s'avèrera(en)t par conséquent absolument

¹ *Camp du Drap d'or* : ce nom fait référence à la rencontre de François Ier et d'Henri VIII d'Angleterre en 1520 dans le nord de la France, et dont le faste fut immense. Ne pas traduire.

indispensable(s) avant d'affronter l'étape de traduction, et ce, afin de procéder à un découpage syntaxique satisfaisant, tout en identifiant les éléments narratologiques et déictiques (espace, temps, personnages) nécessaires à la bonne compréhension du passage.

Or, bien que l'architecture syntaxique soit l'un des signes d'identité des romans de Proust, il ne suffisait pas de bien « décortiquer » le texte pour être en mesure de bien le traduire. Aussi convenait-il également de prêter une attention particulière aux nombreuses difficultés grammaticales présentes dans l'extrait. En effet, seule une connaissance fine et approfondie du système grammatical de la langue source, ainsi que de celui de la langue cible, permettait, entre autres, de juger de la pertinence de traduire les pronoms personnels sujets, de trouver les solutions les plus appropriées pour rendre les pronoms « on » et « dont », de décider de la valeur en langue et en discours des formes en -ant, de choisir les prépositions adéquates (ce qui en l'occurrence n'était pas une tâche nécessairement aisée) ou encore de ne pas se tromper dans le choix des temps et des modes verbaux, autant d'éléments qui ont fait défaut dans les copies des candidats les moins bien armés.

Les candidats devaient en outre veiller à ne pas céder à la facilité de traduire littéralement certains mots français, dont les équivalents lexicaux en espagnol ne permettaient hélas pas de transcrire les significations attendues. Ainsi, par exemple, si le syntagme « jugar a las barras », dont il sera question plus loin, ou les mots « pretender » et « marca » existent bel et bien en langue espagnole, force est de constater qu'ils n'étaient pas les mieux à même de rendre, respectivement, les sens véhiculés dans le texte par « jouer aux barres », « prétendre » et « marque ». C'est pourquoi nous ne saurions jamais insister assez sur l'intérêt indéniable que peut représenter la lecture réfléchie et profitable de textes (littéraires ou de toute autre nature) français et espagnols, qu'ils soient classiques, modernes ou contemporains, pour tous ceux qui souhaitent se présenter à un concours de recrutement de futurs enseignants de langue.

Rappelons, pour en finir avec ces brèves considérations liminaires, qu'un des piliers méthodologiques de l'épreuve de thème est qu'il est attendu des candidats qu'ils proposent une traduction complète, fidèle et lisible du texte donné. Bien que cette exigence soit rappelée année après année dans les rapports, les candidats ne lui accordent pas toujours l'attention qu'elle mérite. Par « traduction complète », il faut entendre qu'il leur est demandé de traduire, dans les limites imposées par la grammaire de la langue cible, chaque mot du texte source, tout évitement ou omission, quelle qu'en soit la raison, étant lourdement sanctionné. S'agissant de la « fidélité », il est attendu des candidats, non seulement une capacité de compréhension de l'extrait, mais aussi une capacité à bien retranscrire dans la langue cible, les choix de l'auteur et, par conséquent, l'âme même du passage. Pour rappel, toute réécriture, aussi réussie soit-elle, est pénalisée. Enfin, concernant la « lisibilité », ce dernier critère englobe, d'une part, des considérations d'ordre strictement matériel (calligraphie, présentation) et d'autre part, celles d'ordre syntaxico-sémantique (fluidité de la langue, intelligibilité du texte produit, etc.). Il est évident que le rendu final de la traduction se trouve grandement amélioré si le candidat fait preuve d'une concentration suffisante pendant l'épreuve et qu'il se réserve ensuite un temps suffisant pour une relecture attentive et critique de son propre travail. Le respect de ces exigences est essentiel pour les épreuves écrites de l'agrégation, et singulièrement pour le thème qui est un exercice de rigueur, d'attention et de précision.

Explication détaillée par séquence

Les quelques explications détaillées qui suivront, nécessairement limitées à l'analyse des aspects les plus saillants, ne sauraient résoudre toutes les interrogations que les candidats de la session écoulée pourraient se poser, mais nous espérons au moins qu'elles leur apporteront quelques éléments de réponse, tout en ouvrant des pistes utiles pour les candidats de la nouvelle session.

Nous commençâmes à jouer, et comme ce jour si tristement commencé devait finir dans la joie, comme je m'approchais, avant de jouer aux barres, de l'amie à la voix brève que j'avais entendue le premier jour crier le nom de Gilberte, elle me dit :

Une des premières (et non des moindres) difficultés de cette séquence initiale relevait de la traduction de la périphrase verbale modale « devoir + infinitif », qui envisage le procès sous l'aspect d'une éventualité qui s'est trouvée effectivement réalisée. Le choix de la périphrase lexicalement équivalente en langue espagnole « deber + infinitif » ne convenait donc pas ici et il était préférable de passer par « haber de + infinitif » (« había de terminar »), « perifrasis de valor epistémico [que] posee además un sentido prospectivo, a veces próximo al de *ir a + infinitivo*, pero casi siempre con la idea añadida de que es inevitable que tenga lugar el estado de cosas que se describe »² ou par d'autres périphrases ou temps verbaux sémantiquement proches, comme « ir a + infinitif » (« iba a terminar ») ou le conditionnel (« terminaría »).

² Real Academia Española, *Nueva gramática de la lengua española*, Espasa, Madrid, 2009, page 2147.

Un deuxième élément qui a donné du fil à retordre à nombre de candidats a été la traduction de la conjonction « comme », qui apparaît à deux reprises dans la séquence, mais avec des valeurs différentes. Si la plupart des candidats ont bien interprété la première occurrence comme étant une conjonction de subordination à valeur causale (que l'on pouvait traduire par la conjonction « como » ou par les locutions conjonctives « ya que », « puesto que » ou « dado que »), nombreux ont été ceux qui se sont trouvés déroutés par la traduction de la deuxième occurrence dans le texte de ce morphème « comme ». Ce dernier véhicule ici, en effet, une sémantique temporelle dont l'origine historique nous semble particulièrement bien éclairée par la citation suivante, que nous nous permettons de transcrire dans son intégralité : « [Comme] se construit avec l'imparfait, le présent historique ou le plus-que-parfait, et exceptionnellement avec le futur, leur équivalent de discours. Il exprime la simultanéité du procès subordonné et du procès principal. L'alliance obligée avec l'imparfait, le présent ou le plus-que-parfait s'explique par le fait que *comme* temporel est une transposition de *comme* comparatif. Dans l'ordre de la comparaison, la similitude ne se confond pas avec l'identité ; transposée dans l'ordre du temps, l'idée de similitude cède sa place à celle de simultanéité approchée : *comme* ne s'inscrit donc pas dans un espace temporel nettement délimité et n'est compatible qu'avec les temps ci-dessus employés dans leur valeur imperfective. Il résulte de ce fait que le rapport temporel glisse volontiers vers un rapport plus diffus de circonstance générale, souvent commutable avec le morphème composé *alors que* »³ ; il était ainsi attendu que la deuxième conjonction soit traduite par « cuando » ou « mientras » (suivis de préférence d'un présent continu : « cuando/mientras me estaba acercando ») ou par la structure « al + infinitif » (« al acercarme »).

Un découpage pertinent de la syntaxe de cette première séquence aurait évité à de nombreux candidats de se tromper quant à l'interprétation du syntagme « de l'amie », complément du verbe « s'approcher » (« comme je m'approchais de l'amie ») ; en effet, afin de traduire correctement le passage, il fallait tenir compte du régime prépositionnel exigé par le verbe en espagnol (« acercarse a » et non pas « *acercarse de », calque inacceptable). Pour ce qui est du syntagme « à la voix brève », caractérisant l'amie en question, il convenait de privilégier en espagnol la préposition « de » (caractérisation inhérente) plutôt que « con » (caractérisation accidentelle) et d'enlever le déterminant précédant le nom. Une troisième préposition était à envisager dans la traduction, celle introduisant obligatoirement en langue espagnole le pronom relatif COD « que » à référence animée (« a la que había oído gritar el primer día el nombre de Gilberte »). Rappelons que l'absence de forme prépositionnelle devant le COD de personne est très lourdement sanctionnée au concours, comme le sont les barbarismes verbaux (*había oída), absolument inadmissibles à ce niveau.

Du point de vue lexical, deux difficultés sont à commenter au sein de ce passage. Abordons dans un premier temps l'expression « jouer aux barres », dont la traduction n'était pas aisée, ainsi que nous l'avons déjà souligné dans l'introduction du présent rapport. Si, en espagnol, semble exister ce qui, de prime abord, pourrait apparaître comme un équivalent, ainsi que le démontrent les exemples attestés dès le Siècle d'or (« púsose el diablo un día a jugar a las barras con unos amigos »⁴), une analyse plus fine des définitions de « barra » données par les dictionnaires⁵ indique que le référent du jeu en question ne correspond en rien au divertissement propre aux enfants parisiens auquel se réfère le texte de Proust. En effet, dans le TLFi, « jouer aux barres » est défini comme un « jeu de course entre deux camps limités chacun par une barre tracée sur le sol »⁶. De fait, la traduction littérale relevait du faux-sens. Par ailleurs, il était extrêmement difficile, voire impossible, de trouver un équivalent exact en espagnol, ce pourquoi le jury s'est montré bienveillant et a décidé d'accepter toute proposition attestée (à n'importe quelle époque et dans n'importe quelle aire géographique hispanophone), du moment qu'elle renvoyait à un jeu pour enfants caractérisé par l'existence de deux camps qui s'affrontent en courant (« carceleros y prisioneros », « polis y cacos »), même lorsque le jeu s'organise autour d'un ballon (« balón prisionero », « brilé »). Le second défi lexical de la séquence était celui de traduire correctement l'adjectif « brève », car en effet, si les collocations « ton bref » et « voix brève » (« qui est senti[e] comme sec, tranchant »⁷) sont largement documentées en français, il n'en va pas de même en espagnol, où il convient d'employer des formulations telles que « tono cortante » ou « tono seco ».

³ *Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine (date de consultation : 15/07/2022).

⁴ Juan de Arguijo, *Cuentos* (1619-1624), édition de Béatrice Chenot et Maxime Chevalier, Séville, 1979.

⁵ Prenons comme exemple celle de Covarrubias (1611) : « Barras en el juego del argolla, lo que ella es haz ; y díxose assí por estar señalada con unas rayas atravesadas unas con otras, como las barras o barreras que se cierran con maderos y estacones enrejados [...] » ou encore celle de Salvá (1846), reprise presque à l'identique quelques années après par Pagés (1902) : « Pieza prolongada de hierro de diferente figura y peso, con la cual se juega, tirándola desde un sitio determinado, y gana el que arroja la barra a mayor distancia, como caiga de punta ».

⁶ *Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine (date de consultation : 16/07/2022).

⁷ *Ibidem*.

Ajoutons enfin qu'il est de rigueur de respecter les répétitions lexicales voulues par l'auteur du texte source (en l'occurrence « commençâmes » et « commencer ») ; qu'il convient de respecter les règles de ponctuation propres à la langue cible⁸, même lorsqu'elles ne correspondent pas à celles de la langue source (en l'occurrence, il était souhaitable d'enlever la virgule précédant la conjonction de coordination) ; et qu'il est attendu des candidats qu'ils fassent preuve de bon sens lorsqu'il est question de traduire des mots pouvant avoir différentes interprétations sémantiques ou grammaticales (en l'occurrence, il convenait de rendre la forme verbale « dit » par un passé – « dijo » - et non pas par un présent – « dice » -, eu égard au contexte de la narration).

« Non, non, on sait bien que vous aimez mieux être dans le camp de Gilberte, d'ailleurs, vous voyez elle vous fait signe. »

Les guillemets qui ouvrent cette deuxième séquence devaient obligatoirement être repris dans la traduction proposée, car, loin de constituer un simple élément décoratif, ils permettent d'introduire le discours direct. Les candidats doivent donc se montrer attentifs en n'oubliant pas de fermer les guillemets qu'ils ont ouverts auparavant, ce qui revient, encore une fois, à respecter les exigences de l'orthographe espagnole dès lors que les guillemets de fermeture côtoient un point : « cuando los signos de cierre de estos signos dobles concurren en la cadena escrita con un punto [...], este debe escribirse detrás de aquellos »⁹.

Étant donné le sens du passage, la traduction attendue pour le pronom sujet « on » était ici la première personne du pluriel, référant au groupe d'enfants qui ont l'habitude de jouer avec le narrateur et sa bien-aimée Gilberte. Il va de soi qu'il n'était pas nécessaire de reprendre en langue cible le pronom sujet « nosotros », la personne verbale étant clairement véhiculée par la forme holophrastique « sabemos », que l'on pouvait d'ailleurs faire précéder d'un « si » explétif.

La traduction des adverbes français « bien » et « mieux » qui disposent pourtant d'équivalents lexicaux en espagnol, s'est ici avérée problématique. Rappelons, à cet égard, que la traduction de l'adverbe français « bien » est souvent délicate en espagnol, car des différences d'ordre syntaxique (grammaticales ou stylistiques) existent entre les deux langues. Aussi convenait-il ici d'éviter de reproduire la syntaxe de la langue source, en lui préférant l'antéposition de l'adverbe « bien », afin d'éviter toute ambiguïté sémantique (« bien sabemos ») ; on pouvait aussi recourir à la forme « ya », antéposée elle aussi (« ya sabemos »). Il était aussi possible de traduire l'adverbe français « bien » par une forme adverbiale postposée (« sabemos perfectamente », « sabemos de sobra »). Quant à l'expression « aimer mieux », il était impossible de la traduire littéralement (« *amar *mejor »), et encore moins de choisir de le faire au moyen d'une forme hybride inappropriée, telle que « *gustar mejor ». Les candidats pouvaient donc rendre cette expression par le verbe « preferir » qui, à lui seul, combine les sens des deux lexies françaises « aimer » et « mieux », ou encore, au moyen de « gustar más » qui a l'avantage de reproduire la structure du syntagme français « aimer mieux ».

Si le mot « camp » peut évidemment référer au lieu physique où l'on campe (« campo »), voire à l'installation humaine à cet endroit (« campamento »), il était souhaitable de comprendre que, dans le contexte donné, la lexie faisait plutôt référence à un groupe de personnes et que, par conséquent, on s'attendait à ce qu'elle soit traduite ici par « equipo » ou « bando ».

Le jury a enfin été surpris par le nombre non négligeable de copies proposant une traduction littérale ou presque littérale (tout à fait inadmissible) de la dernière partie de la séquence : « *usted ve ella le hace signo(s) ». Pour ce qui est de la forme verbale, il était possible de garder le présent du texte source, à condition d'adapter la séquence aux exigences grammaticales de la langue cible (adverbe antéposé, pronom personnel non obligatoire postposé et virgule fermant l'incise « ya (lo) ve (usted), ») ; le candidat pouvait également choisir de modifier légèrement la syntaxe de l'incise de base pour en faire une subordonnée complétive (« ya ve (usted) que ») ; il pouvait aussi recourir à l'impératif (« vea », « mire »). Le pronom personnel sujet « elle » n'avait pas à être explicité ici, puisqu'aucune ambiguïté n'existe, « elle » renvoyant au référent du mot « Gilberte » qui clôt la sous-séquence précédente. Pour ce qui est de la traduction de « faire signe », seuls les mots « señas » y « gestos » convenaient, le choix de « signos » ou « señales » relevant ici du faux-sens. Certains candidats ont trouvé opportun, non sans raison, de rendre ce syntagme à l'aide du verbe « llamar » (« ya ve que le está llamando »), traduction qui aurait pu être acceptée si ce choix n'avait été empêché par le début de la séquence suivante, qui commence justement par le verbe « appeler ».

⁸ Cf. Real Academia Española, *Ortografía de la lengua española*, Espasa, Madrid, 2010, chapitre III.

⁹ *Ibidem*, page 301.

Elle m'appelait en effet pour que je vinsse sur la pelouse de neige, dans son camp, dont le soleil en lui donnant les reflets roses, l'usure métallique des brocards anciens, faisait un Camp du Drap d'or.

Cette troisième séquence a été, à en juger par la teneur des copies corrigées, un véritable casse-tête pour bon nombre de candidats, qui ont eu du mal à appréhender le sens de la phrase en français et, par conséquent, à le rendre de manière satisfaisante en espagnol.

Rappelons pour commencer qu'à l'instar de la phrase précédente, point n'était besoin ici de traduire le pronom sujet « elle » qui ouvrait la séquence. Cette forme de « surtraduction » en langue espagnole a été légèrement sanctionnée. En revanche, il était possible, quoique non obligatoire, de faire apparaître en langue cible le pronom de première personne « yo », sujet de la subordonnée de but, afin de lever l'éventuelle ambiguïté référentielle de la forme verbale (ambiguïté très mince, certes, étant donné la présence dans la principale du pronom atone « me » ciblant clairement la référence personnelle du verbe).

La forme verbale « vinsse » mérite que l'on s'y attarde quelque peu. S'il est vrai que le subjonctif imparfait n'est pas très usité en français contemporain, un candidat à l'Agrégation se doit de maîtriser les conjugaisons française et espagnole, afin d'être en mesure de bien identifier et de bien traduire la totalité des formes verbales présentes dans le texte qui lui est proposé. En vertu de la concordance des temps, l'espagnol exigeait ici, tout comme le français de Proust, l'emploi dans la subordonnée d'un subjonctif imparfait en -ra ou en -se. Il faut bien garder à l'esprit que les barbarismes de conjugaison (« *veniera ») font l'objet des pénalités les plus lourdes. Par ailleurs, une connaissance fine des valeurs sémantiques des verbes de mouvement en espagnol aurait permis d'éviter le calque consistant à considérer comme interchangeable les lexies « ir » et « venir », à l'image de ce qui se passe en français ; or, la langue espagnole se montre intraitable à ce sujet et le choix d'une ou de l'autre forme dépend exclusivement de la deixis du locuteur, « ir » renvoyant au mouvement « de un lugar hacia otro **apartado de la persona que habla** »¹⁰ et « venir » évoquant le mouvement « [hacia el lugar] **donde está quien habla.** »¹¹ Aussi, comme le texte évoque un retour aux Champs-Élysées de l'enfance du narrateur, l'emploi du verbe « ir » (« fuera » ou « fuese ») était de rigueur.

Se posait également la question du choix des prépositions de lieu, choix toujours délicat dans le passage du français à l'espagnol (et vice-versa). Comme les verbes de mouvement vers un lieu (« ir » en l'occurrence) sont obligatoirement régis en espagnol par des compléments introduits par la préposition « a », seule cette préposition était à même de rendre les formes « sur [la pelouse] » et « dans [son camp] ». Les calques « fuera *sobre el césped » et « fuera *en su territorio » ont été très sévèrement pénalisés. Signalons que le mot « camp » renvoyait ici au territoire spatial et qu'il pouvait donc être rendu en espagnol par « territorio (de su equipo) » ou « terreno (de su equipo) ».

Or, le lecteur l'aura bien compris, la difficulté principale de la séquence se situait dans la traduction du pronom relatif « dont », qui a donné lieu à des propositions plus fantaisistes les unes que les autres : « *cuyo sol », « *cuyo el sol », « *cuyo hacia el sol ». Une lecture attentive et réfléchie de la séquence s'imposait : elle permettait d'identifier la structuration syntaxique de base et de repérer à quoi renvoyait le pronom relatif « dont ». Il apparaissait ainsi, que c'est le complément prépositionnel introduit par « de » dans la principale qui se trouve remplacé par « dont » dans la subordonnée (« le soleil faisait **de la pelouse de neige** un Camp du Drap d'or »). Cet élément mis en lumière, il était évident que toute traduction de « dont » par « cuyo » était à bannir, puisqu'aucune relation d'appartenance (au sens large) entre deux noms ne se dégagait de la séquence. Celle-ci au contraire, offre un schéma syntaxique de type verbe + complément introduit par « de » (« faire + **de** quelque chose + quelque chose »). Il suffisait alors de décider de la traduction du verbe en question et de s'interroger sur son fonctionnement syntaxique en langue cible (présence ou absence de complément et, le cas échéant, préposition introduisant l'éventuel complément). Ainsi, plusieurs possibilités de traduction s'offraient aux candidats, comme « convertir + algo + en algo » (« fuera al césped de nieve [...] **que el sol** [...] **convertía en un Camp du Drap d'or** ») ou « hacer + de algo + algo » (« fuera al césped de nieve [...] **del que el sol** [...] **hacía un Camp du Drap d'or** »).

Concernant la traduction de la forme « en lui donnant », le jury a accepté le gérondif (« confiriéndole », « dándole »), ainsi que la proposition subordonnée construite sur le schéma « al + infinitif » (« al conferirle », « al darle »).

Ont été sanctionnés tous les barbarismes lexicaux créés de toutes pièces pour rendre « usure » et « brocards », de même que la traduction de l'adjectif « anciens » (renvoyant aux « brocards ») par « ancianos ».

¹⁰ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, <http://www.rae.es> (date de consultation : 16/07/2022)

¹¹ *Ibidem*.

Ce jour que j'avais tant redouté fut au contraire un des seuls où je ne fus pas trop malheureux.

Cette brève séquence ne posait pas de véritable difficulté de traduction, ce pourquoi le jury s'est étonné de certains choix effectués par les candidats, notamment sur le plan syntaxique.

Rappelons qu'il est souhaitable dans le cadre du concours de ne jamais séparer, au sein des temps composés, l'auxiliaire et le participe passé (même si les autorités académiques invitent, sous certaines conditions, à une forme de souplesse¹²) ; en l'occurrence, les propositions « *había tanto temido » et à plus forte raison « *había tan temido » ont été sanctionnées.

Il fallait éviter également de faire précéder de la préposition « a », le premier pronom relatif (« *al que había temido tanto »), sous peine de procéder à une personnification qui ne semblait pas de mise dans le contexte donné.

Pour ce qui est de la deuxième proposition relative, le jury a légèrement pénalisé le calque lexical sur l'antécédent « seuls » (*uno de los **solos**), les options acceptées étant nombreuses : « uno de los pocos », « uno de los únicos » ou encore « uno de los escasos/raros días » (la répétition nominale étant indispensable dans ce dernier cas de figure). La pénalité a été plus sévère dès lors que l'erreur concernait l'adverbe relatif (*uno de los pocos **donde**).

L'éternelle question du choix entre « ser » et « estar » se posait également à deux reprises dans cette séquence. Si la traduction du verbe de la proposition principale ne posait pas de difficulté (« fue »), il n'en allait pas de même de celui de la deuxième subordonnée relative. Tout en renvoyant les candidats aux ouvrages qui traitent en détail de ces questions¹³, nous soulignons que le jury a valorisé le choix de « ser » - qui met en lumière l'importance capitale des sentiments évoqués dans la vie du narrateur, malgré leur durée limitée-, sans pour autant pénaliser sévèrement les copies qui avaient opté pour « estar », exception faite des cas où le choix de cette forme devenait incompatible avec l'adjectif retenu (« *estuve desgraciado », « *estuve desdichado »).

Ajoutons qu'un bonus a été accordé aux candidats qui ont pensé à traduire « je ne fus pas trop malheureux » par « no fui infeliz del todo », solution bien plus idiomatique que « no fui demasiado infeliz ».

Car, moi qui ne pensais plus qu'à ne jamais rester un jour sans voir Gilberte (au point qu'une fois ma grand-mère n'étant pas rentrée pour l'heure du dîner, je ne pus m'empêcher de me dire tout de suite que si elle avait été écrasée par une voiture, je ne pourrais aller de quelque temps aux Champs-Élysées ; on n'aime plus personne dès qu'on aime) pourtant ces moments où j'étais auprès d'elle et que depuis la veille j'avais si impatientement attendus, pour lesquels j'avais tremblé, auxquels j'aurais sacrifié tout le reste, n'étaient nullement des moments heureux ;

Cette très longue séquence qui comportait, pas moins de quinze formes verbales et autant de propositions, illustre parfaitement les propos qui ouvraient ce rapport au sujet de la complexité de la prose proustienne. La résistance des candidats a été ainsi mise à rude épreuve. Une fois effectué le minutieux travail de découpage, les candidats se retrouvaient néanmoins face à un écueil : le sujet annoncé en début de séquence n'était pas repris par la suite, ce qui aboutissait à une rupture syntaxique. Aussi le jury s'est-il montré particulièrement bienveillant et a-t-il accepté la reproduction à l'identique de la rupture syntaxique du texte source, ainsi que les tentatives intelligentes et fructueuses d'y remédier par le biais de réécritures mineures (ajout de points de suspension après la parenthèse ou encore suppression dans la traduction du premier pronom relatif).

En tout début de séquence, il était important de veiller à traduire chaque mot du texte, tâche complexe étant donné le cumul d'éléments porteurs d'une sémantique restrictive : « ne...que », « plus », « jamais », « un jour ». Encore une fois, le jury a été très sensible aux efforts effectués par les candidats désireux de jouer le jeu et s'est efforcé de valoriser leurs propositions.

La traduction de la structure verbale « n'étant pas rentrée » passait par l'identification réussie de sa nature grammaticale. En effet, loin de s'agir d'un participe présent, comme beaucoup de candidats semblent l'avoir pensé (erreur d'analyse qui les a menés à produire une nouvelle rupture syntaxique, inacceptable cette fois-ci : « *una vez, mi abuela **que no había regresado** para la hora de la cena, no pude evitar decirme que... »), on était face ici à une proposition gérondive à valeur causale. Celle-ci pouvait être rendue en espagnol soit par une proposition gérondive, ce qui oblige à placer la forme quasi-nominale en tête de phrase (« una vez, **no habiendo regresado mi abuela...** ») soit par une subordonnée causale introduite par « como » ou par une autre conjonction ou locution de même nature (« una vez, **como mi abuela no había regresado...** »).

¹² Pour de plus amples informations à ce sujet, *vid.* Real Academia Española, *Nueva gramática de la lengua española*, Espasa, Madrid, 2009, &23.1k et &28.5 t, u.

¹³ Nous invitons le lecteur à (re)lire le travail déjà classique de Rafael Marín, *Entre ser y estar*, Cuadernos de lengua española, Arco Libros, Madrid, 2004.

Le mot « empêcher » a été hélas source de nombreux charabias dans la traduction espagnole (« no pude impedirme decirme que... »), auxquels il aurait été aisé d'échapper en le traduisant par le verbe « evitar » ou par des locutions verbales comme « no poder menos que ».

Revenons maintenant à la sous-séquence conditionnelle (« si elle avait été écrasée par une voiture, je ne pourrais pas aller de quelque temps aux Champs-Élysées »). Si rien n'empêchait, du point de vue grammatical, de traduire le verbe de la protase par un subjonctif plus-que-parfait à la voix passive (« si **hubiera sido atropellada** por un coche »), le jury a tenu à valoriser l'interprétation de l'action comme étant possible - et non pas hypothétique- (« si **había sido atropellada** por un coche ») et a accordé un bonus aux quelques candidats ayant de surplus jugé bon de construire la séquence à la voix active (« **si la había atropellado un coche** »). Concernant l'apodose (proposition principale), signalons que la présence du pronom sujet de première personne « yo », antéposé ou postposé à la forme verbale, était ici indispensable, les désinences du conditionnel ne permettant pas de faire la différence entre la première et la troisième personne du singulier, d'où une ambiguïté (deux sujets possibles pour l'action verbale : le narrateur -première personne- et sa grand-mère -troisième personne-). Le calque du complément circonstanciel de temps (« *de algún tiempo ») a été très lourdement sanctionné, ainsi que le choix erroné de la préposition introduisant le complément circonstanciel de lieu après un verbe de mouvement (« *ir **en** los Campos Eliseos »). Quant au toponyme, si la règle généralement applicable est celle de ne pas traduire les noms propres (Gilberte, par exemple), il convenait ici de le rendre, puisqu'une dénomination officielle existe en langue cible : « Campos Eliseos ».

Le pronom « on » qui apparaît à deux reprises à la fin de l'incise permet au « je » du narrateur de camoufler son vécu propre en l'ouvrant à celui de l'humanité tout entière. Les candidats avaient ainsi le choix, pour la traduction de la sous-séquence, entre la forme pronominale plus ouverte « se » et le pronom bien plus restreint « uno », tous les deux suivis d'un verbe à la troisième personne du singulier (« se ama », « uno ama »), à condition bien entendu que la traduction soit la même pour les deux occurrences du passage. Ajoutons que, malgré ce qui a été expliqué ci-dessus au sujet du respect nécessaire des choix lexicaux faits par l'auteur, le jury a trouvé intéressante et exploitable la possibilité qu'offre la langue espagnole d'établir une gradation sémantique entre les verbes « querer » et « amar », gradation qui semblait avoir toute sa place ici : « ya no se quiere a nadie en cuanto se ama ».

Passons maintenant aux commentaires sur la traduction de la dernière partie de la séquence. L'adverbe « pourtant » a souvent été traduit, et ce, à la très grande surprise du jury, par son faux-ami « por (lo) tanto ». Cette erreur de traduction qui générerait un contresens de séquence très grave, a été sévèrement pénalisée, comme l'a été également le choix de rendre « depuis » par « después ».

Nous ne reviendrons plus sur quelques difficultés de traduction présentes en cette fin de séquence et déjà commentées (« ser » / « estar » ; interpolation au sein des temps composés ; barbarismes verbaux par accord du participe passé avec le COD). Nous souhaitons juste ajouter quelques brèves remarques à propos des prépositions de la fin du passage, car le jury s'est étonné de voir que certains candidats ne se sont même pas posé la question de la pertinence de reprendre littéralement les formes prépositionnelles du texte à traduire. Il aurait fallu lire attentivement le texte pour comprendre que la préposition « pour » dépendait du verbe « trembler » et véhiculait une valeur de cause et qu'il convenait par conséquent de la traduire par le morphème « por », « para » étant absolument inenvisageable. Quant à la préposition « à » introduisant sous forme contractée la dernière proposition relative et répondant au schéma syntaxique « sacrifier + quelque chose + à quelqu'un / à quelque chose », encore une fois, seule la forme « por » permettait de respecter le régime du verbe en langue cible. C'est pourquoi il était attendu du candidat soit qu'il répète deux fois la même préposition (« **por** los cuales había temblado, **por** los cuales habría sacrificado todo lo demás »), soit qu'il se contente d'un unique morphème prépositionnel, en ajoutant néanmoins entre les deux propositions une conjonction de coordination (« **por** los cuales había temblado **y** habría sacrificado todo lo demás »).

et je le savais bien car c'était les seuls moments de ma vie sur lesquels je concentrasse une attention méticuleuse, acharnée, et elle ne découvrait pas en eux un atome de plaisir.

Cette brève séquence, suite et fin de la précédente, reprenait quelques-unes des difficultés déjà évoquées (« bien » ; « seuls » ; traduction du pronom personnel sujet), sur lesquelles nous n'insisterons pas davantage. Le jury tient pourtant à rappeler que l'accord sujet/verbe est obligatoire en espagnol, même dans des contextes syntaxiques où le système français tend à se montrer plus souple. Aussi, le présentatif « c'était » devait impérativement être rendu en espagnol par un verbe au pluriel (« eran »), étant donné que la suite de la séquence (le sujet grammatical) est au pluriel.

Toutefois, l'obstacle majeur de ce passage était la traduction de la forme verbale « concentrasse », et ce, en raison notamment de l'existence d'un déséquilibre modal entre langue source et langue cible. En effet, la règle qui régit le choix entre l'indicatif et le subjonctif dans le cadre des subordonnées relatives est en principe identique dans les deux langues, à savoir, l'indicatif est de mise lorsque l'antécédent est présenté comme déterminé, précis, connu ou réel (relatives explicatives et déterminatives), alors que le subjonctif sera privilégié

dès lors que l'antécédent apparaîtra comme étant indéterminé, imprécis, inconnu ou hypothétique (relatives déterminatives uniquement). Or, un décalage existe lorsque l'antécédent est (ou est accompagné de) un superlatif ou un élément restrictif, auquel cas le français, à la différence de l'espagnol (qui se sert du seul indicatif), a le choix entre les deux modes, le subjonctif étant de plus en plus fréquemment utilisé. Pour revenir au texte, le subjonctif imparfait de la subordonnée relative « sur lesquels je **concentrasse** une attention méticuleuse » se justifiait par la présence dans la principale d'un antécédent restrictif « c'était **les seuls moments** de ma vie » ; or, l'espagnol ne disposant pas de cette souplesse modale et l'application de la règle de base étant de rigueur (antécédent connu > indicatif obligatoire), la seule traduction juste et acceptable était celle qui faisait le choix d'un imparfait de l'indicatif : « eran los únicos momentos de mi vida a los que **prestaba** una atención meticulosa ». Ajoutons au passage qu'il convenait aussi, justement, de prêter une attention méticuleuse à la préposition ouvrant la subordonnée, qui pouvait varier en fonction du verbe choisi pour traduire « concentrer » (le syntagme « concentrar una atención » étant légèrement mal dit en espagnol) : « **prestar** atención a », « **dedicar** atención a », « **poner** (la) atención en » ou encore « **fijar** la atención en ».

Tout le temps que j'étais loin de Gilberte, j'avais besoin de la voir, parce que cherchant sans cesse à me représenter son image, je finissais par ne plus y réussir, et par ne plus savoir exactement à quoi correspondait mon amour.

Le jury regrette, là encore, le nombre trop important d'erreurs concernant la série des pronoms personnels atones, alors que le passage ne présentait pas de difficulté majeure. En effet, nombreux ont été les candidats qui, sans doute poussés par le vent de l'hypercorrection et par la crainte de tomber dans le *laísmo*, ont décidé de traduire le pronom atone COD féminin « la » du texte par la forme pronominale « le », réservée en espagnol à l'expression du COI (ou du COD masculin singulier animé)¹⁴, ce qui leur a valu d'être pénalisés.

La périphrase verbale aspectuelle composée du verbe semi-auxiliaire « finir » et de deux infinitifs coordonnés introduits par le relateur « par » posait bien plus de problèmes. Ces périphrases « expresan que la acción o el proceso que se menciona representa la culminación de uno o varios acontecimientos, de un período o de un conjunto de factores que producen cierto efecto desencadenante »¹⁵. C'est pourquoi, s'il est possible de les traduire par des périphrases formellement équivalentes en espagnol (« acabar + por + infinitif »), il semblait néanmoins plus approprié dans le présent cas de recourir à la structure « acabar + gérondif » afin de rendre les sèmes de durée et de progression que véhicule cette forme et d'insister de la sorte sur leur nature dite « scalaire ». Or, il n'était guère possible de combiner le verbe « terminar » (ou « acabar ») avec une séquence du type « *ya no lográndolo » ou « *no lográndolo ya », du fait d'une forme d'incompatibilité tempo-aspectuelle. Le jury a donc fait preuve une nouvelle fois de bienveillance, en acceptant les tentatives de traduction honnêtes et en accordant un bonus aux bonnes, voire très bonnes trouvailles : « terminaba fracasando en mi intento y sin saber (ya) exactamente a que correspondía mi amor ».

Puis, elle ne m'avait encore jamais dit qu'elle m'aimait.

Cette huitième séquence était extrêmement courte et très facile à traduire, si bien que la plupart des candidats ont réussi à obtenir un sans-faute. Précisons tout de même qu'il convient, de manière générale, de ne pas céder à la facilité de rendre un « puis » initial français par un « pues » espagnol, surtout s'il est suivi d'une virgule. Pour rappel, « puis » est soit un adverbe temporel, équivalent de « luego », soit, comme dans le cas qui nous occupe, un adverbe de l'énonciation permettant, dans le cadre d'une argumentation, d'ajouter un palier argumentatif supplémentaire ; dans ce cas, « puis » ne peut être traduit en espagnol que par la forme adverbiale « además » (ou un autre adverbe équivalent), précédée éventuellement de la conjonction de coordination copulative « y ».

Bien au contraire, elle avait souvent prétendu qu'elle avait des amis qu'elle me préférait, que j'étais un bon camarade avec qui elle jouait volontiers quoique trop distrait, pas assez au jeu ;

La traduction du verbe « prétendre » a pris au dépourvu plus d'un candidat, car, si la lexie « pretender » fait partie du vocabulaire courant de la langue espagnole, les acceptions qu'en listent les dictionnaires ('procurar', 'intentar', 'cortejar') ne font pas apparaître le sens que le mot français active dans le passage à traduire, à savoir « affirmer catégoriquement (généralement quelque chose de contestable), soutenir une hypothèse peu crédible avec une assurance exagérée, sans preuve à l'appui. »¹⁶. Traduire le début de la séquence par

¹⁴ Vid. Real Academia Española, *Nueva gramática de la lengua española*, Espasa, Madrid, 2009, &16.8, &16.9 et &16.10.

¹⁵ *Ibidem*, page 2174.

¹⁶ *Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine (date de consultation : 17/07/2022).

« **había pretendido** a menudo que... » relevait donc du gallicisme sémantique et par conséquent du contresens ; il fallait donc proposer d'autres verbes plus adaptés, tels que « sostener », « asegurar » ou « afirmar ».

Plus épineuse se révélait la traduction de la subordonnée relative « qu'elle me préférait », dont le sens est resté obscur pour bon nombre de candidats, qui ont ainsi, au mieux, commis des contresens de séquence (« [amigos] a los que me prefería »), et, au pire, des calques incompréhensibles en langue cible (« [amigos] que me prefería »). Un bon rendu de la proposition n'était possible qu'en ayant compris au préalable les fonctions syntaxiques des différents éléments y figurant : un pronom relatif « que », ayant pour antécédent le syntagme « des amis », un pronom personnel tonique sujet (« elle »), un pronom personnel atone COI (« me ») et un verbe conjugué (« préférait »), autrement dit « elle prétendait préférer ses amis à [~plutôt que] lui ». Ceci étant établi, diverses possibilités de traduction s'offraient aux candidats, parmi lesquelles « [amigos] a los que prefería antes que a mí » ou encore « [amigos] a los que tenía más aprecio que a mí ».

La fin de la phrase a, elle aussi, été source de nombreuses maladresses et erreurs. D'un côté, la traduction littérale de « quoique trop distrait » (« (yo) era un buen compañero con quien jugaba gustosa, ***aunque demasiado distraído** ») était malvenue, car dépourvue d'idiomaticité. De l'autre, la tentative de traduction mot à mot de « pas assez au jeu » (« ***no bastante en el juego** ») n'était pas davantage acceptable. La solution la moins complexe passait par l'ajout de formes verbales rendant plus naturel le lien syntaxique entre cette fin de séquence et les éléments la précédant : « (yo) era un buen compañero con quien jugaba gustosa, **aunque fuera demasiado distraído y no prestara suficiente atención al juego** ».

enfin elle m'avait donné souvent des marques apparentes de froideur qui auraient pu ébranler ma croyance que j'étais pour elle un être différent des autres, si cette croyance avait pris sa source dans un amour que Gilberte aurait eu pour moi, et non pas, comme cela était, dans l'amour que j'avais pour elle.

La séquence venant clore le passage proposé à la traduction, était d'une indéniable richesse.

Posons pour commencer une difficulté d'ordre lexical, concernant la traduction de l'adverbe « enfin », servant à indiquer qu'un élément déterminé est le dernier d'une série donnée. Il est incontestable que la locution espagnole « en fin » a, pendant de très longues années, permis de véhiculer exactement la même valeur, comme en témoigne la définition unique qu'en donnent les dictionnaires académiques entre 1732 (*Diccionario de Autoridades*) et 1914. Toutefois, dès 1925, le DRAE prenait acte du profond changement sémantique que la locution était en train de subir depuis la fin du XIX^e siècle (à l'époque, donc, où Proust écrit son roman) et qui s'est traduit par l'ajout d'une deuxième acception lexicographique (« en suma, en resumidas cuentas, en pocas palabras »)¹⁷ qui a fini par détrôner la première acception. Il en découle que « en fin » fonctionne presque exclusivement de nos jours comme une locution à valeur récapitulative. C'est pourquoi, il était malvenu ici de traduire « enfin » dont la valeur est énumérative par « en fin » dont on vient juste de rappeler la valeur récapitulative. Il s'avérait plus juste de rendre cette locution par d'autres adverbes ou locutions adverbiales tels que « finalmente » ou « por último ».

Dans le même ordre d'idées, le choix de traduire le mot « marques » par « marcas » était à éviter. Au sein de la collocation « donner des/les marques [de quelque chose] », le mot « marque », en français, est à interpréter comme suit : « signe particulier ou qualité intrinsèque témoignant de l'authenticité (de l'expression) d'un sentiment. »¹⁸. Le choix de « *marca » correspondait donc à un contresens lexical et il fallait l'éviter à tout prix en traduisant tout simplement par « dar muestras ».

Ajoutons qu'il était également attendu des candidats qu'ils se détachent quelque peu du texte pour traduire correctement l'incise « comme cela était », autrement que par un mot-à-mot (« *como esto era »). Ont été valorisées les propositions qui, tout en respectant la sémantique du texte, répondaient à l'exigence d'idiomaticité : « como así era », « como era el caso ».

Une forme prépositionnelle, absente du texte français, mais exigée en espagnol, a trop souvent été omise, omission qui a été source de solécismes lourdement sanctionnés : « *mi **convicción/creencia** que yo era para ella... ». Le jury tient à rappeler le caractère obligatoire de la préposition « de », lorsque celle-ci met en relation certains mots (noms, adjectifs, verbes) avec les propositions qui viennent les compléter.

Si nous n'avons pas abordé jusqu'à présent la question de la traduction des démonstratifs du texte, c'est parce qu'ils ont été en général bien traités, leur interprétation essentiellement déictique étant mise en avant par le

¹⁷ Real Academia Española, *Diccionario usual* (1925), *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>. (date de consultation : 17/07/2022)

¹⁸ *Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine (date de consultation : 17/07/2022).

contexte (narration au passé) et leur traduction par des formes de deuxième ou de troisième degré d'éloignement (« ese » / « aquel ») répondant globalement aux attentes du jury. Il en allait différemment de la dernière séquence de l'extrait qui comportait un adjectif démonstratif (« **cette** croyance ») à valeur anaphorique renvoyant au texte précédemment cité. Le jury a ainsi valorisé les traductions qui ont opté pour un démonstratif de premier degré (« **esta** convicción ») ou pour n'importe quel autre déterminant anaphorique (« **dicha** convicción », « **tal** convicción »).

Enfin, les formes verbales de la fin du texte « avais pris », « aurait eu », « avais » ne présentaient pas de difficultés de traduction particulières, dès lors que les candidats ont pris acte de la valeur hypothétique des énoncés évoqués par le narrateur et ont fait le choix de recourir à un subjonctif imparfait, dans sa forme composée (« hubiera tenido » ; « hubiera sentido »). Il allait de soi, en revanche, que la forme verbale « avais » qui est à mettre en relation avec la séquence « comme cela était », posait un fait et se devait d'être traduite par un imparfait de l'indicatif.

Traduction proposée

Empezamos a jugar y, como aquel día que tan tristemente había empezado había de terminar[se] con alegría, cuando, antes de jugar a carceleros y prisioneros, me estaba acercando a la amiga de tono cortante a la que había oído yo el primer día gritar el nombre de Gilberte, esta me dijo: “No, no, si sabemos perfectamente que prefiere estar en el equipo de Gilberte; además, mire, le está haciendo señas”. Me estaba llamando, efectivamente, para que fuera al césped de nieve, al territorio de su equipo, que el sol, confiriéndole los rosados reflejos, el desgaste metálico, de los brocados antiguos, convertía en un *Camp du Drap d'or*.

Aquel día que [yo] tanto había temido fue, por el contrario, uno de los pocos en [los] que no fui infeliz del todo. Pues yo, que ya no pensaba en otra cosa que en no permanecer jamás ni un solo día sin ver a Gilberte (hasta el punto de que, una vez, no habiendo regresado mi abuela para la hora de la cena, no pude evitar decirme [a mí mismo] enseguida que, si la había atropellado un coche, no podría ir yo durante algún tiempo a los Campos Elíseos; ya no se quiere a nadie en cuanto se ama); [y] sin embargo, aquellos momentos en [los] que [yo] estaba a su lado y que desde la víspera había esperado con tanta impaciencia, por los cuales había temblado, por los cuales habría sacrificado todo lo demás, no eran en absoluto momentos felices; y [yo] lo sabía a ciencia cierta, pues eran los únicos momentos de mi vida a los que prestaba una atención meticulosa, tenaz, pero ella no alcanzaba a ver en los mismos ni un átomo de placer.

Todo el tiempo que estaba lejos de Gilberte necesitaba verla, porque, buscando sin cesar visualizar su imagen, terminaba fracasando en mi empeño y sin saber exactamente a qué correspondía mi amor. Además, [ella] todavía no me había dicho nunca que me amaba. Muy al contrario, había sostenido a menudo que tenía amigos a los que prefería antes que a mí, que yo era un buen compañero con quien jugaba gustosa, aunque fuera demasiado distraído y no me concentrara lo suficiente en el juego; finalmente, me había dado a menudo muestras aparentes de frialdad que habrían podido hacer tambalearse mi convicción de que [yo] era para ella un ser distinto de los demás, si dicha convicción hubiera tenido su origen en un amor que Gilberte hubiera sentido por mí y no, como así era, en el amor que yo sentía por ella.

Conclusions

En définitive, l'épreuve de thème ne présente pas d'écueils insurmontables si les candidats sont bien préparés en amont et font l'effort d'une analyse fine et minutieuse du texte. Ce dernier doit être appréhendé dans son ensemble et dans sa cohérence globale afin d'être en mesure d'en restituer les nuances, de bien identifier les rouages de sa syntaxe, le système de sa deixis et le rapport qui s'établit en son sein entre faits et hypothèses, passé et présent, etc.

Pour ce faire, une connaissance approfondie de la grammaire française et de la grammaire espagnole doit être de mise, pour éviter calques, gallicismes et solécismes qui altèrent grandement la qualité globale des copies. Par ailleurs, le lexique espagnol doit être maîtrisé jusque dans ses nuances pour éviter le recours mécanique à ce qui, parfois, s'apparente, en réalité, à de fausses équivalences. Il va de soi que les barbarismes et contresens lexicaux constituent des fautes réhibitives. Enfin, la conjugaison doit faire l'objet d'un apprentissage et de révisions systématiques tout au long de l'année de préparation, avec sans doute une insistance particulière sur le passé simple et le subjonctif imparfait.

Pour finir, le jury tient à dire qu'il n'y a pas une « bonne » traduction dans une version unique ; c'est pourquoi diverses propositions ont été acceptées, dès lors qu'elles répondaient aux exigences d'une traduction complète, fidèle et lisible, empreinte de cohérence et de justesse.

Le jury encourage donc les candidats à pratiquer la lecture des textes littéraires français et espagnols, source d'une réflexion approfondie sur le fonctionnement spécifique de chacune des deux langues -le français et l'espagnol-, dans une perspective contrastive et critique.

II.2. Version

Données statistiques concernant l'épreuve

Épreuve	Nombre de candidats présents	Nombre de candidats admissibles	Moyennes des candidats présents	Moyennes des candidats admissibles
Version	263	110	3,49/10	4,72/10

Le texte retenu pour l'épreuve de version en 2022 était l'incipit du roman *El huerto de mi amada*, publié en 2002 par Alfredo Bryce Echenique, et récompensé par le Prix Planeta. Comme souvent chez cet écrivain né à Lima en 1939, dès son premier roman – *Un mundo para Julius* (1970) –, la fiction se déroulera principalement dans la capitale péruvienne, au contact entre les cercles très exclusifs de la haute bourgeoisie (dont l'auteur lui-même est issu) et des catégories sociales moins aisées – notamment les domestiques. Ici, *El huerto de mi amada* introduit dans un incipit dynamique plusieurs éléments-clés de la diégèse : d'abord le protagoniste du roman, le jeune et distrait Carlitos Alegre, fils d'une famille très aisée qui consacre son été à préparer son examen d'entrée à l'université (pour étudier la médecine, saura-t-on plus tard) ; puis les jumeaux Raúl y Arturo Céspedes Salinas, camarades d'études issus d'une famille beaucoup plus modeste, qui aspirent à s'élever socialement par une carrière médicale, comme avait commencé à le faire leur défunt père (un provincial originaire de Chiclayo, dans le nord du pays), avant une mort prématurée qui avait exposé sa veuve et leurs trois enfants à une situation extrêmement précaire (notons au passage la forte dimension symbolique et ironique du nom attribué à ce César Céspedes : habitué de rêve de grandeur – *Aut Caesar, aut nihil* –, il est fauché par le destin – comme le grand Jules ou le gazon de son nom – et finit par manger le trèfle par la racine...). Le contraste entre la condition sociale de Carlitos et celle des jumeaux est redoublé par l'opposition entre deux lieux : tandis que le jeune Carlitos habite dans une vaste demeure agrémentée d'un jardin et d'une terrasse où se prépare une fête mondaine, les jumeaux, leur mère et leur sœur vivent au dernier étage d'une vieille bâtisse menaçant ruine. Le soin porté à la description de ce logement vétuste signale au lecteur la déchéance sociale (provisoire ?) de cette famille après l'ascension engagée par le père défunt, qui avant sa mort pouvait rêver d'acquérir une demeure dans le quartier très huppé de San Isidro (où réside certainement Carlitos Alegre, si ce n'est à Miraflores). Néanmoins, les jumeaux ne se résignent pas à la misère, et on devine déjà qu'ils feront tout leur possible pour se faire une place dans la bonne société. On constate notamment leur détermination à leur façon de se remémorer les leçons de leur père (l. 12-13) et d'invoquer le fait que le président Manuel Prado Ugarteche possède alors (dans les années 1958-1962, peut-on déduire) une résidence dans leur quartier – signe que tout n'est pas perdu pour eux...

Au-delà de sa fonction informative (introduire des éléments essentiels de la diégèse), et de sa fonction dramatique (ici, il s'agit plutôt de différer l'action, tout en ébauchant des pistes narratives), cet incipit vise à séduire (ou non ?) en proposant une écriture assez déconcertante au premier abord, du moins pour un lecteur qui découvrirait l'œuvre de Bryce Echenique. Comme dans *Un mundo para Julius*, *Reo de nocturnidad* (1997) ou *La amigdalitis de Tarzán* (1999), l'auteur y opte pour un narrateur hétérodiégétique et omniscient, mais privilégie la focalisation interne et le discours direct libre, ce qui permet d'être au plus proche de la pensée et de la parole des personnages, tout en maintenant une certaine distance vis-à-vis d'eux – une posture propice à susciter à la fois de l'empathie et un recul critique. Ce dispositif narratif – qui n'est pas sans rappeler celui adopté par un autre auteur péruvien, Mario Vargas Llosa, dans *Los cachorros* (1967) – exige une lecture active, afin de détecter les passages où le narrateur insère dans le récit les pensées et les mots des personnages eux-mêmes, via des glissements parfois abrupts dont le signal le plus manifeste est l'oralité. Cette écriture implique également des ruptures de registre et de ton entre le style relativement emphatique – mais discrètement ironique – du narrateur (enclin aux superlatifs absolus, aux redoublements d'adjectifs antéposés ou aux phrases complexes) et le discours rapporté des personnages, souvent plus familier. Un autre trait stylistique remarquable de cet incipit était sa syntaxe : après une première phrase de quatre lignes, c'est dans une période apparemment interminable que le narrateur embarque son lecteur. Et si Proust est une référence incontournable de Bryce Echenique (son Julius, l'insomniaque enfant de bonne famille épris de sa mère et aux méditations si délicates, rappelait dès 1970 le narrateur proustien), les brusques sauts d'une focalisation à l'autre annoncent que l'auteur ne se limitera pas à l'analyse de la bonne société liménienne depuis une perspective unique. De même, si le discours direct libre rappelle la technique du flux de conscience à la Virginia Woolf, la présence d'un narrateur hétérodiégétique et de plusieurs « voix » insérées dans le récit prépare le lecteur à un roman polyphonique, où le sens naîtra en bonne partie de la confrontation des

perspectives. Par conséquent, il était donc primordial pour aborder la traduction de ce texte, d'en analyser au préalable le dispositif narratif et le style, et en particulier la syntaxe. Parmi les difficultés rencontrées dans les copies, l'une d'entre elles a en effet été le repérage des voix et l'élucidation de la logique justifiant le passage d'un discours à l'autre.

Recommandations générales à l'intention des futurs candidats

Avant de passer au détail des séquences, quelques conseils généraux sont ici proposés. Nous reprendrons ici pour l'essentiel ceux apportés par les jurys précédents. Rappelons avant tout que les candidats sont tenus de s'entraîner à la traduction de la langue espagnole dans ses diverses modalités diachroniques et synchroniques : les textes proposés pour la version peuvent appartenir à l'époque classique ou moderne, à l'espace péninsulaire ou latino-américain, et peuvent présenter des registres langagiers divers. Pour la version classique, portant sur des textes du Siècle d'Or, nous invitons les candidats à consulter les pages correspondantes du rapport de la session 2020 (notamment les pages 32-35 pour des conseils généraux).

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

Devant un passage difficile à comprendre, le candidat doit avoir pour objectif, à partir des éléments diégétiques et des champs lexicaux, de proposer une traduction qui, si elle n'est pas absolument exacte, maintient une cohérence avec le reste du texte. Cette capacité à s'appuyer sur le contexte et à viser la cohérence en cas de difficulté de compréhension ponctuelle est une des principales qualités qu'évaluent les correcteurs dans l'épreuve de version. Enfin, la bonne compréhension du texte repose inévitablement sur une méticuleuse analyse grammaticale des passages les plus ardues.

De façon générale, rappelons que deux écueils sont à éviter. Tout d'abord, la traduction littérale dépourvue de sens : c'est un souci de clarté, d'intelligibilité qui doit guider le candidat. Le temps de relecture à la fin de l'épreuve doit permettre de vérifier la fluidité de l'ensemble de la traduction, de détecter et de rectifier les éventuels passages obscurs. L'autre écueil à éviter consiste à s'éloigner excessivement du texte source et en faire une réécriture. S'il est vrai que des points bonus sont accordés aux copies qui font montre d'une aisance expressive, ou simplement de bonnes idées de traduction, il faut prendre garde à ne pas se laisser emporter par sa plume et en oublier le texte original. Traduire par une expression qui semble plus idiomatique ou de type proverbial en français peut être considéré par le jury comme un refus de traduction pénalisé comme une / des omission(s). En somme, si la bonne tenue de la traduction en français est valorisée, la fidélité au texte source et l'intelligibilité sont prioritaires. Pour traduire cette année le texte de Bryce Echenique, cette double difficulté s'observait notamment à l'égard de la syntaxe. Tandis que certains candidats ont calqué de façon excessive certaines tournures incorrectes en français (par exemple l'antéposition des deux participes passés (« *su condición de satisfecha y esperanzada ama de casa* »)), d'autres ont au contraire altéré trop souvent la construction de la seconde phrase ; or, à trop vouloir la simplifier, ces traductions s'éloignaient beaucoup du style de l'auteur, quand elles ne multipliaient pas les phrases bancales.

Par ailleurs, rappelons aux futurs candidats qu'une maîtrise très solide de la langue française est indispensable. Elle leur sera nécessaire à l'avenir, au même titre que la parfaite maîtrise de l'espagnol, dans leur travail d'enseignants en milieu scolaire français. De nombreuses copies ont pâti d'un niveau de langue trop faible. Il faut souligner que les graves erreurs de français (barbarismes, solécismes, erreurs de conjugaison, fautes d'accords, etc.) sont aussi (voire plus) pénalisantes que les plus lourdes des erreurs de sens (non-sens et contresens).

Les candidats doivent impérativement s'assurer de maîtriser les conjugaisons, en français autant qu'en espagnol, en particulier du passé simple et de l'imparfait du subjonctif. Un travail de révision permettra aux futurs candidats d'éviter les conjugaisons fautives que le jury a pu relever et qui ont été lourdement sanctionnées. Nous soulignons également ici la nécessité de respecter les valeurs des temps. Ainsi, pour rendre un passé simple espagnol, l'usage est de maintenir un passé simple en français s'il s'agit d'un temps du récit (si c'est le narrateur qui rapporte une action au passé) ; en revanche, on pourra privilégier le passé composé s'il s'agit d'un discours rapporté, puisque ce temps est désormais presque hégémonique dans le français oral.

Sur le plan lexical, il faut par ailleurs éviter à tout prix les barbarismes, non seulement grâce – en amont – à un apprentissage assidu du lexique (espagnol et français), mais aussi en limitant les risques lors de l'épreuve en préférant une inexactitude ou faux-sens (moins lourdement sanctionnés) à un barbarisme. Dans le texte de cette année, une difficulté tenait à la présence d'adjectifs pouvant être considérés comme des néologismes

en espagnol (« *agradabilísimo* », « *demolible* », « *puntualísima* »). Face à cela, les candidats pouvaient être tentés de calquer ces audaces lexicales pour rester au plus près du style de l'auteur. Les néologismes « agréablissime », « ponctuellissime » ont du reste été retenus dans la traduction française du roman publiée par Jean-Marie Saint-Lu (*Le Verger de mon aimée*, Paris, Métailié, 2006). Cependant, les néologismes sont moins tolérés en français qu'en espagnol, et on ne saurait trop conseiller la prudence dans un exercice de traduction universitaire qui vise autant à vérifier la maîtrise du français que la compréhension de la langue source. Mieux vaut donc éviter tout néologisme dans ce contexte académique.

Certains barbarismes tiennent parfois à une erreur d'orthographe, sur une lettre ou un accent, qui suffit à modifier la prononciation du mot. C'était le cas dans plusieurs copies pour les barbarismes suivants : « *resentit », « *resignée », « le funeraïl » (le singulier aggravant l'erreur), « *lancaient », « *demeure », « *heureuse », voire « évidemment » (qui a été sanctionné comme une faute d'orthographe, mais aurait pu l'être comme un barbarisme, puisque l'omission du second -m- altérerait la prononciation du mot). Il est à noter que le jury a pris en compte les nouvelles règles orthographiques (notamment en ce qui concerne les accents) mais a bien sûr accepté les orthographes anciennes.

De fréquents solécismes (erreurs de syntaxe) ont également été observés dans les copies, comme cela sera montré plus loin. Nous invitons les candidats qui, en cours d'épreuve, douteraient de la correction grammaticale et syntaxique d'un passage de leur traduction à faire preuve de prudence, et à recourir à des structures correctes qui leur sont familières, quitte à simplifier l'expression. Cependant, il est bien sûr indispensable aux futurs candidats d'étoffer leur connaissance des tournures complexes existant dans l'une et l'autre langue.

Plusieurs erreurs de registre ont également été relevées. Ainsi, traduire « *nada* » (dans « *nada, ni eso* ») par « que nenni » donnait au texte une couleur archaïque absente en espagnol ; de façon comparable, traduire « *sin comprensión ni simpatía* » par « sans mansuétude ni bienveillance » s'écartait du sens et du registre original, comme si le candidat souhaitait enjoliver un texte original jugé trop plat.

Nous conseillons aux candidats de renforcer leur connaissance lexicale par de fréquentes lectures de textes littéraires dans les deux langues, afin de leur éviter ce genre de confusions.

Il convient ici de répéter à quel point il est essentiel pour les candidats, malgré la durée limitée de l'épreuve, de ne pas négliger la relecture, ou mieux encore, si le temps le permet, les relectures ciblées de leur traduction. Une première relecture pourra être consacrée à repérer les éventuelles omissions, une autre à évaluer le sens global de la traduction et à reformuler au besoin les passages obscurs, une autre enfin à traquer les erreurs d'orthographe, de conjugaison et de grammaire (accords, pronoms COD / COI, etc.). De plus, les candidats sont invités à soigner la présentation de leur texte manuscrit, de préférence en sautant une ligne sur deux et en évitant les ratures. Ce souci de présentation ne rentre pas en ligne de compte dans la notation de la copie mais participe à la clarté du texte produit. En revanche, rappelons que l'usage correct de la ponctuation est bel et bien évalué. Ainsi, les futurs candidats veilleront à utiliser celle-ci à bon escient, et notamment à ne jamais faire apparaître de signes de ponctuation isolés en début de ligne : il est en effet impossible de placer une virgule ou un point sans mots qui les précèdent.

Enfin, le jury tient à féliciter les candidats qui ont su rendre la fluidité du glissement d'un discours à l'autre, les changements de registre, et surtout l'oralité du texte. Des points bonus ont été attribués aux candidats qui témoignaient de cet effort de mise en forme, et parfois d'élégance dans la traduction.

Texte proposé à la traduction

Rappel du texte proposé

Carlitos Alegre, que nunca se fijaba en nada, sintió de pronto algo muy fuerte y sobrecogedor, algo incontenible y explosivo, y sintió más todavía, tan violento como inexplicable, aunque agradabilísimo todo, eso sí, cuando aquella cálida noche de verano regresó a su casa y notó preparativos de fiesta, allá afuera, en la terraza y en el jardín. Hacía un par de semanas que preparaba todos los días su examen de ingreso a la universidad, en los altos de una muy vieja casona de húmeda y polvorienta fachada, amarillenta, sucia y de quincha la vetusta y demolible casona aquella situada en la calle de la Amargura y en la que vivían doña María Salinas, viuda de Céspedes, puntualísima empleada del Correo Central, y los tres hijos –dos varones, que son mellizos, ah, y la mujercita también, claro, la mujercita...– que había tenido con su difunto marido, César Céspedes, un esforzado y talentoso dermatólogo chiclayano que empezaba a abrirse camino en la Lima de los cuarenta y ya andaba soñando con construirse un chalet en San Isidro y todo, con su consultorio al frente, también, por supuesto, y aprendan de su padre, muchachos, que este ascenso profesional y social me lo estoy ganando solo, solito y empezando de cero, ¿me entienden?, cuando la muerte lo sorprendió, o lo malogró –como dijo alguien en el concurrido y retórico entierro de Puerto Etén, Chiclayo, su terruño–,

obligando a su viuda a abandonar su condición de satisfecha y esperanzada ama de casa, para entregarse en cuerpo y alma a la buena educación de sus hijos, a rematar, casi, la casita propia de entonces, en Jesús María, y a convertirse en una muy resignada y eficiente funcionaria estatal y en la ojerosa y muy correcta inquilina de los altos de aquella cada día más demolible casona de la ya venida a menos calle de la Amargura, ni siquiera en la vieja Lima histórica de Pizarro, nada, ni eso, siquiera, sino en la vejancona, donde, sin embargo, conservaba su residencia de notable balcón limeño el presidente don Manuel Prado Ugarteche – entonces en su segundo mandato –, claro que porque Prado vivía en París y así cualquiera, salvo cuando gobernaba el Perú, y porque antigüedad es clase, también, para qué, argumento este que, aunque sin llegar [sic, sans “a” dans l’édition de 2002 chez Planeta] entenderlo a fondo ni compartirlo tampoco a fondo, esgrimían a menudo Arturo y Raúl Céspedes, los hijos mellizos del fallecido dermatólogo chicalayano, ante quien osara mirar la vetusta y desangelada casota y verla tal cual era, o sea, sin comprensión ni simpatía [...].
 Alfredo Bryce Echenique, *El huerto de mi amada*, Barcelone, Planeta, 2002.

Propositions et commentaire de traduction séquencée

Carlitos Alegre, que nunca se fijaba en nada,

- Carlitos Alegre, {qui ne remarquait jamais rien, / qui ne faisait jamais attention à rien},

Texte source	Commentaires
Carlitos Alegre	Il était bien sûr exclu de traduire le patronyme Alegre par l'adjectif « Joyeux », mais aussi de transformer le diminutif « -itos » en un adjectif comme « le petit Carlos », puisqu'il est manifeste que le personnage est un adolescent (même si ce diminutif annonce l'ambivalence de son statut, entre enfant et adulte, ambiguïté à la source de la trame narrative puisque, le soir de cette fête, Carlitos tombera amoureux d'une amie de sa mère, de seize ans son aînée.
que nunca se fijaba en nada,	La locution verbale « <i>fijarse en</i> » a donné lieu à plusieurs types d'erreurs. Les plus lourdes ont été le contresens « se fier à » et le grave faux-sens « se fixer sur », ainsi que diverses réécritures (« tête en l'air », « surpris »). De légers faux-sens (« prendre garde », « se soucier ») ou maladresses (« se rendre compte de ») ou ont été moins sanctionnés.

sintió de pronto algo muy fuerte y sobrecogedor, algo incontenible y explosivo,

- {ressentit / éprouva} {tout à coup / soudain / brusquement} quelque chose de très {fort / puissant} et de (très) {troublant / saisissant / bouleversant / poignant}, quelque chose {d'irrépressible / d'irrésistible} et d'explosif,

Texte source	Commentaires
sintió de pronto algo muy fuerte y sobrecogedor,	Les erreurs les plus lourdes ont ici été le non-respect du passé simple (temps du récit au passé), des barbarismes commis sur et « <i>de pronto</i> » et « <i>sobrecogedor</i> », ainsi que le solécisme consistant à ne pas placer la préposition « de » avant <u>les deux</u> adjectifs. Diverses erreurs de lexique ont également été relevées, allant de la maladresse ou l'inexactitude (« soudainement » ou « d'un coup » pour « <i>pronto</i> » ; « submergeant » ou « débordant » pour « <i>sobrecogedor</i> ») au gros faux-sens (« promptement » ou « bientôt » pour « <i>pronto</i> » ; « (sur)prenant » ou « effrayant » pour « <i>sobrecogedor</i> »).
algo incontenible y explosivo,	Là encore, ne pas répéter la préposition « de » avant « explosif » était un solécisme grave. « <i>Incontenible</i> » a pu donner lieu à un barbarisme (dû à un calque), mais aussi à des maladresses et inexactitudes (la périphrase « impossible à contenir » ou des adjectifs comme « incontrôlable », « irréfrenable »).

y sintió más todavía, tan violento como inexplicable, aunque agradabilísimo todo, eso sí,

- et il ressentit {davantage / plus} encore, quelque chose d'aussi violent qu'inexplicable, {bien que / quoique} tout cela {fût / ait été très / soit très agréable} // même si tout cela était {fort / tout à fait} agréable, {à vrai dire, / (ah) ça oui}

Texte source	Commentaires
y sintió más todavía,	Comme dans le premier segment, traduire « <i>sintió</i> » par le verbe « sentir » était une maladresse, tout comme étoffer « <i>más</i> » par « des émotions plus fortes », ou remplacer « <i>sintió más</i> » par « et qui devint plus fort ». Plus maladroit encore était de proposer « et il ressentit encore plus, ».
tan violento como inexplicable,	Très étonnamment, le comparatif d'égalité (<i>tan</i> + adjectif + <i>como</i>) n'a pas toujours été reconnu, donnant lieu à un calque dépourvu de sens, ou au remplacement par l'expression d'une conséquence (« tellement violente qu'elle était inexplicable »), ce qui était un contresens. A également été relevé un solécisme consistant à oublier de réexpliquer l'antécédent « <i>algo</i> » (« quelque chose ») avant le comparatif.
aunque agradabilísimo todo, eso sí,	En espagnol, le <i>superlatif</i> « <i>agradabilísimo</i> » pourrait être considéré comme un néologisme, ce qui justifierait alors de le calquer en français pour rester au plus près du style de l'auteur (« agréablissime »). Cependant, comme cela a déjà été dit, les néologismes sont moins tolérés en français qu'en espagnol et le contexte d'une traduction universitaire invitait à la prudence, et donc à éviter tout néologisme pouvant être considéré comme un barbarisme. Par ailleurs, la tournure elliptique « <i>aunque</i> + adjectif » ne pouvait être calquée non plus, au risque de tomber dans le charabia ou le non-sens. Une autre faute grave a consisté ici à utiliser l'indicatif après « bien que » ou quoique » (erreur parfois cumulée à une orthographe erronée – « quoi que », en deux mots). Enfin, la tournure orale et familière « <i>eso sí</i> » a donné lieu à des maladroites (« cela oui », « cela était vrai », « pour sûr »).

cuando aquella cálida noche de verano regresó a su casa

- Plusieurs options envisageables :

- quand en rentrant chez lui par cette chaude soirée d'été
- quand {par / lors de / en cette chaude soirée d'été} il {rentra / revint} chez lui et
- quand par cette chaude soirée d'été, alors qu'il revenait chez lui,

Texte source	Commentaires
cuando aquella cálida noche de verano	Le début de ce segment a été l'objet de deux solécismes : oublier la préposition « par » pour introduire le complément circonstanciel de temps (le calque était impossible), et prendre « cette chaude nuit d'été » comme sujet du verbe « <i>regresó</i> » (ce qui était de plus un gros contresens). Traduire « <i>cálida</i> » par « chaleureuse » était un faux-sens grave, car cela impliquait une personnification de la soirée absente en espagnol. Il était par ailleurs maladroit de traduire « <i>noche</i> » par « nuit » (et ce, même s'il fait nuit vers 18h à Lima), puisque l'action se déroule visiblement en début de soirée. De même, étoffer « cette soirée-là » était une maladresse.
regresó a su casa	Ecrire « il revint <u>à / dans</u> sa maison » était un autre solécisme.

y notó preparativos de fiesta, allá afuera, en la terraza y en el jardín.

➤ Plusieurs options envisageables :

- a) [après « quand en rentrant... »] ... il {vit / remarqua} des préparatifs de fête ...
- b) après « alors qu'il rentra [...] » : et qu'il {vit / remarqua} les préparatifs d'une fête, ...
- c) après « quand il rentra... » : « et remarqua » (sans répétition du pronom) ...
- {à l'extérieur / là dehors}, sur la terrasse et dans le jardin.

Texte source	Commentaires
y notó preparativos de fiesta,	Les trois traductions proposées ci-dessus témoignent d'une difficulté syntaxique sur ce segment : il fallait veiller à enchaîner correctement les verbes, sans rupture de construction. Ainsi, écrire « quand il rentra [...] et *il remarqua (sans répéter « que » devant le pronom « il ») constituait un solécisme. Quant à la conjugaison, rappelons que « remarquât » serait un subjonctif imparfait, et non un passé simple. Sur le plan lexical, « notar » a donné lieu à diverses erreurs, depuis les contresens « évaluer » et « faire des préparatifs » aux inexactitudes « observer / voir / repérer / constater » en passant par le faux-sens « noter » (= prendre des notes). Enfin, écrire « il remarqua les préparatifs de fête » constituait à la fois une inexactitude et une grosse maladresse.
allá afuera, en la terraza y en el jardín.	« <i>Allá afuera</i> » ne devait pas être traduit par un calque très maladroit (« là-bas dehors »), ni simplifié en omettant « <i>allá</i> » (« à l'extérieur / dehors »). Mais c'est bizarrement sur la fin du syntagme que les erreurs les plus lourdes ont été relevées, avec des non-sens issus d'une mauvaise maîtrise des prépositions françaises : « *dans la terrasse / dans la terrasse et *Ø le jardin / *sur le jardín / *sur la terrasse et Ø le jardin ».

Hacia un par de semanas que preparaba todos los días su examen de ingreso a la universidad,

➤ {Cela faisait / Voilà} {deux ou trois / quelques / environ deux} semaines qu'il préparait tous les jours son examen d'entrée à l'université,

Texte source	Commentaires
Hacia un par de semanas	La tournure impersonnelle « <i>hacia</i> + durée », pourtant très courante, a été sujette à un non-sens dû sans doute à une maîtrise insuffisante du français (« *Il faisait quelques semaines »), mais aussi à une grosse maladresse (« <u>Il y avait</u> quelques semaines »). Concernant la locution « <i>un par de</i> », le jury a estimé qu'il convenait de rendre sa valeur d'approximation : « <i>un par de</i> », ça n'est pas exactement « deux », le plus souvent, mais généralement « deux ou trois » ou, ici « environ deux semaines ». En tout état de cause, le calque « une paire de semaines » ne pouvait être admis, bien que la tournure soit courante dans certaines régions avec le même sens qu'en espagnol.
que preparaba todos los días su examen de ingreso a la universidad,	Le jury a ici relevé quelques maladresses ou inexactitudes légères (remplacer « tous les jours » par « chaque jour » ou « son examen » par « ses examens »), mais surtout des erreurs sur « <i>ingreso</i> », un terme pourtant basique. Il ne s'agit pas ici de « l'intégration » (une pratique assez lointaine de l'entrée ou admission à l'université), et encore moins des « engrais » ou « impôts » ! On ne peut que rappeler combien l'apprentissage de lexique est nécessaire, mais aussi l'usage de la logique : ici, le contexte excluait absolument ces tentatives hasardeuses.

en los altos de una muy vieja casona de húmeda y polvorienta fachada,

- {au dernier étage / à l'étage supérieur} d'une très vieille {bâtisse / mesure} à la façade humide et poussiéreuse,

Texte source	Commentaires
<p>en los altos de una muy vieja casona</p>	<p>Comme l'indiquait le suffixe augmentatif « -ona », une « casona » est une grande maison, mais le traduire ainsi était maladroit, puisque cela impliquait d'adjoindre deux adjectifs à « maison ». On pouvait donc traduire ce substantif par « bâtisse » (ici <u>et</u> plus bas), ou à la rigueur par « mesure », puisque cette maison était délabrée. En revanche, étaient inexactes les propositions « bicoque » (petite maison), « baraque » (familier) « demeure » ou « manoir » (mélioratifs), et plus encore « maisonnée » (terme qui désigne les habitants de la maison).</p> <p>Une autre difficulté lexicale a concerné « los altos ». L'expression désignait le dernier étage de la bâtisse (ce que l'espagnol appelle aussi un « ático », mais qu'on ne peut traduire par « attique », sauf à risquer un néologisme encore rare). La logique excluait d'imaginer que cette veuve aux revenus modestes et ses enfants occupaient plusieurs étages (faux-sens). Proposer « les combles » ou « le grenier » était une légère inexactitude, car il n'était pas dit que cette famille vivait dans un espace non aménagé. Il était par ailleurs très maladroit de proposer « dans le haut de », « dans les parties hautes » ou « en haut d'une maison ». Mais les erreurs les plus lourdes ont consisté en de gros faux-sens (« en altitude ») ou des non-sens (« dans les hauts de » ou « sur les hauteurs de »).</p>
<p>de húmeda y polvorienta fachada,</p>	<p>Ici, il fallait reconnaître dans le syntagme « de + adjectif(s) + nom » un complément de caractérisation rapporté à la « casona ». Celui-ci devait se traduire en français par un syntagme commençant par la préposition « à », sous peine de commettre un solécisme (ex : « [une bâtisse] *de la façade »).</p> <p>Concernant l'ordre des termes, il était envisageable ici de conserver l'antéposition des deux adjectifs, pour rester fidèle au style de l'auteur, mais l'usage français privilégierait de rétablir ici le nom avant les adjectifs.</p> <p>Enfin, quoique « pulvérulent » soit répertorié dans les dictionnaires français, cet adjectif rare était ici très incongru du fait de son registre très soutenu ou technique ; « poussiéreux » suffisait amplement !</p>

amarillenta, sucia y de quincha la vetusta y demolible casona aquella situada en la calle de la Amargura

- {une bâtisse jaunâtre, sale et de {torchis / pisé} // une bâtisse de torchis jaunâtre et sale // une bâtisse en torchis d'un jaune sale}, vétuste et {tombant en ruine / menaçant (de) ruine / vouée à la démolition / promise à la démolition / branlante / croulante}, située {(dans la) rue de la Amargura / rue de l'Amargura}

Texte source	Commentaires
<p>amarillenta, sucia y de quincha la vetusta y demolible casona aquella</p>	<p>Ce passage a posé des difficultés, car sa construction répondait à une pratique orale courante, consistant à indiquer d'abord l'information nouvelle, avant d'expliciter ce à quoi celle-ci se rapporte. Autrement dit, il fallait comprendre que les trois qualificatifs « <i>amarillenta, sucia y de quincha</i> » se rapportaient à « <i>la vetusta y demolible casona aquella</i> ».</p> <p>En français, conserver cet ordre en l'état provoquait un non-sens ou du charabia ; il convenait de placer le groupe nominal avant la série d'éléments qui le complétaient. On ne pouvait non plus calquer la traduction du groupe nominal ; l'adjectif démonstratif « <i>aquella</i> », en particulier, était impossible à conserver tel quel. Dans la mesure où il servait avant tout en espagnol à rappeler que l'on parle de la maison déjà évoquée précédemment, on pouvait se contenter de le rendre par un article indéfini dans une construction où l'on répète le terme « bâtisse » peu de mots après l'avoir mentionné.</p> <p>Sur le plan lexical, si « <i>demolible</i> » est un néologisme en espagnol, rappelons que le français est moins enclin à ceux, à plus forte raison dans une traduction universitaire, où l'on rejette les barbarismes et néologismes.</p> <p>Parmi les barbarismes relevés, on mentionnera « *démolissable » et « *détruisable », mais aussi « [une façade] *pissée / *pisée »...</p> <p>Diverses approximations lexicales ont également été observées sur ce passage : « jaunie » pour « <i>amarillenta</i> » (inexact) ; et pour « <i>demolible</i> », « délabrée » ou « décrépite » (inexact), « destructible » (très mal dit) ou mise en démolition (faux-sens grave).</p> <p><i>NB</i> : une autre traduction, moins satisfaisante, a été acceptée : « jaunâtre, sale, une maison de torchis promise à la démolition et située rue de la Amargura, ». Cette traduction rapporte à la façade les adjectifs « <i>amarillenta, sucia</i> », ce qui ne tenait pas compte de la construction orale de la phrase. On a donc bonifié les traductions rapportant ces adjectifs à la « <i>casona aquella</i> ».</p>
<p>situada en la calle de la Amargura</p>	<p>Rappelons que la règle est de ne pas traduire les noms de lieux, sauf s'il s'agit de toponymes disposant d'un usage établi (qu'il s'agisse de pays, de villes ou de fleuves, notamment). Ici, il n'était donc pas bienvenu de traduire « <i>la Amargura</i> » par l'Amertume », même si cela pouvait aider un lecteur non-hispanophone à comprendre la connotation associée à cette rue. Par ailleurs, traduire « <i>la calle de la Amargura</i> » par « la rue Amargura » était très maladroit, car cela ne correspondait à aucun usage établi en français (hormis dans telle chanson bien connue d'un auteur franco-espagnol). En revanche, ont été considérées comme également valables les traductions « la rue de la Amargura » et « la rue de l'Amargura ».</p>

y en la que vivían doña María Salinas, viuda de Céspedes, puntualísima empleada del Correo Central,

- où vivaient doña María Salinas, veuve Céspedes, {(une) très ponctuelle employée / une employée {très / fort} ponctuelle} de la Poste {Centrale / centrale},

Texte source	Commentaires
y en la que vivían doña María Salinas, viuda de Céspedes,	<p>Ici, l'erreur la plus grave observée a été l'oubli de l'accord du verbe (au pluriel) avec les deux groupes nominaux sujets (« <i>doña María Céspedes [...] y los tres hijos</i> », ainsi que le calque de « <i>doña</i> » par « duègne » (gros contresens). Il était également très malvenu de transformer le très hispanique « <i>dueña</i> » par « madame » ; rappelons que les titres honorifiques « <i>don</i> » et « <i>doña</i> » (qui ne s'utilisent que devant un prénom, et non un patronyme) peuvent et doivent être conservés tels quels en français. On n'imaginerait pas parler de Monsieur Quichotte ou de M. Juan... Quant au groupe nominal apposé « <i>viuda de Céspedes</i> », il correspond en français à un usage – certes un peu désuet désormais – consistant à juxtaposer le substantif « veuve » au patronyme du défunt mari, sans autres termes de liaison. Proposer « veuve de M. Céspedes » ou « veuve de Céspedes » était fort maladroit.</p>
puntualísima empleada del Correo Central,	<p>Comme pour « <i>agradabilísimo</i> » plus haut, le superlatif « <i>puntualísima</i> » était un néologisme. Risquer « ponctuellissime » permettait certes de respecter la proposition de l'auteur à l'emphase (non dénuée d'une légère ironie) ; mais – une fois encore – le jury a préféré rejeter de telles audaces, dans la mesure où l'agrégation vise avant tout à recruter des enseignants démontrant une maîtrise parfaite des normes et usages du français autant que de l'espagnol.</p> <p>Rajouter « qui était [une employée] » a été considéré comme une grosse maladresse, car cela était tout à fait superflu.</p> <p>Plus grave cependant était le calque « Courrier central » ou « Courriers centraux » au lieu de la « Poste centrale / Centrale » ; ces propositions constituaient des non-sens en français.</p>

y los tres hijos –dos varones, que son mellizos, ah, y la mujercita también, claro, la mujercita...–

- et ses trois enfants – deux garçons, (qui {sont / étaient}) des jumeaux, {ah / ah ! / eh oui}, et {la / une} fille aussi, {bien sûr / évidemment / bien entendu}, la fille... –

Texte source	Commentaires
y los tres hijos –dos varones, que son mellizos, ah,	<p>Pour traduire « <i>los tres hijos</i> », le jury a estimé préférable de proposer « ses trois enfants », car il n'était plus question du père défunt depuis plusieurs lignes, mais seulement de doña María Céspedes. Il était néanmoins moins grave de traduire cela par « leurs trois enfants » que par « les trois enfants » (très maladroit) ou « ses trois fils » (gros faux-sens).</p> <p>Bizarrement le terme « <i>varones</i> », pourtant courant, a donné lieu à de lourdes erreurs : un non-sens (« deux *masculins »), un contresens (« deux *barons ») ou des faux-sens plus ou moins graves (« deux *mâles », « deux *hommes »). Quant à « <i>mellizos</i> », il suffisait de le traduire par « jumeaux », même si la Real Academia Española précise que ce terme s'applique en particulier aux jumeaux dizygotes, issus de la fécondation de deux ovules distincts... Traduire par « faux jumeaux » alourdissait inutilement la traduction. Mais pire était le contresens « métis », probablement issu d'une vague proximité sonore entre « <i>mellizos</i> » et « <i>mestizos</i> ».</p>
y la mujercita también, claro, la mujercita...–	<p>Il était difficile de traduire « <i>la mujercita</i> ». Rappelons que le narrateur rapporte ici au style direct libre les pensées de Carlitos Alegre, probablement frappé par la vue de la sœur (cadette) des jumeaux. Le diminutif – très courant</p>

	<p>au Pérou comme souvent ailleurs en Amérique Latine – témoigne donc autant de l'intérêt du protagoniste que d'une volonté de souligner la jeunesse de cette sœur. Pour autant, il a semblé outrancier au jury de passer par une traduction comme « la petite femme », calque qui tendait en français à sexualiser le personnage plus que ce n'est le cas en espagnol. Outre diverses maladresses (« la petite jeune fille / la jeune femme / la (petite) demoiselle »), le jury a surtout sanctionné un autre calque qui constituait un contresens (« la femmelette »), et la proposition « la petite-fille » (qui conjugait une erreur de sens et une d'orthographe).</p>
--	--

que había tenido con su difunto marido, César Céspedes, un esforzado y talentoso dermatólogo chiclayano

➤ (enfants) qu'elle avait eus {{de / avec} son défunt mari / avec feu son époux}, César Céspedes,...

a) ...vaillant et talentueux dermatologue originaire du département de Chiclayo

b) ...un dermatologue {travailleur / courageux / diligent / laborieux / besogneux / consciencieux} et {talentueux / doué} {de Chiclayo / venant de Chiclayo / originaire de (la province de) Chiclayo}

Texte source	Commentaires
que había tenido con su difunto marido, César Céspedes,	<p>Ici, il fallait surtout veiller à bien faire l'accord du participe passé avec le COD. Puisque celui-ci (« que ») était antéposé et renvoyait aux trois enfants de la « veuve Céspedes », il était indispensable de traduire « <i>tenido</i> » par « eus », au pluriel. Sur le plan lexical, le jury a regretté que quelques candidats ignorent le sens d'un adjectif aussi courant que « <i>difunto</i> » (par ailleurs facile à comprendre d'après le contexte). Celui-ci a donné lieu à un contresens : « son diffus mari ». Sur le même groupe nominal, c'est l'usage français de l'adjectif « feu,e » qui a été mal appliqué ponctuellement : rappelons que cet adjectif un peu désuet doit être antéposé (« feu son mari ») ; « *son feu mari » était donc une tournure fautive.</p>
un esforzado y talentoso dermatólogo chiclayano	<p>Pour introduire ce groupe nominal apposé au sujet, on pouvait ou non conserver l'article indéfini ; on pouvait également conserver l'antéposition des adjectifs, ou alors les placer après le substantif ; d'où les traductions alternatives proposées ici.</p> <p>En revanche, on ne pouvait accepter le néologisme « *chiclayen », qui est un barbarisme. Quant à « <i>esforzado</i> », le traduire par « forcé » ou « efforcé » constituait un contre-sens ; et le rendre par « forcené » ou « acharné » était un faux-sens.</p>

que empezaba a abrirse camino en la Lima de los cuarenta

➤ qui commençait {à se faire un chemin / à faire son chemin / qui commençait à se faire un nom / qui commençait à se faire une place} dans {la / le} Lima des années quarante

Texte source	Commentaires
que empezaba a abrirse camino	<p>« <i>Abrirse camino</i> » pouvait certes être rendu de différentes manières (voir ci-dessus), mais le jury a observé ici des tentatives malheureuses : « tracer sa route / ouvrir son chemin / se frayer un chemin » étaient des faux-sens graves, puisque ces expressions ont une valeur concrète, spatiale. Quant à « se forger un chemin », il s'agit d'un non-sens, provenant peut-être d'une interpolation entre deux expressions (comme « se forger un destin » et « faire son chemin »).</p>

<p>en la Lima de los cuarenta</p>	<p>Il n'existe pas de règle fixe pour déterminer le genre de la plupart des villes (hormis quelques cas comme Rome ». Dans la mesure où Bryce Echenique désigne la capitale péruvienne au féminin, on pouvait donc conserver ce genre en français. Cependant, il faut remarquer que l'on utilise davantage le masculin lorsque l'on détermine une ville par un adjectif ou un autre complément. Ex : « Paris est belle / beau », mais « le grand Paris », le « tout Paris ». De même pour Nice : « Nice est ensoleillée », mais « le vieux Nice ». Par conséquent, l'ajout de « <i>de los cuarenta</i> » inciterait davantage à privilégier une traduction au masculin.</p> <p>En tout état de cause, le jury a été extrêmement surpris de constater de graves erreurs sur le complément « <i>de los cuarenta</i> », justement : le rendre en chiffres arabes, y ajouter un « -s » ou croire que ce nombre correspondait à l'âge du dermatologue défunt, et non à la décennie des années quarante...</p>
--	--

y ya andaba soñando con construirse un chalet en San Isidro y todo, con su consultorio al frente, también, por supuesto,

- et (qui) {rêvait {déjà / désormais} / se prenait {déjà / désormais} à rêver / caressait {déjà / désormais} le rêve / en était désormais à rêver de} de se (faire) construire un pavillon à San Isidro {et tout / et tout ce qui va avec / et tout et tout}, avec son cabinet sur le devant, aussi, bien sûr,

Texte source	Commentaires
<p><i>y ya andaba soñando con construirse un chalet en San Isidro,</i></p>	<p>La périphrase verbale « <i>andar + gérondif</i> » servait ici à exprimer le déroulement de l'action en insistant sur sa durée, ou plutôt sur l'étape atteinte dans le processus d'ascension sociale rêvé par César Céspedes. Traduire cela par un calque impliquait donc un non-sens. Une autre erreur grave a été l'ajout du pronom « il » (« et *il en était à rêver de...), qui constituait un solécisme. En effet, le sujet de « <i>andaba</i> » était le pronom relatif « <i>que</i> », si bien qu'il fallait soit reprendre ce pronom relatif sujet (« qui »), soit omettre la répétition du sujet.</p> <p>Pour traduire l'adverbe « <i>ya</i> », on pouvait choisir aussi bien « déjà » (pour souligner la rapidité du processus) ou « désormais » (afin de seulement indiquer qu'il s'agissait du passage à une étape supérieure).</p> <p>Si plusieurs traductions ont été acceptées, le jury a valorisé les plus idiomatiques : « caresser le rêve », « en être à rêver ». Par ailleurs, le jury a sanctionné comme un solécisme la tournure « rêver *avec ».</p> <p>Sur le plan lexical, précisons que le « <i>chalet</i> » n'est pas en espagnol un « chalet » (de montagne) ; il s'agit d'une maison individuelle (entre pavillon et villa), possession emblématique de la bourgeoisie aisée, a fortiori quand cette maison est construite dans un quartier résidentiel coté comme San Isidro.</p> <p>S'agissant d'un quartier, il fallait traduire « <i>en San Isidro</i> » par « à San Isidro », et non par « dans ... ». Quant à franciser ce toponyme (« *Saint-Isidore »), il s'agissait d'une réécriture malheureuse.</p>
<p><i>y todo, con su consultorio al frente, también, por supuesto,</i></p>	<p>« <i>y todo</i> » était une autre marque d'oralité : il s'agit d'un ajout complétant « <i>soñaba con</i> » ; et la suite du segment vient expliciter en quoi consiste ce « <i>todo</i> ». On pouvait rendre cela par un simple calque (« et tout »), ou alors l'étoffer par des tournures orales (« et tout ce qui va avec / et tout et tout »).</p> <p>Le « <i>consultorio</i> » en question était le « cabinet » (médical) du dermatologue, et non une « consultation » (non-sens) ou un « *consultoire » (barbarisme).</p> <p>Le complément circonstanciel de lieu « <i>al frente</i> » indiquait que ce cabinet aurait été construit « sur le devant » du pavillon. Traduire cela par « donnant sur la rue / par devant / devant » respectait le sens, mais était un peu maladroit ; et le rendre par « en face » constituait un faux-sens.</p>

y aprendan de su padre, muchachos, que este ascenso profesional y social me lo estoy ganando solo, solito y empezando de cero, ¿me entienden?,

➤ et {prenez exemple sur votre père / prenez-en de la graine}, les garçons, (car) cette ascension professionnelle et sociale,...

a) ... {c'est moi et moi seul qui la réalise / c'est moi qui me la construis tout seul} en partant de {rien / zéro}, ...

b) ... {c'est à moi seul que je la dois / je ne la dois qu'à moi(-même)}, à moi (tout) seul, alors que je suis parti de {rien / zéro}, ...

c) ... c'est tout seul, tout seul et en partant de {rien / zéro} que je suis en train de la réaliser, ...

... {vous (me) comprenez ? / c'est compris ?}

Texte source	Commentaires
<p><i>y aprendan de su padre, muchachos,</i></p>	<p>Ici, il fallait reconnaître dans le subjonctif « <i>aprendan</i> » un impératif : comme dans le segment précédent, ce sont bien les paroles de César Céspedes que rapportait ici le narrateur, au style direct libre. Traduire ce verbe par un indicatif impliquait donc un contresens, tout comme maintenir une troisième personne du pluriel en français, alors que le dermatologue s'adressait à ses fils. Une autre faute grave a été de traduire l'apostrophe « <i>muchachos</i> » sans article (« *garçons »), ce qui constituait un solécisme.</p> <p>Concernant la traduction de l'expression « <i>aprender de</i> », le jury a valorisé les tournures idiomatiques (voir ci-dessus), considérant plus maladroit le calque « apprenez de votre père, les garçons ».</p>
<p><i>que este ascenso profesional y social me lo estoy ganando solo,</i></p>	<p>Après « prenez-en de la graine » ou « prenez exemple sur votre père », a conjonction de subordination « <i>que</i> » pouvait ici soit être traduite par « car », soit être omise, si l'on considérait qu'il s'agissait d'une simple connexion orale sans valeur causale. En revanche, ces constructions excluaient le choix en français de la conjonction « que ». Celle-ci n'était envisageable que dans la traduction « apprenez de votre père, les garçons, que ».</p> <p>Par ailleurs, « <i>este ascenso</i> » correspondait évidemment à une « ascension » (sociale), et non à une simple « promotion » (faux-sens), et encore moins à un « ascenseur » (non-sens).</p> <p>Plusieurs traductions étaient envisageables pour « <i>me lo estoy ganando solo</i> » (voir plus haut). Mais on ne pouvait traduire « <i>solo</i> » par « en solo » (familier) ou « solitaire » (faux-sens grave). Et il était exclu de traduire la périphrase verbale par « je la gagne », et plus encore par le calque « je me la gagne » (non-sens).</p>
<p><i>solito y empezando de cero, ¿me entienden?,</i></p>	<p>La variation « <i>solo, solito</i> » se prêtait à plusieurs options ; l'important était de conserver une variation apportant une insistance tout en respectant les usages du français. Quant à « <i>empezando de cero</i> », cela pouvait se rendre par « partir de rien » ou « partir de zéro », mais pas par un calque maladroit (« en commençant à zéro ». Cependant, il était plus grave de rendre « <i>¿me entienden?</i> » par « vous m'entendez ? »...</p>

cuando la muerte lo sorprendió, o lo malogró –como dijo alguien en el concurrido y retórico entierro de Puerto Etén, Chiclayo, su terruño–,

- {quand / et c'est alors que} la mort le surprit, ou {le faucha / l'emporta / le ravit / lui coupa les ailes / le foudroya} – comme {(le) dit / (l')avait dit} quelqu'un à {son enterrement / ses funérailles / ses obsèques}, {multitudinaire(s) / fort suivi(es) / pléthorique(s)} et rhétorique(s), qui s'étai(en)t déroulé(es) à Puerto Etén, province de Chiclayo, {sa région / sa ville / sa terre} {natal(e) / d'origine} – { ; / , }

Texte source	Commentaires
<p>cuando la muerte lo sorprendió, o lo malogró</p>	<p>Le jury a ici constaté avec regret que quelques candidats ne maîtrisaient pas la conjugaison du passé simple et commettaient par conséquent des barbarismes verbaux (« *suprendit », « *gâchit »). Plus souvent, c'est la traduction du verbe « <i>malograr</i> » qui posa problème. Le dictionnaire de la RAE définit ainsi ce verbe : « <i>Dicho de una persona o de una cosa: No llegar a su natural desarrollo o perfeccionamiento.</i> » L'idée est donc que la mort interrompit prématurément l'ascension de César Céspedes. Le terme semblant quelque peu grandiloquent, on pouvait donc choisir parmi une série d'expressions plus ou moins galvaudées (voir plus haut). En revanche, traduire « la mort le perdit » ou « l'abîma » étaient des faux-sens graves (ou une maladresse, si l'on considérait que « abîmer » avait ici un usage transitif, soutenu et rare, signifiant « précipiter dans l'abîme »). Divers faux-sens graves ou contresens ont ici été observés, notamment certains basés sur une tentative de dérivation à partir du préfixe « mal-/mau- », comme « maudire ».</p>
<p>–como dijo alguien en el concurrido y retórico entierro</p>	<p>Dans cette incise (qui précise que le narrateur se fait cette fois l'écho d'un membre de l'assistance lors de l'enterrement de César Céspedes), le verbe « <i>dijo</i> » pouvait être rendu au passé simple <u>ou</u> au plus-que-parfait, si l'on souhaitait rétablir ainsi l'antériorité de ces funérailles par rapport à l'action principale de l'incipit.</p> <p>Ici, c'est surtout le lexique qui a suscité des difficultés. L'adjectif « <i>concurrido</i> » venait du verbe « <i>concurrir</i> » (se réunir en un même endroit). On pouvait le traduire par l'adjectif « <i>multitudinaire</i> », peu usité, ou par des approximations (« <i>fort suivi</i> » ou « <i>pléthorique</i> »). Le jury a considéré comme des inexactitudes ou des maladresses les propositions « <i>couru</i> » (il ne s'applique qu'à un lieu), « <i>mondain</i> », « <i>prisé</i> », « <i>plein de monde</i> » ; comme de grosses maladresses les longues périphrases (ex : « l'enterrement ayant attiré une large assistance et donné lieu à des discours fort rhétoriques ») ; et comme des faux-sens les propositions « <i>populaire</i> », « <i>distingué</i> » ou « <i>fameux</i> ». Toutefois, il était plus grave de parler d'enterrement « <i>bondé</i> » ou « <i>fréquenté</i> », et surtout de risquer un barbarisme (« <i>*concouru</i> ») ou de passer par des gros contresens comme « <i>concurrentiel</i> » ou « <i>assisté</i> ».</p>
<p>de Puerto Etén, Chiclayo, su terruño–,</p>	<p>Pour rendre le très concis « <i>entierro de Puerto Etén</i> », le jury a préféré étoffer légèrement la traduction pour gagner en clarté et en fluidité. Rendre « <i>Puerto Etén, Chiclayo</i> » présentait une autre difficulté. Il fallait bien sûr maintenir en l'état le nom de la localité (qui existe bel et bien sur la côte nord du Pérou), et non le traduire par « <i>Port-Etén</i> », et encore moins « <i>Port-Edén</i> ». De plus, pour faciliter la compréhension de l'apposition de « <i>Chiclayo</i> », il était bienvenu d'étoffer la traduction en précisant qu'il s'agissait de la « <i>province de Chiclayo</i> » (unité de la géographie politique utilisé au Pérou). Enfin, « <i>su terruño</i> » n'était pas simplement « <i>sa terre / sa ville / son village</i> » (inexactitude), mais sa « <i>{terre / ville / région} {natal / d'origine}</i> ». « <i>Terroir</i> » était un faux-sens, tout comme « <i>territoire / domaine / fief / coin / contrée</i> ». Parler de « <i>bled</i> » ou de « <i>coin</i> » conjugait un faux-sens et une erreur de registre. Quant à « <i>*blaide</i> », il s'agissait en plus d'un barbarisme, et « <i>son petit terrain</i> » était un gros contresens, voire un non-sens.</p>

obligando a su viuda a abandonar su condición de satisfecha y esperanzada ama de casa,

➤ Deux options envisagées :

- a) [après un point-virgule] cela avait obligé sa veuve à abandonner sa condition de maîtresse de maison satisfaite et pleine d'espérances
- b) [après une virgule] {obligeant / contraignant / ce qui avait obligé / ce qui avait contraint} sa veuve à renoncer à sa condition de maîtresse de maison {satisfaite / comblée} et pleine d'espoir(s)

Texte source	Commentaires
<p>obligando a su viuda a abandonar su condición</p>	<p>Dans la mesure où cette phrase était très longue, il était envisageable de l'interrompre par un point-virgule avant ce gérondif, afin de reprendre par une proposition indépendante. Néanmoins, ce type d'interruption ne devait pas être répété plus d'une fois, au risque de dénaturer le style de l'auteur.</p> <p>Si l'on optait pour une telle pause, il fallait veiller à choisir un sujet correct ; en l'occurrence, un simple pronom démonstratif (« cela ») s'imposait. Choisir le pronom personnel « il », comme cela a été vu, créait un non-sens.</p>
<p>de satisfecha y esperanzada ama de casa,</p>	<p>Ici, le jury a considéré comme un solécisme le fait de calquer l'antéposition des deux participes passés à valeur adjectivale (« sa condition de *satisfecha et pleine d'espérances maîtresse de maison ») ; le français exigeait ici de replacer le substantif avant ces deux qualificatifs.</p> <p>Sur le plan lexical, « <i>ama de casa</i> » signifiait « maîtresse de maison » plutôt que « femme au foyer » (locution qui ne suppose pas un statut social censément gratifiant). « Ménagère » était encore plus péjoratif, tout comme « femme à la maison » (par ailleurs très maladroit). Enfin, « domestique » était un contresens, et « femme de foyer » un non-sens.</p> <p>Par ailleurs, « <i>satisfecha</i> » ne signifiait pas uniquement « contente » (maladroit et inexact). Quant au terme « <i>esperanzada</i> », il a donné lieu à diverses erreurs, depuis l'inexact « optimiste » jusqu'aux faux-sens graves (« désirée », « espérée »), en passant par de simples faux-sens (« contente », « comblée », « heureuse », « optimiste »).</p>

para entregarse en cuerpo y alma a la buena educación de sus hijos, a rematar, casi, la casita propia de entonces, en Jesús María,

➤ pour {se vouer corps et âme à / se consacrer corps et âme à / s'investir corps et âme dans} la bonne éducation de ses enfants, à quasiment brader la petite maison {qui était alors la leur / dont ils étaient alors propriétaires / qu'ils possédaient alors en propre}, dans {le district / le quartier} de Jesús María

Texte source	Commentaires
<p>para entregarse en cuerpo y alma a la buena educación de sus hijos,</p>	<p>Ce segment a surtout suscité des difficultés quant au lexique, pourtant courant en espagnol comme en français. « <i>Entregarse en cuerpo y alma</i> » pouvait être traduit de plusieurs façons (voir ci-dessus), mais plusieurs candidats ont proposé des traductions inadaptées, soit parce qu'il s'agissait d'un solécisme (« [se consacrer] en corps et (en) âme »), soit d'un contresens (« en chair et en os »), soit parce que le verbe choisi ne pouvait se combiner avec la locution « corps et âme » (« se donner / se dévouer / se livrer / se dédier / s'investir » – avec une gradation ici dans la maladresse des traductions envisagées). Enfin, traduire « <i>sus hijos</i> » par « leurs enfants » a de nouveau été considéré comme une inexactitude, car seule la mère était évoquée dans ces lignes.</p>

<p><i>a rematar, casi, la casita propia de entonces, en Jesús María,</i></p>	<p>« <i>Rematar</i> » voulait ici dire « brader », « vendre à vil prix ». « Bazarder / liquider / solder / hypothéquer / vendre aux enchères » étaient inexacts, mais proches du sens du texte. En revanche, « abandonner » était un faux-sens, et « démolir » plus encore. Quant à « achever / finir de bâtir / remettre d'aplomb / retaper / finaliser », c'étaient de véritables contresens, que la logique du texte excluait tout à fait.</p> <p>Concernant l'expression « <i>la casita propia de entonces</i> », elle signifiait que la famille Céspedes en était alors propriétaire, et non que ce logis était « propre » !</p> <p>Enfin, « <i>en Jesús María</i> » renvoyait à la localisation de cette maison, Jesús María étant un district central de Lima. Puisque cette information était loin d'être transparente pour un lecteur français, il était bienvenu de l'explicitier en étoffant la traduction. Le jury était conscient de la difficulté de ce passage, mais a tout de même été surpris de lire plusieurs non-sens (« à / dans / chez Jésus (et) Marie », « en Jésus Marie », « démolir à coups de Jésus Marie »). Le contexte de la phrase et le sens de la préposition « <i>en</i> » (le plus souvent spatial) devaient amener les candidats à déduire que « Jesús María » était un lieu.</p>
---	--

y a convertirse en una muy resignada y eficiente funcionaria estatal y en la ojerosa y muy correcta inquilina

➤ Deux options envisagées :

- a) et à devenir une fonctionnaire d'État très résignée et efficace, et la très correcte locataire aux yeux cernés
- b) et à devenir une très résignée et (très) efficace fonctionnaire de l'État et très correcte locataire aux yeux cernés

Texte source	Commentaires
<p><i>y a convertirse en una muy resignada y eficiente funcionaria estatal</i></p>	<p>De nouveau, plusieurs erreurs de lexique ont été commises. « <i>Convertirse en</i> », ici, signifiait tout bonnement « devenir ». Le rendre par « se transformer » était une maladresse ou inexactitude, et opter pour « se convertir » un gros faux-sens, puisque ce dernier verbe a un sens presque exclusivement religieux. Par ailleurs, traduire « <i>eficiente</i> » par « efficace » était très maladroit, car cet adjectif est relativement technique, quand il ne s'agit pas d'un calque de l'anglais. Quant à « <i>funcionaria estatal</i> », un candidat à l'agrégation pouvait savoir que l'on parle de « fonctionnaire d'État / de l'État », et non de « fonctionnaire *étatique » (très maladroit), et encore moins « *estatal(e) » (barbarisme). Notons que la majuscule était indispensable ici en français.</p>
<p><i>y en la ojerosa y muy correcta inquilina</i></p>	<p>Ce segment lui aussi a donné lieu à plusieurs lourdes erreurs de lexique. Une « <i>inquilina</i> » est bien sûr une « locataire », pas une « *locatrice / *inquiline » (barbarismes) ni une « femme puissante » (contresens). « Occupante » était un faux-sens.</p> <p>Quant à « <i>ojerosa</i> », cet adjectif pouvait si besoin être décomposé entre le radical « <i>ojer-</i> » et le suffixe « <i>-osa</i> ». Or, las « <i>ojeras</i> » sont les cernes. Le repérer évitait donc une série de contresens (« avec des œillères », « [être] attentive / mesurée », et même « aux grandes oreilles »). Le sens étant acquis, il restait à trouver une traduction adéquate pour un adjectif sans d'équivalent en français. Risquer « *cerneuse » était très imprudent : il s'agissait d'un barbarisme ! Proposer « (la très correcte locataire) cernée » était un faux-sens grave ; et d'autres faux-sens moins graves ou maladroites diverses ont été relevés.</p> <p>Il était enfin maladroit (car superflu) d'étoffer « <i>y en</i> » par la répétition de de « devenir » ou par l'ajout de « de même que, ainsi que / et par ailleurs »</p>

de los altos de aquella cada día más demolible casona de la ya venida a menos calle de la Amargura,

- du dernier étage de cette vieille bâtisse chaque jour plus {proche de la ruine / un peu plus promise à la démolition / plus branlante} ...

a) ... de la rue de {la / l'}Amargura, {rue qui n'était désormais plus très {cotée / prisée,} // rue désormais {sur le déclin / qui avait perdu {de son lustre / tout son lustre}}

b) ... dans cette rue de la Amargura qui n'était plus ce qu'elle avait été

Texte source	Commentaires
de los altos de aquella cada día más demolible casona	<p>Pour la répétition de « <i>los altos</i> » « <i>demolible</i> » et « <i>casona</i> », il fallait reprendre les traductions déjà adoptées plus tôt dans le texte, et éviter les erreurs déjà mentionnées. Il convenait aussi de postposer l'adjectif ou locution adjectivale par rapport au substantif « bâtisse », pour rendre la construction de la phrase plus fluide selon l'ordre naturel de la syntaxe française.</p> <p>Pour rendre « <i>cada día más</i> », le calque était ici possible, mais « de plus en plus » était une inexactitude.</p>
de la ya venida a menos calle de la Amargura,	<p>Ici, « <i>venida a menos</i> » a souvent été mal compris et / ou mal traduit. Comme le contexte de la phrase l'indiquait (surtout le segment suivant), cette locution signifiait que cette rue avait perdu de son lustre, qu'elle n'était plus très prisée ; différentes tournures pouvaient rendre cette idée. Certains candidats ont respecté le sens du texte, mais de façon un peu maladroite (« [une rue] qui désormais connaissait la déchéance / qui avait connu le déclin »). D'autres propositions étaient des faux-sens (« passée de mode », « qui devenait moins que rien »), des contresens (« qui en avait (déjà) vu d'autres »), et même des non-sens (« *venue à moins », « la presque Avenue »).</p> <p>Par ailleurs, « <i>ya</i> » ne signifiait pas ici « déjà » (ce qui aurait supposé un déclin rapide), mais « désormais ».</p>

ni siquiera en la vieja Lima histórica de Pizarro, nada, ni eso, siquiera, sino en la vejancona,

- (et) même pas dans {le vieux / la vieille} Lima historique de {Pizarro / Pizarro}, {non / pas du tout / rien du tout}, même pas (ça) / , mais dans {la / le} Lima {archaïque / vieillot(e) / vieilli(e), vétuste}

Texte source	Commentaires
ni siquiera en la vieja Lima histórica de Pizarro,	<p>Peu à dire sur ce segment, hormis que le nom du conquistador du Pérou pouvait être aussi bien maintenu en espagnol que francisé, et qu'il fallait conserver le même genre pour « Lima » que précédemment, tout comme ensuite pour rendre « <i>la vejancona</i> ».</p>
nada, ni eso, siquiera, sino en la vejancona,	<p>De nouveau, ce passage était marqué par l'oralité. Une première difficulté concernait « <i>nada, ni eso</i> ». Le calque « rien » ne fonctionnait pas, pas plus que « sinon », « ni cela / ni ça ».</p> <p>L'adjectif « <i>vejancona</i> » étant une variation sur « <i>la vieja Lima</i> », il fallait comprendre que « <i>la vejancona</i> » s'appliquait aussi à Lima. Il convenait donc de l'expliciter en rajoutant « le la Lima » ; ne pas le faire rendait la phrase très maladroite. Quant au sens de cet adjectif, dont on perçoit par son suffixe la valeur péjorative, le traduire par « antique » était inexact (car cet adjectif peut être positif). D'autres maladroites étaient « [la Lima] antédiluvienne / surannée, démodée, désuète ». Enfin, le jury a constaté ici des contresens : prendre l'adjectif « <i>vejancona</i> » pour un toponyme, alors même qu'il ne présentait pas de majuscule (« le quartier de la Vejancona / Vejancona »), déplacer ce lieu (« dans la banlieue »), voire croire que « <i>la vejancona</i> » pouvait être une personne (« chez la vieille »). La logique du texte excluait totalement cette dernière option !</p>

donde, sin embargo, conservaba su residencia de notable balcón limeño el presidente don Manuel Prado Ugarteche –entonces en su segundo mandato–,

➤ Deux options envisagées :

a) où le président don Manuel Prado Ugarteche – {qui exerçait [alors] son second mandat / qui en était alors à son second mandat / alors dans son second mandat} – avait pourtant toujours sa résidence ornée d'un remarquable balcon liménien,

b) où, cependant, le président don Manuel Prado Ugarteche [...] {conservait / avait gardé} sa résidence au remarquable balcon {liménien / typique de Lima / caractéristique de Lima}

Texte source	Commentaires
<p>donde, sin embargo, [...] el presidente don Manuel Prado Ugarteche – entonces en su segundo mandato–,</p>	<p>S'il était loisible de placer l'adverbe « cependant » juste après « où », comme en espagnol, ou de l'énoncer plus tard, il était en revanche presque indispensable de remonter le sujet avant le verbe « <i>conservaba</i> », afin de rendre plus fluide la lecture de cette phrase complexe. Ne pas le faire était très maladroit.</p> <p>Cependant, si l'on plaçait le sujet avant le verbe, il fallait aussi remonter l'incise « <i>entonces en su segundo mandato</i> » ; le laisser après l'évocation du balcon créait un solécisme et presque un non-sens.</p> <p>La préposition « <i>en [su segundo mandato]</i> » pouvait être traduite uniquement par « dans [son second mandat] », mais opter pour une autre préposition « en » ou « à » amenait des solécismes. Du reste, il était au moins aussi correct d'étoffer cette préposition (voir ci-dessus). Quant à écrire « à l'époque de son second mandat », cela était également très maladroit.</p> <p>Rappelons enfin que « <i>entonces</i> » veut dire « alors » (avec une valeur temporelle ici) et non « donc » (faux-sens grave).</p>
<p>conservaba su residencia de notable balcón limeño</p>	<p>On pouvait retenir plusieurs traductions valides pour le verbe « <i>conservar</i> » (« conservait », « avait toujours », voire « avait gardé »).</p> <p>Les plus lourdes erreurs, ici, ont été dues à une mauvaise analyse de la locution « <i>de + adjectif + substantif</i> », déjà rencontrée plus haut dans le texte (« <i>de húmeda y polvorienta fachada</i> »). Le calque « sa résidence *de notable balcon » était un solécisme ; quant à « sa résidence de notable [pris comme un substantif] », il s'agissait d'un contresens.</p> <p>Concernant cet adjectif, le traduire par « notable » ou « notoire » ne fonctionnait pas ; il signifiait « remarquable » (avec la graphie « -qu- » !). Proposer « emblématique de Lima » constituait une inexactitude.</p>

claro que porque Prado vivía en París y así cualquiera, salvo cuando gobernaba el Perú,

➤ {bien sûr, parce que Prado vivait à Paris / parce que Prado vivait à Paris, évidemment}, {n'importe qui à sa place / quiconque dans ces conditions / comme tout le monde à sa place / qui ne ferait pas de la sorte / qui n'en ferait pas autant}, {sauf / excepté} quand il gouvernait le Pérou,

Texte source	Commentaires
<p>claro que porque Prado vivía en París</p>	<p>Ce passage, comme toute la fin du texte, restitue en style direct libre la pensée ou le discours des jumeaux Céspedes, soucieux de garder la face en invoquant le fait que leur maison, quoiqu'en piteux et située dans un quartier en déclin, n'abrite pas moins la résidence du président en fonction. Et ce segment précis introduit une réserve dans cette argumentation (signe que les jumeaux ne sont pas totalement inconscients de la fragilité de leur discours). En tout état de cause, il fallait restituer cette oralité, sans cependant calquer la construction de l'espagnol, impossible à conserver en l'état en français.</p>

	<p>« <i>Claro que</i> » pouvait donc être traduit par « bien sûr » ou « évidemment », avant ou après la traduction de « <i>porque</i> ». En revanche, il était exclu de calquer l'original (« {c'est / c'était} clair que parce que / clair que c'était parce que ». D'autres traductions de « <i>claro que</i> » étaient très maladroites : « clairement » ou « {c'est / c'était} clair que c'était parce que »</p> <p>Notons aussi que Prado (le premier nom du président) n'est pas <i>le</i> Prado, comme on a pu le lire !</p> <p>Enfin, écrire « en Paris » était de nouveau un solécisme, puisqu'il fallait la préposition « à » devant un nom de ville.</p>
<p><i>y así cualquiera, salvo cuando gobernaba el Perú,</i></p>	<p>« <i>Y así cualquiera</i> » était une des principales difficultés de compréhension du texte. Il s'agissait en fait d'une tournure elliptique, équivalente par exemple à « <i>y así haría cualquiera en semejantes condiciones</i> ». Pour la rendre en français, on pouvait soit suivre le modèle d'une phrase interrompue (par exemple : « et quiconque à sa place », soit étoffer légèrement (ex : « qui n'en ferait pas autant »). Le calque « ainsi n'importe qui » constituait un non-sens, tandis que c'était un faux-sens de réécrire le texte par « et ça, c'est facile », et une inexactitude de proposer « comme beaucoup / comme tous ».</p>

y porque antigüedad es clase, también, para qué,

- et aussi parce l'ancien, {c'est (la) classe / ça fait classe}, pourquoi le nier/ sans aucun doute / bien évidemment / cela va sans dire),

Texte source	Commentaires
<p><i>y porque antigüedad es clase,</i></p>	<p>« <i>antigüedad es clase</i> », c'était là un nouvel argument tendant à rehausser la situation des Céspedes à leurs yeux et pour la société. Exprimé en espagnol sous forme ramassée, à la façon d'un slogan, il devait l'être aussi de façon concise en français. Le calque était tout à fait exclu, car donnant lieu à des non-sens (« *parce qu'antiquité est classe », ou « *antiquité est la classe »). Il ne fallait pas non plus comprendre le substantif « <i>antigüedad</i> » comme un renvoi à la période « antique » ou au « classique », ni à « l'ancienneté » (faux-sens). Ecrire « c'est top » était une grosse maladresse (dissonance de registre). Proposer « c'est élégant » ou « ça a du cachet » était une inexactitude, tout comme « l'antique, c'est chic » (même si le jury a apprécié la recherche d'un énoncé de type presque publicitaire.</p>
<p><i>también, para qué,</i></p>	<p>Il s'agissait là d'une nouvelle marque d'oralité très elliptique (elle sous-entendait un verbe – « <i>negarlo</i> », par exemple –). Une fois le sens compris, on pouvait proposer différentes traductions (voir ci-dessus). En revanche, faute d'avoir réussi à élucider la logique de ce bref énoncé dans un discours au style direct libre, plusieurs candidats ont commis des non-sens (« pourquoi », « pour quoi faire », « mais aussi pour que », « mais aussi dans quel but »).</p>

argumento este que, aunque sin llegar entenderlo a fondo ni compartirlo tampoco a fondo,

- {voilà un argument que / et c'était là un argument que / (un) argument que}, sans cependant {réussir à / parvenir à / arriver à / en venir à} le comprendre {complètement / totalement / tout à fait / parfaitement} ni (à) le partager {complètement / etc.} non plus,

Texte source	Commentaires
argumento este que,	Ici, le narrateur mettait fin au discours rapporté des jumeaux pour parler en son nom propre. Même s'il n'y avait pas de rupture syntaxique claire, on passait bien d'un niveau discursif à un autre. Cela pouvait justifier, dans la traduction, que l'on rajoute « voilà [un argument] », afin de montrer que le narrateur se référait au discours antérieur en le mettant à distance. Il était néanmoins possible de se contenter de rendre « <i>argumento este</i> » par « un argument ». En revanche, le calque « argument celui-ci » constituait un solécisme, tout comme prendre le « <i>que</i> » espagnol pour le pronom relatif sujet « qui ». Par ailleurs, le jury a relevé un contresens sur ce segment (« un sacré argument que celui-là »).
 aunque sin llegar entenderlo a fondo ni compartirlo tampoco a fondo,	La restriction « <i>aunque sin llegar entenderlo</i> » a pu poser problème. Pas en raison de l'étonnante absence de préposition « <i>a</i> » entre « <i>llegar</i> » et « <i>entenderlo</i> » (qui apparaissait bien telle quelle dans l'édition consultée de l'œuvre), mais pour la restitution de « <i>aunque</i> + infinitif ». Traduire de façon calquée par « même si sans » constituait un solécisme ; opter pour « bien que sans arriver » ne heurtait pas autant les usages, mais demeurait très maladroit. Mieux valait donc remplacer la conjonction de subordination par un adverbe adversatif (« cependant »). Par ailleurs, « <i>a fondo</i> » devait être traduit deux fois identiquement, mais pas par « à fond » (très maladroit), « au fond » ou « dans le fond » (faux-sens).

esgrimían a menudo Arturo y Raúl Céspedes, los hijos mellizos del fallecido dermatólogo chiclayano,

- {brandissaient / martelaient} souvent Arturo et Raúl Céspedes, les fils jumeaux {du défunt dermatologue / de feu le dermatologue} de Chiclayo,

Texte source	Commentaires
esgrimían a menudo Arturo y Raúl Céspedes,	Le verbe « <i>esgrimían</i> » étant conjugué au pluriel, il devait apparaître facilement que son sujet était « Arturo y Raúl Céspedes ». Par conséquent, cela éclairait rétrospectivement le segment précédent, confirmant que le pronom relatif « <i>que</i> » avait bien pour fonction celle d'un COD (renvoyant à l'argument évoqué avant). Et pour restituer fidèlement le sens de « <i>esgrimían</i> », il convenait certes de reconnaître le substantif sur lequel il se basait (« <i>la esgrima</i> », l'escrime), mais il était impossible de calquer ce verbe en français. Sans parler du barbarisme « esgrimer » que plusieurs candidats ont risqué, choisir « escrimer » était un non-sens, car ce verbe n'est que pronominal (on ne peut « *escrimer un argument »). D'autres candidats, ayant perçu ce point, ont envisagé « ils s'escrimaient contre », mais contre quoi ? Cela menait également à un non-sens. Plutôt que de s'enfermer dans une traduction calquée sur l'espagnol, mieux valait prendre du recul et passer (au minimum) par une approximation respectant le français ([un argument] qu'exposaient... ». Le jury a toutefois trouvé et bonifié plusieurs traductions rendant l'idée que l'argument était une arme verbale (avec les verbes « brandir » ou « marteler »).

<p>los hijos mellizos del fallecido dermatólogo chiclayano,</p>	<p>Ici, il fallait absolument éviter le barbarisme « *chiclayen », et donc se contenter prudemment d'un complément du nom indiquant l'origine (« de Chiclayo »).</p> <p>Quant à « el <i>fallecido dermatólogo</i> », le jury a été surpris de constater que l'adjectif « défunt » semblait inconnu à plusieurs candidats, qui dès lors ont commis de grosses maladresses par évitement en évoquant un « dermatologue décédé / mort »...</p>
--	---

ante quien osara mirar la vetusta y desangelada casota y verla tal cual era, o sea, sin comprensión ni simpatía [...].

- {devant / face à} {{quiconque / tous ceux qui / toute personne qui} osai(en)t / celui qui oserait} regarder la {baraque / masure} vétuste et {sans charme / dénuée de charme / délabrée / en piteux état / en piètre état / chancelante } et la voir telle qu'elle était, c'est-à-dire sans compréhension ni sympathie [...].

Texte source	Commentaires
<p>ante quien osara mirar la vetusta y desangelada casota</p>	<p>La principale difficulté ici résidait dans le syntagme « <i>quien osara</i> [...] ». Le pronom « <i>quien</i> » avait bien une valeur généralisante (« quiconque » et variantes). Toutefois, il fallait veiller à la syntaxe. Plusieurs fois, le jury a déploré des non-sens dus à une mauvaise construction de la traduction (« n'importe qui *qui », « quiconque *qui »). Des solécismes ont également été commis sur la forme verbale : le subjonctif imparfait devait être traduit par un imparfait de l'indicatif ou par un conditionnel, et en aucun cas par un subjonctif imparfait (« quiconque *osât ») ou un futur de l'indicatif (« osera »), sans parler des barbarismes de conjugaison. Proposer « celui qui osait » était une inexactitude, car cela sous-entendait qu'une seule personne avait cette audace. C'était encore plus flagrant pour la traduction « face à la personne qui ».</p> <p>Sur le plan lexical, si « <i>casota</i> » a surtout donné lieu à des inexactitudes ou maladresses (« bicoque / cahute / gourbi / grande maison »), ou n'a pas toujours été traduit différemment de « <i>casona</i> », c'est surtout l'adjectif « <i>desangelada</i> » qui a tourmenté de nombreux candidats. L'idée était que cette « baraque » n'avait plus la grâce d'un ange. Plusieurs propositions ont été acceptées (voir plus haut). Plusieurs autres ont été légèrement sanctionnées comme des approximations ou des maladresses (« désagréable / mal fichue / sans âme »); d'autres ont été considérées comme de simples faux-sens (« désenchantée / vieillissante / triste / oubliée ») ou des faux-sens graves (« infernale / hantée / désidéalisée [le terme existe...] »). Enfin, malheureusement, il n'a pas manqué de barbarismes (« <i>desangelada</i> » – refus de traduction – / *désangelée / *désangélisée »).</p>
<p>y verla tal cual era, o sea, sin comprensión ni simpatía [...].</p>	<p>Pour traduire « <i>tal cual era</i> », il fallait veiller à l'orthographe : en écrivant « telle *quelle était » un candidat a commis ce que le jury a considéré comme un non-sens. De façon moins grave, certains ont oublié les tirets indispensables dans la locution « c'est-à-dire », ou ont à tort suivi celle-ci d'une virgule.</p> <p>Enfin, il convenait de respecter le parallélisme de construction « <i>sin comprensión ni simpatía</i> », et donc la succession de deux substantifs. Proposer « sans la comprendre et sans sympathie » rompait cet équilibre de façon très maladroite.</p>



Proposition de traduction

Carlitos Alegre, qui ne remarquait jamais rien, ressentit soudain quelque chose de très fort et de saisissant, quelque chose d'irrépressible et d'explosif, et il ressentit plus encore, quelque chose d'aussi violent qu'inexplicable, quoique tout cela fût très agréable, ça oui, quand, en rentrant chez lui par cette chaude soirée d'été, il remarqua les préparatifs d'une fête, là dehors, sur la terrasse et dans le jardin. Cela faisait quelques semaines qu'il préparait tous les jours son examen d'entrée à l'université, au dernier étage d'une très vieille bâtisse à la façade humide et poussiéreuse, une bâtisse de torchis jaunâtre et sale, vétuste et branlante, située dans la rue de la Amargura, où vivaient doña María Salinas, veuve Céspedes, une très ponctuelle employée employée de la Poste centrale, et ses trois enfants – deux garçons, des jumeaux, ah, et une fille aussi, bien entendu, la fille... – qu'elle avait eus avec son défunt mari, César Céspedes, un dermatologue travailleur et doué venant de Chiclayo qui commençait à se faire une place dans le Lima des années quarante et en était à rêver de de se faire construire un pavillon à San Isidro et tout et tout, avec son cabinet sur le devant, aussi, bien sûr, et prenez-en de la graine, les garçons, car cette ascension professionnelle et sociale, c'est à moi seul que je la dois, à moi seul, alors que je suis parti de rien, vous comprenez ?, et c'est alors que la mort le surprit, ou le faucha – comme le dit quelqu'un à son enterrement, multitudinaire et rhétorique, qui s'était déroulé à Puerto Etén, province de Chiclayo, sa terre natale – ; cela avait obligé sa veuve à abandonner sa condition de maîtresse de maison satisfaite et pleine d'espérances pour se consacrer corps et âme à la bonne éducation de ses enfants, à quasiment brader la petite maison qui était alors la leur dans le district de Jesús María et à devenir une fonctionnaire d'État très résignée et efficace, et la très correcte locataire aux yeux cernés du dernier étage de cette vieille bâtisse chaque jour un peu plus branlante, dans cette rue de la Amargura qui n'était plus ce qu'elle avait été, même pas dans la vieille Lima historique de Pizarro, non, même pas, mais dans le Lima vieillot où le président don Manuel Prado Ugarteche – alors dans son second mandat – avait pourtant gardé sa résidence au remarquable balcon typique de Lima, parce que Prado vivait à Paris, évidemment, qui n'en ferait pas autant, sauf quand il gouvernait le Pérou, et aussi parce l'ancien, ça fait classe, cela va sans dire, et c'était là un argument que, sans cependant parvenir à le comprendre complètement ni à le partager complètement non plus, brandissaient souvent Arturo et Raúl Céspedes, les fils jumeaux de feu le dermatologue de Chiclayo, face à quiconque oserait regarder la baraque vétuste et sans charme et la voir telle qu'elle était, c'est-à-dire sans compréhension ni sympathie [...].

II.3 Composition en français

Données statistiques concernant l'épreuve

Épreuve	Nombre de candidats présents	Moyenne des candidats présents	Nombre d'admissibles	Moyennes des candidats admissibles
Composition en français	250	5,83 / 20	110	10,04 / 20

Rappel du sujet

Dans un ouvrage consacré à la question de l'auteurité chez Alphonse X, Corinne Mencé-Caster décrit les fondements de l'encyclopédisme alphonsin en ces termes :

« Il s'agit en effet aux yeux d'Alphonse de manifester que le roi, empereur en son royaume, est *par nature* le plus apte à diriger la cité terrestre, et qu'il détient donc non seulement la *potestas* (pouvoir pratique de gouverner et d'administrer) mais aussi l'*auctoritas* (primauté théorique, d'essence divine). Ce qui revient à poser que l'ordre de la royauté s'insère *naturellement* dans l'harmonie divine de l'univers qui, à son tour, fonde sa légitimité. [...] L'entier de l'entreprise encyclopédique d'Alphonse X peut donc, on l'a dit, être vu comme volonté de manifester le rapport d'homologie existant entre l'ordre naturel et l'ordre politique. Alphonse entend ainsi, par le truchement de son œuvre conférer une assise théologico-philosophique à un pouvoir royal qu'il souhaite libre de toute entrave à l'égard des autres possibles contre-pouvoirs que sont l'Église et la noblesse. »*

À partir de votre connaissance du règne d'Alphonse X et d'exemples tirés notamment de l'œuvre historiographique et juridique alphonsine, vous analyserez la pertinence de ces propos.

*Corinne Mencé-Caster, *Un roi en quête d'auteurité. Alphonse X et l'Histoire d'Espagne (Castille, XIII^e siècle), e-Spania Books, Studies, 2, chap. 2, paragraphes 6-7, <https://books.openedition.org/esb/269>.*

Observations générales et conseils

Consacrée à la question de civilisation médiévale, la composition en langue française invitait les candidates et les candidats à mobiliser des connaissances précises sur le règne d'Alphonse X mais aussi sur les textes, notamment historiographiques et juridiques. De même était-il indispensable de bien connaître les prologues des œuvres alphonsines, tel que le préconise d'ailleurs le sujet de la question au programme de l'Agrégation. Aussi le jury a-t-il valorisé les copies dont la démonstration était richement illustrée par des citations issues des textes médiévaux ainsi que par des références historiques et a-t-il également apprécié les références à des articles ou des ouvrages scientifiques. Ces éléments devaient toutefois être utilisés dans le cadre d'une véritable réflexion étroitement liée au sujet de la composition. En effet, cette dernière ne saurait être un prétexte pour réciter son cours, présenter une série d'idées et de connaissances selon un ordre arbitraire ou encore reproduire presque à l'identique un corrigé de composition ayant un vague rapport avec le sujet, comme c'est le cas par exemple de plusieurs candidates et candidats qui, après une brève analyse du sujet, ont limité leur propos à l'articulation entre savoir et pouvoir sous le règne d'Alphonse X.

On rappellera du reste que l'analyse de l'intégralité de la citation constitue une étape primordiale dont les candidates et les candidats ne doivent pas faire l'économie et qu'elle ne doit pas servir à distinguer deux ou trois éléments au détriment des autres. Le jury a par exemple regretté l'absence de réflexion, dans bon nombre de copies, sur une des notions pourtant au cœur du programme politico-culturel alphonsin : celle de la « nature ». Plusieurs candidates et candidats ont aussi considéré certains termes de la citation séparément, sans les envisager au sein d'un système où ils sont précisément liés. C'est le cas notamment des concepts de *potestas* et *auctoritas* qui ont fait l'objet, dans certaines copies, de deux des trois parties de leur composition. Toutefois, l'analyse de ladite citation – qu'il convient de ne pas reproduire dans son intégralité au sein de l'introduction, surtout si elle est longue – ne doit pas non plus occuper un espace démesuré par

rapport au développement, l'important étant de saisir les principaux enjeux de la question afin de dégager ensuite une problématique précise et d'annoncer le plan.

Par ailleurs, la problématique ne doit pas non plus être plaquée au seuil du développement tel un élément décoratif et artificiel mais servir de véritable fil conducteur. Aussi faut-il prendre soin d'introduire des rappels à la question traitée, notamment au sein des transitions mais également dans le corps de la démonstration, afin que le lecteur puisse pleinement apprécier l'articulation et la progression du raisonnement proposé, ce que peu de candidates et de candidats ont réussi à faire.

Concernant l'expression, le jury a notamment regretté l'emploi abondant de parenthèses dans plusieurs copies, ce qui aboutissait à des raccourcis et nuisait à la fluidité de la démonstration. Il souhaite également attirer l'attention des candidates et des candidats sur l'usage de la ponctuation, parfois abusif ou aléatoire. Il déconseille en outre l'emploi du futur pour exprimer des événements passés («Alphonse X va... ira jusqu'à... »). Quant à la langue et à l'orthographe, de nombreuses copies comportaient des fautes d'accord (verbaux, de genre, de participe passé) et se distinguaient par l'absence d'accent sur les voyelles et par la présence d'hispanismes. Il fallait aussi veiller à la bonne orthographe des noms de personnages historiques (par exemple, dans plusieurs copies, le nom de l'empereur du Saint-Empire romain germanique, Frédéric II, a été orthographié au féminin).

Il convenait aussi de prendre garde aux anachronismes et de veiller à la justesse des concepts employés. Par exemple, au XIII^e siècle, on ne peut pas parler de «publication». Il ne faut pas non plus confondre l'ascendance et la descendance ou encore le règne et le royaume. De même les termes « citoyens » et « mandats » ne peuvent-ils pas être employés pour désigner respectivement les sujets et le règne d'un roi non élu.

Ces recommandations visent toutes à inciter les candidates et les candidats, malgré l'angoisse légitime du concours, à faire preuve de vigilance et à aborder l'épreuve de la composition en étant attentives et attentifs à tous les enjeux du sujet de la composition mais aussi à tous les aspects de la présentation de leur réflexion, qui dépend aussi de la bonne gestion du temps imparti – comme l'ont montré les copies présentant un nombre important de fautes qui auraient pu être corrigées lors d'une relecture ainsi que quelques copies inachevées.

Analyse du sujet et proposition de problématique

Issue de l'ouvrage de Corinne Mencé-Caster consacré à la question de l'auteurité chez Alphonse X, la citation proposée invitait à s'interroger sur les fondements, la vocation et les limites de l'« entreprise encyclopédique » alphon sine et envisageait les rapports entre « encyclopédisme », « métaphysique » et « politique ». Deux notions, placées au seuil de l'intitulé, pouvaient d'emblée donner lieu à des commentaires. D'une part, le terme d'auteurité renvoyant à l'image du roi-auteur, comme en témoignent notamment les prologues des œuvres historiographiques et juridiques, mais faisant aussi du roi une figure d'autorité au sens médiéval. D'autre part, la référence à l'encyclopédisme dont il convenait de définir les contours et les limites.

La citation en elle-même, très complète, comportait en outre les principaux éléments caractérisant le programme politico-culturel alphon sin. Figurait, en premier lieu, l'image du roi-empereur révélant les prétentions intra et extra-péninsulaires du roi Alphonse X. La référence à la *nature*, évoquée à trois reprises, était également déterminante. Elle permettait de souligner l'influence des thèses aristotéliennes sur le modèle de fonctionnement du royaume que le roi voulait imposer. En effet, c'est sur le concept de nature que repose toute « l'assise théologico-philosophique » du programme alphon sin. On aurait pu, du reste, souligner que d'autres concepts, associés les uns aux autres au sein d'un système savamment élaboré, étaient à la base de cette « assise théologico-philosophique » : tel est le cas de la raison et de l'entendement mais aussi, bien entendu, du savoir. Quant à la mention de la « cité terrestre » et à l'association de la « *potestas* » et de l'« *auctoritas* » définissant le prince, elles renvoyaient à l'influence de l'augustinisme et à l'ordre royal qu'Alphonse X voulait imposer à travers l'équivalence (« homologie ») entre « ordre naturel » et « ordre politique ». Aussi, en tant que seigneur naturel et Vicaire de Dieu sur terre, Alphonse X s'était-il employé à se placer au-dessus des autres pouvoirs et à se libérer « de toute entrave ».

À partir de cette étude pouvait donc émerger la problématique suivante :

Quels sont précisément les fondements de l'« assise théologico-philosophique » du programme politico-culturel alphon sin et en quoi et dans quelle mesure l'ordre royal qu'Alphonse X voulut imposer le libéra-t-il de « toute entrave à l'égard des autres possibles contre-pouvoirs » ?

Cette problématique, ainsi que les pistes de réflexion qui suivent sont données à titre indicatif, le jury ayant accepté et valorisé toutes les démonstrations permettant d'aborder les principaux fondements et les limites de l'entreprise alphon sine d'affirmation – et non de légitimation, comme on a pu le voir dans certaines copies – du pouvoir royal.

Pistes de réflexion

I. L'entreprise encyclopédique alphonsine : définition et fondements

1) La question de l'encyclopédisme

Si Jacques Le Goff fit d'Alphonse X l'une des grandes figures de l'essor encyclopédique du Moyen Âge central à l'image de l'empereur Frédéric II (cf. « Pourquoi le XIII^e siècle a-t-il été un siècle d'encyclopédisme ? »), il convient néanmoins de définir précisément la démarche du roi Savant et de revenir sur la question de l'encyclopédisme évoquée par Corinne Mencé-Caster.

Selon Arnaud Zucker (« Y a-t-il un modèle aristotélicien d'encyclopédisme ? »), les principales caractéristiques du modèle encyclopédique sont les suivantes : l'organisation, l'extension, l'organicité, la volonté de transmettre des savoirs et la continuité du discours.

Ces éléments peuvent certes s'appliquer à plusieurs des œuvres alphonsines, qui prennent d'ailleurs elles-mêmes pour sources des encyclopédies, telles que les *Étymologies* d'Isidore de Séville, mais si l'on considère l'ensemble de la production alphonsine, on remarque que celle-ci ne s'inscrit pas dans une logique de la verticalité mais plutôt de l'horizontalité, comme l'a d'ailleurs montré Corinne Mencé-Caster elle-même. La chercheuse parle ainsi d'encyclopédisme « éclaté » ou d'« Encyclopédie des encyclopédies » :

« Ce qui frappe d'emblée dans l'œuvre d'Alphonse X, c'est une structuration qui mime celle de l'encyclopédie tout en s'interdisant ce qui, en réalité, caractérise celle-ci : l'assemblage du savoir dans une totalité organique. À la verticalité de l'organisation encyclopédique des connaissances, généralement ordonnées du haut vers le bas, Alphonse X oppose l'horizontalité de multiples sommes (somme juridique, somme astronomique, somme historique, somme « sapientiale »...) dont la réunion forme un ensemble qui, par la complexité de sa structure et la densité de ses informations, se présente comme le Miroir du miroir, c'est-à-dire comme Encyclopédie des encyclopédies. » (C. Mencé-Caster, *Un roi en quête d'auteurité*).

Les prologues des œuvres alphonsines manifestent certes un désir d'exhaustivité et d'ordonnement de la matière, mais comme l'a démontré Georges Martin pour l'historiographie (« El modelo historiográfico alfonsí y sus antecedentes »), le projet du roi Savant se distingue surtout par vocation sapientiale. C'est ce que l'on peut voir dans le prologue de la *Estoria de España* :

« *mandamos ayuntar quantos libros pudimos auer de istorias... et compusiemos este libro de todos los fechos que fallar se pudieron della, desde el tiempo de Noe fasta este nuestro. Et esto feziemos por que fuesse sabudo el comienço de los espannoles...* ».

En effet, le projet alphonsin réside tout entier dans la quête et la transmission du savoir.

2) Le savoir

Or pour Alphonse X, le savoir est l'émanation même du pouvoir.

Dans leur prologue, toutes les œuvres alphonsines sont présentées comme les vecteurs d'un savoir certain. À plusieurs reprises, dans le prologue de la *General estoria*, l'adverbe « *çiertamente* » est associé au verbe « *saber* ». On trouve aussi l'adverbe « *complidamientre* ». De même, dans celui des *Partidas*, on peut lire : « *catamos carreras porque nos, e los que despues de Nos reynassen en nuestro señorío, sopiessemos ciertamente los derechos para mantener los pueblos en justicia e en paz* ».

La fin du prologue du *Lapidario* est également éloquent :

« *Et este libro es muy noble et muy preciado. Et qui del se quisiere aprouechar conuiene que pare mientes en tres cosas. La primera, que sea sabidor de astronomia... La segunda cosa es que sepan conosçer las piedras... et otrosi que sepan ciertamente los logares sennalados... La tercera cosa es que sea sabidor dela arte de fisica...* ».

Toutefois, la notion de savoir est intimement liée à d'autres concepts – l'entendement, la raison et la nature – comme on peut le voir dans ces quelques citations tirées des prologues des œuvres historiographiques et juridiques :

General Estoria : « *Natural cosa es de cobdiciar los omnes saber los fechos que acahescen en todos los tiempos* »

Estoria de España : « *Los sabios antigos...por buen entendimiento conosciéron las cosas que eran estonces* »

Espéculo : « *catamos e escogiemos de todos los ffueros los que mas valie e lo meior e pussiémoslo y, tan bien del ffuero de Castiella commo de León, commo de los otros logares que nos fallamos que eran derechos e con razón* »

La représentation la plus aboutie des liens entre ces différents concepts apparaît au sein de la loi 11 du *Setenario* qui montre comment l'homme, en tant qu'animal doué de raison, possède l'entendement, intimement lié à la nature, qui lui permet d'accéder au savoir :

« *El entendimiento es noble cosa ; ca él ffaze conosçer todas las otras, cada vna quál en ssí. Et commo quier que esto non pueda ffazer sinon porque sobre las cosas que es naturalmiente en alguna manera, e segunt esta rrazón la natura deuya ante seer puesta que él, pero la su nobleza pasa todas las cosas e muestra quál es en ssí e cómo obra cada vna* ».

Cette démonstration, pleinement révélatrice de la façon dont Alphonse X et ses collaborateurs tirent parti des thèses aristotéliennes, nous conduit à évoquer les fondements théologico-philosophiques du programme politico-culturel alphonsin.

3) Fondements théologico-philosophiques

Toute l'œuvre alphon sine est marquée du sceau de l'aristotélisme, auquel elle emprunte, notamment, les notions de raison, d'entendement et de nature. C'est ce que nous montre, par exemple, le prologue du *Lapidaire* :

« *Aristotil, que fue mas complido delos otros filosofos, et el que mas naturalmiente mostro todas las cosas por razon uerdadera, et las fizo entender complidamiente segund son...* ».

De même, Georges Martin a bien mis en évidence le recours à la *Politique* d'Aristote dans la *Deuxième partie* (« Alphonse X de Castille, roi et empereur. Commentaire du premier titre de la *Deuxième partie* ») et Carlos Heusch, l'utilisation de l'*Éthique à Nicomaque* dans le titre 27 de la *Quatrième partie*, consacré à l'amitié (« Les fondements juridiques de l'amitié à travers *Les Partidas* d'Alphonse X et le droit médiéval »). Dans son article, ce dernier montre aussi que le législateur s'appuie sur *De amicitia* de Cicéron.

Selon José Manuel Nieto Soria, l'influence de l'*Éthique* et de la *Politique* révèle une étroite connexion entre la morale et la politique qui se traduit par une « *caracterización de la comunidad política como realidad natural, que definía el marco narrativo en el que se ordenaba la vida, fomentando así la paz, la tranquilidad y la justicia* » (cf. « La coronación del rey: los símbolos de su poder »).

En outre, le roi, dont la nature du pouvoir est d'origine divine puisqu'il est le vicaire de Dieu sur terre, est porté à mener les hommes vers le bien. En véritable Prince, il possède à la fois, comme le souligne à juste titre Corinne Méné-Caster, la *potestas* et l'*auctoritas*, ce dont témoigne le passage suivant, issu du prologue du *Libro de las cruces*, qui met au jour l'imbrication des thèses aristotéliennes et augustinien nes :

« *nostro sennor, el muy noble rey don Alfonso, rey d'España, ... en qui Dyos puso seso et entendimiento et saber sobre todos los principes de su tiempo* ».

Mais l'expression la plus aboutie des fondements théologico-philosophique de la propagande alphon sine est sans doute celle que nous livre le *Setenario* où, selon les termes de Johan Puigdengolas (Thèse de doctorat « Pour une approche de la pensée alphon sine : le cas du *Setenario* »), « dialoguent le dogmatisme augustinien et la science naturelle aristotélienne ». Le texte souligne en effet que le savoir provient non seulement de Dieu mais qu'il mène aussi à Lui :

« *Otrossí es la primera cosa ; ca todas las cosas ouyeron comienço d'él, e él ffué el primero de todas ellas e sserá el postremero* » (loi 11).

En s'attachant à harmoniser la raison et la foi, l'œuvre est ainsi vouée à transmettre un savoir menant au salut. Dans son ouvrage *Un roi en quête d'auteurité*, Corinne Méné-Caster fait également référence à d'autres influences philosophiques :

« On trouve dans la conception alphon sine de la royauté des points de convergence avec l'interprétation de la souveraineté royale chez saint Thomas d'Aquin, laquelle est à rechercher dans l'homologie platonicienne entre l'individu et la cité. En établissant une tripartition des fonctions dans la cité, parallèle à la tripartition des fonctions de l'âme (constituée de la partie concupiscible, de la partie irascible et de la partie rationnelle), régies dans les deux cas par les mêmes vertus, Platon faisait en effet correspondre à la classe dirigeante des magistrats, la fonction de la raison avec comme vertu la sagesse. Dans cette perspective, le roi, au sommet de la hiérarchie, et doté de toute évidence de l'entendement maximal, doit prendre en charge le destin de la cité des hommes ».

Cette assise théologico-philosophique, on le voit, a pour principal objectif de placer le roi au-dessus des autres pouvoirs. Le programme qu'il élabore révèle en effet les principes d'une conception du pouvoir visant à libérer le roi « de toute entrave » mais répond aussi à ses prétentions impériales.

II. Les principes de l'ordre royal

1) Le roi-empereur

L'ensemble du programme alphonsin est voué à servir les intérêts du monarque, désireux d'occuper le trône du Saint-Empire romain germanique (« Fecho del Imperio ») mais aussi de devenir « Empereur des Espagnes », titre qu'arborait son ancêtre Alphonse VII. Dans les faits, cette ambition se traduit par de nombreuses ambassades et tractations auprès de la papauté au cours de son règne – jusqu'à l'entrevue avec Grégoire X à Beaucaire en 1275 –, par des vues sur la Navarre et l'Algarbe et par la « Cruzada de África ». Le souhait d'Alphonse X est également perceptible dans les textes, comme le révèle l'image de la *translatio imperii* représentée dans la *General Estoria*.

L'étude du titre 1 de la *Deuxième* partie réalisée par Georges Martin (« Alphonse X roi et empereur. Commentaire du Titre 1 de la Seconde partie ») montre également que l'assimilation du roi à l'empereur débouche, aux lois 7 et 8, à travers le recours à une succession de comparatifs de supériorité, sur l'idée que le pouvoir royal, parce qu'il est de nature et de procession spirituelles, est supérieur à celui de l'empereur. Ainsi, en tant qu'empereur en son royaume, le roi détient le monopole des lois :

« *Guardar deve el rey las leyes como a su honra e a su fechora, porque recibe poder e razón para fazer justicia* » (*Première partie*, titre 1, loi 16).

D'ailleurs, à l'image de l'empereur Justinien, Alphonse X a recours au « Je » :

« *Por ende nos el ssobredicho rrey don Alfonso seyendo e entendiendo todos estos males e todos estos dannas que sse leuantauan por todas estas rrazones que dicho auemos, ffeziemos estas leys que sson escriptas en este libro, que es espejo del derecho* » (prologue de l'*Espéculo*).

De même, comme l'a démontré Inés Fernández Ordóñez, l'organisation de la matière historiographique repose, aussi bien dans la *General Estoria* que dans la *Estoria de España*, sur l'*imperium* (ou la seigneurie) : « *La cronología, eje estructural de la Estoria, está subordinada al pueblo o príncipe que ostenta el imperium del territorio. Su año de reinado siempre antecede al resto de los cómputos posibles, de modo que es el señor de la tierra el que otorga a los sucesos un lugar en el tiempo* » (cf. *Las Estorias de Alfonso el Sabio*).

La composition elle-même de ces deux textes historiographiques traduit les aspirations impériales du roi. Histoire universelle, la *General Estoria* révèle toute l'ampleur des prétentions d'Alphonse X. À travers un système de datation inédit, la *Estoria de España* place l'Espagne « à la croisée des temps intérieurs de ses deux grands acteurs ethno-politiques (Maures et chrétiens) et, extérieurs, de l'empire et de la papauté » (cf. Georges Martin, *Les Juges de Castille*).

2) Le roi et les savoirs

Ces procédés illustrent le projet royal de centralisation du pouvoir qui passe par le monopole des savoirs et le contrôle de la production et de la diffusion des œuvres.

Comme Frédéric II, le roi Savant prend en charge la réunion et le diffusion des savoirs naturels. Pour Alphonse X, le savoir était « l'ensemble des connaissances, divisées en sept arts libéraux, c'est-à-dire la somme du *trivium* et du *quadrivium*, que devait couronner une philosophie qui fût un 'système global de la nature' » (Adeline Rucquoi, « Contribution des 'studia generalia' à la pensée hispanique médiévale »). C'est ainsi que se déploie le modèle du roi-professeur (*rex magister*).

En vertu de la *potestas* et de l'*auctoritas*, le roi-empereur est aussi un roi-auteur, garant de la transmission d'un savoir certain voué au bien commun ainsi que de l'ordre et l'harmonie du royaume. À travers le livre, dont la présentation matérielle se caractérise par une structuration minutieuse (prologues, index, division en chapitres), il ordonne le social.

Corinne Mencé-Caster (*Un roi en quête d'auteurité*) parle aussi de mise en scène d'un roi législateur et philosophe :

« il s'agira pour Alphonse, le long d'une œuvre juridique qui souligne les inflexions d'une pensée, trop souvent en décalage avec son réel castillan, d'ouvrir le contenu notionnel du terme 'roi' sur celui de 'philosophe-législateur' »

Dans cette entreprise, il convient de souligner le rôle déterminant de la langue : le « *castellano drecho* » à travers lequel se manifeste la volonté d'imposer une nouvelle *auctoritas*, ce qui est aussi le cas du galicien, utilisé pour la poésie lyrique. Cette langue est d'ailleurs susceptible de capter la « nature » des choses :

« En travaillant à enraciner dans la langue castillane, le nouvel imaginaire socio-politique qu'il forge et qui est porteur de représentations inédites du monde – je pense tout particulièrement à l'imaginaire de la royauté – Alphonse X fonde le lieu d'une nouvelle autorité, où la nature même des choses peut en quelque sorte être réinterprétée, corrélée comme elle l'est à de nouveaux « noms », dont il s'avère cependant toujours possible de retracer l'origine » (Corinne Mencé-Caster, « Le poids des mots dans la *Deuxième partie* »).

Dans le domaine de l'historiographie, face à la diversité des œuvres produites sous le règne de Ferdinand III, son père, qui était la marque d'un certain « démembrement » du pouvoir politique, comme en témoigne le *De*

rebus Hispaniae qui porte les aspirations du grand seigneur qu'était l'archevêque de Tolède Rodrigue Jiménez de Rada, le roi Savant construit un modèle unique dont le caractère égocentré est souligné par l'emploi de la première personne. Ainsi, au seuil des textes historiographiques, le roi déclare à la première personne qu'il est l'auteur du livre :

General Estoria : « *yo don Alfonso, por la gracia de Dios rey de Castiella...despues que oue fecho ayuntar muchos escritos e muchas estorias delos fechos antiguos, escogi dellos los mas uerdaderos e los meiores que y sope; e fiz ende fazer este libro* »

Cette citation révèle en outre les deux grandes phases des procédures qui, selon Georges Martin furent adoptées par les compilateurs alphonsois et qui étaient au nombre de 5 : reproduire, réunir, bâtir, agencer, réviser. (Georges Martin, « Compilation. Cinq procédures fondamentales »). À travers ces procédures se manifestent, une fois de plus, les principes de l'ordre que le roi entend imposer.

Mais le contrôle du roi et son intervention personnelle dans la composition des œuvres ne se limitent pas aux œuvres historiographiques.

Les ateliers alphonsois se distinguent par une fragmentation et une hiérarchisation du travail qui accorde notamment à l'amendement le rôle suprême, réservé au roi ou à un officier vivant à la cour.

Sur toute cette organisation – division et centralisation de la production, structuration verticale de l'équipe – reposent donc les principes de l'ordre nouveau que veut imposer Alphonse X (cf. Georges Martin, « Le pouvoir historiographique (l'historien, le roi, le royaume. Le tournant alphonsois) » :

« l'entreprise historiographique d'Alphonse X marque une rupture avec le système de communication traditionnel en ce sens que l'autorité royale, réduisant à peu de chose l'altérité de l'historien, s'empare directement de l'appareil de production et, détournant d'elle-même, dans la connivence idéologique qu'elle entretient avec ses officiers, les leçons de l'histoire, livre aux tenants d'un pouvoir politique dont elle entend modifier la structure, les instruments culturels d'un ordre nouveau ».

3) La seigneurie naturelle

Le pilier de cet ordre nouveau est précisément la seigneurie naturelle à travers laquelle se manifeste « l'homologie entre l'ordre naturel et l'ordre politique » évoqué par Corinne Mencé-Caster.

Tout l'édifice conceptuel alphonsois est voué à affirmer que le seigneur naturel est celui qui détient le plus grand pouvoir : « *Ca maguer los señores son de muchas maneras, el que viene por naturaleza es sobre todos* » (*Deuxième partie*, titre 13, loi 26).

À travers une stratégie discursive établissant une analogie entre le concept de « *naturaleza* » (naturalité) et celui de « *natura* » (nature), les législateurs alphonsois montrent en outre que la seigneurie naturelle peut être considérée comme telle non seulement parce qu'elle repose sur la naturalité (naissance) mais aussi sur la nature (lien d'origine divine) :

« *Pues natura es una virtud que hace ser todas las cosas en aquel estado que Dios la ordenó. Naturaleza es cosa que semeja a la natura, e que ayuda a ser e mantener todo lo que descende de ella* » (*Quatrième partie*, titre 24, loi 1).

Dans « Le concept de 'naturalité' (*naturaleza*) dans les *Sept parties* », Georges Martin précise :

« Par rapport à tout lien personnel, qui relève seulement, au plan philosophique, du contingent, les rédacteurs des *Sept parties* s'emploient à fonder le caractère nécessaire du lien de « naturalité », ancré dans l'ordre « naturel » de la parenté comme dans celui de l'ordonnement divin du monde physique ».

Ainsi, selon la conception alphonsoise du pouvoir, l'ordre politique est un ordre naturel, auquel tous les sujets doivent se soumettre en tant que naturels du roi.

III. Le roi, le peuple et les autres pouvoirs

1) Le corps social

En tant que seigneur naturel, le roi se trouve placé au sommet de la hiérarchie sociale à travers l'image du corps, comme on peut le voir en particulier dans la *Deuxième partie*. La loi 1 du titre 9 sur les officiers du roi comprend un long passage où, suivant Aristote, le législateur alphonsois compare le monde terrestre au monde céleste, en montrant que le premier doit être régi à l'image du second et que cette similitude donne lieu à une autre, qui fait du roi la tête du corps social dont les sujets sont les membres :

« *E deste mundo menor, de que el tomo semejança al ome, fizo ende otra, que a semejo ende al rey e al reyno, e en qual guisa deve ser cada vno ordenado e mostro assi como Dios puso el entendimiento en la cabeça del ome, que sobre todo el cuerpo el mas noble lugar e lo fizo como rey* ».

On retrouve aussi cette métaphore du corps dans la loi 26 du titre 13 de la *Deuxième partie*, où le roi est comparé à la tête et au cœur du peuple :

« *Semejança muy con razon pusieron los sabios en dos maneras al rey sobre su pueble. La vna a la cabeça del ome onde nasçen los sentidos. La otra al coraçon do es el anima de la vida* ».

La vision organiciste de la société développée au sein du programme alphonsin est donc l'un des éléments qui témoignent de la façon dont Alphonse X s'est employé à se libérer de l'entrave des contre-pouvoirs représentés par la noblesse et l'Église. Toutefois, si l'on peut identifier les moyens mis en œuvre pour y parvenir, on peut, dans le même temps, en distinguer les limites.

2) Le roi et la noblesse

Suite à l'expansion territoriale sans précédent de la Castille lors de la Reconquête, le pouvoir de la noblesse s'est trouvé renforcé par la cession de terres récompensant l'effort de guerre, les terres de seigneurie. Pour affirmer son pouvoir, et face à un territoire caractérisé par le localisme juridique (*fueros, fazañas*), Alphonse X a ainsi entrepris d'uniformiser et de centraliser le droit.

Trois œuvres sont le fruit de cette ambition : le *Fuero real*, l'*Espéculo* et les *Siete Partidas*.

Quant au *Setenario*, il précise que les *fueros* vont à l'encontre du droit et de la raison.

Le désir du roi de placer la noblesse sous sa coupe se traduit notamment à travers la définition, inédite, qu'il donne de la chevalerie au sein du titre 21 de la *Deuxième partie*, composé de 25 lois. Il y décrit le groupe social que forment les *defensores* dont il souligne la noblesse au moyen du terme *fijosdalgo*. Tous les aspects de la chevalerie sont examinés dans les moindres détails : qualités physiques et morales, comportement, cérémonie d'adoubement, devoirs, avec une précision qui révèle le contrôle que le roi entend imposer à la noblesse. L'objectif du texte est clair : convertir un office en état et renforcer sa loyauté envers la royauté.

D'ailleurs, dans la *General Estoria*, le propos d'Alphonse X s'affirme de façon limpide à travers les paroles de l'empereur Justinien : « *Los mios cavalleros esforçados e fardidos e buenos en armas los quiero yo, e no foreros* ».

À travers l'entreprise juridique alphon sine s'illustre un rapport de force entre la royauté et la noblesse qui aboutira aux soulèvements des années 70 (cf. conjuration de Lerma et rébellion de la noblesse). Ainsi, en 1273, dans une lettre adressée à son fils Ferdinand de la Cerda, Alphonse X avoue son impuissance. Il se voit obligé de renoncer à l'application du *Fuero real* au profit du *Fuero viejo de Castilla*.

Toutefois, les derniers textes alphon sins, composés après la prise de pouvoir de Sanche IV soutenu dans son entreprise par la noblesse, portent encore la marque du projet d'affirmation du pouvoir royal face au pouvoir nobiliaire. C'est ce dont témoigne la *Version de 1283* de l'*Estoria de España* qui se caractérise par une « radicalisation idéologique du modèle historiographique » (cf. Mariano de la Campa). Marta Lacomba (« La représentation nobiliaire dans le discours royal : les nobles dans la *Version de 1283* de l'*Histoire d'Espagne* d'Alphonse X ») a montré, à travers l'étude des rapports entre le Cid et le roi, que le texte livre l'image d'un guerrier et d'un conseiller exemplaires, dont les qualités sont entièrement vouées au service du roi.

3) Le roi et l'Église

Quant aux rapports du roi et de l'Église, ils sont plus ambigus, car Alphonse X entend s'appuyer sur elle, du moins tant qu'il peut satisfaire ses prétentions impériales.

La *Deuxième partie* montre d'emblée, au sein de son prologue, l'union nécessaire entre les deux glaives, spirituel et temporel, en soulignant le désordre que pourrait occasionner tout désaccord : « *Onde conuiene, por razón derecha, que estos dos poderes sean siempre acordados assi que cada vno dellos ayude de su poder al otro, ca el que desacordasse vernia contra el mandamiento de Dios e auria por fuerça de menguar la fe e la justia e non podria luengamente durar la tierra en buen estado ni en paz si esto se feziesse* ».

Néanmoins, comme le prouvent les *Cantigas*, le roi s'arroge un rôle presque sacerdotal.

De même, à travers les statuts qu'il confère à l'université, il prend en charge la culture écrite traditionnellement réservée au groupe des *oratores* représenté par l'Église, ainsi que l'enseignement des savoirs (question de la *translatio studii*).

Dans la loi 1 du titre 31 de la *Deuxième partie*, unique traité sur l'université composé au Moyen Âge, le roi affirme qu'un *Estudio general* peut aussi bien être créé sur ordre du pape que sur celui de l'empereur et du roi.

Outre cela, Alphonse X se distingue par son interventionnisme dans toute une série de domaines réservés à l'Église (prélèvement des *tercias*, postes vacants dans les églises cathédrales et les monastères, procès électoraux, détention et jugement de clercs... cf. Carlos de Ayala Martínez, « La política eclesiástica de Alfonso X. El rey y sus obispos ») ce qui conduit le pape Nicolas III à lui adresser en 1279 un *Memoriale secretum* où il expose tous les griefs de l'Église à son encontre.

Pourtant, dans le *Setenario*, composé dans les années 1282-1284, à un moment où Alphonse X est dépossédé de ses prérogatives royales et isolé à Séville, l'image du roi libéré de toute entrave et intimement associé à la divinité s'affirme plus que jamais à travers les procédés suivants :



- les lettres de son nom, au nombre de 7, sont calquées sur le modèle du nom de Dieu
 - les liens qui l'unissent à Dieu et à son père charnel le placent hors de toute atteinte, bien au-dessus de tous les autres hommes (cf. Georges Martin, « Alphonse X ou la Science politique (Septénaire, 1-11) » : « Dieu, père, seigneur : en ancrant l'ordre politique dans l'ordre parental et l'ordre spirituel, la représentation du pouvoir royal embrasse les trois niveaux anthropologiques de l'autorité ».
- Et comme le montre le chercheur, la notion qui unit ces trois instances n'est autre que la nature.

Conclusion

S'il convient de définir les particularités de l'entreprise encyclopédique d'Alphonse X et de parler d'encyclopédisme « éclaté », « d'encyclopédie des encyclopédies » ou de considérer plus précisément la vocation sapientielle du programme alphonsin, la vision qu'en propose Corinne Mencé-Caster permet de mesurer toute l'ampleur du projet d'affirmation du pouvoir mis en œuvre par le roi Savant. Les démarches entreprises par Alphonse X pour servir ses prétentions impériales et la propagande développée dans les textes, notamment juridiques et historiographiques, révèlent en effet les principaux fondements de l'édifice conceptuel alphonsin reposant sur un pilier essentiel, la nature, issue des thèses aristotéliennes. Les diverses images convoquées – roi-empereur, roi-auteur, *rex sapiens*, *rex magister*, roi législateur, seigneur naturel, vision organiciste de la société – sont toutes vouées au même objectif : imposer les principes d'un ordre royal au sein duquel le roi détient à la fois la *potestas* et l'*auctoritas*.

Cependant, en dépit des efforts constants d'Alphonse X pour se libérer de l'emprise des autres pouvoirs et les tenir sous sa coupe, le projet alphonsin, quoique perceptible dans son œuvre jusqu'à la fin de son règne, trouve peu d'échos dans la pratique. En butte aux soulèvements nobiliaires et aux plaintes de l'Église, le roi Savant doit renoncer à l'Empire et à l'application de ses textes de lois. Ce n'est qu'en 1348, sous le règne d'Alphonse XI, que les *Siete partidas* entreront en vigueur.

Si Alphonse X est l'inventeur de la science politique dans l'Occident médiéval, on pourrait aussi considérer, suivant en cela Juan de Mariana qui a déclaré « *Mientras estudiaba el cielo y observaba los astros, perdió la tierra* », que le roi a péché par excès d'idéalisme, raison pour laquelle plusieurs de ses projets ne se sont pas réalisés.

III. Épreuves d'admission

III.1 Leçon

Données statistiques concernant l'épreuve :

Épreuve	Nombre de candidats admissibles	Nombre de candidats présents	Moyennes des candidats présents	Moyennes des candidats admiss
Leçon	110	109	6,25 / 20	9,62 / 20

Le présent rapport vise un double objectif : d'une part, permettre aux candidats malheureux de la session 2022 de comprendre les aspects de leur prestation qui ont été pénalisés par le jury et d'améliorer leur résultat s'ils se présentent de nouveau au concours l'année prochaine ; d'autre part, aider les futurs candidats à saisir les spécificités de l'exercice de la leçon et à mieux se préparer pour le réussir. Nous espérons vivement que ce double objectif pourra être atteint. Précisons d'emblée que les remarques portant sur les questions restant au programme de la session 2023 – en l'occurrence, les questions de civilisation – sont à prendre particulièrement en compte, mais que toutes celles portant sur les questions de littérature sont également à lire attentivement, puisqu'elles ne concernent pas seulement les œuvres particulières qui étaient à étudier ces deux dernières années, mais, de façon plus générale, les attentes du jury à l'endroit de la méthodologie.

Sujets proposés :

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

Las voces en *Novelas amorosas y ejemplares*.

Los espacios en *Novelas amorosas y ejemplares*.

2 – Federico GARCÍA LORCA, *Poeta en Nueva York*.

Muerte y nacimiento en *Poeta en Nueva York*

Arquitectura y ruina en *Poeta en Nueva York*

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

Herencias en *La novela de mi vida*.

Sociedad y soledad en *La novela de mi vida*.

4 – Savoir et pouvoir dans la Castille médiévale : l'entreprise historiographique et juridique du roi Alphonse X (1252-1284)

El libro, el rey y el saber.

Alfonso X el Sabio, ¿un modelo de poder real?

Ley, orden y desorden en el reinado de Alfonso X el Sabio.

5 – Moderniser la nation : «race » et citoyenneté dans les Andes (Bolivie-Équateur-Pérou, 1880-1925)

Progreso y "raza" en Bolivia, Ecuador y Perú entre los años 1880 y 1925.

Desindianizar y modernizar en Bolivia, Ecuador y Perú entre los años 1880 y 1925.

"Raza" y nación en Bolivia, Ecuador y Perú entre los años 1880 y 1925.

Considérations générales

Atteignant une moyenne de 6.25 par candidat admissible et de 9,62 par candidat admis, la leçon est, à n'en pas douter, avec l'explication de texte, l'épreuve orale la plus sélective de l'agrégation d'espagnol. Le jury a noté que peu de candidats semblent avoir pratiqué des impasses. Il a aussi pu entendre plusieurs exposés d'excellent niveau qui, malgré quelques imprécisions parfois, ont mérité des notes très élevées.

Cependant, le jury déplore souvent des connaissances défailtantes et imprécises. Il a observé, en civilisation comme en littérature, un manque de précision (dates, notions et concepts, connaissance des œuvres, citations). Il a déploré trop souvent des contresens sur les textes littéraires et des erreurs non seulement



sur les dates et les noms des acteurs en présence, mais aussi une mauvaise compréhension des enjeux mêmes.

Un effort de rigueur a été accompli par les candidats, qui ont, pour la plupart, présenté des plans structurés. Cependant, certains exposés ne permettaient pas de distinguer les grandes inflexions de l'argumentation, ni même de repérer le passage d'une partie à une autre. Une transition claire doit permettre de marquer ce passage, que les candidats peuvent également souligner en ménageant des temps de silence entre les différentes parties ou, de manière plus scolaire, par l'annonce des titres de ces grandes parties de leur leçon. Ainsi, le plan doit absolument être compréhensible par le jury pour que l'argumentation soit convaincante.

D'autre part, beaucoup des plans annoncés ne faisaient pas l'objet des développements attendus : certains candidats se limitaient à traiter la première ou les deux premières parties. Parfois, ils peinaient à traiter l'idée proposée dans le titre de la partie annoncée dans l'introduction. Le jury a donc eu trop souvent le sentiment de plans artificiellement bâtis. Cette impression d'artificialité était parfois d'autant plus visible que nombre de candidats ont adopté une méthodologie qui s'est souvent avérée contre-productive, comme signalé dans le rapport de 2021 : au-delà de sa dimension très scolaire, la démarche consistant à annoncer les titres des sous-parties au début de chaque grande partie n'est guère convaincante lorsque le contenu de ces sous-parties est peu étoffé. Ces effets d'annonce créent une impression de redondance et de superficialité, comme si le sous-titre tenait lieu d'argument, la structure de la leçon se substituant alors à la réflexion. Par ailleurs, on rappellera que ces sous-parties (notamment lorsque leur titre est annoncé) doivent être centrées sur un argument, une analyse ou une idée, sans se limiter à l'évocation d'un personnage, d'un lieu ou d'un événement de l'intrigue, comme cela a été le cas dans plusieurs leçons entendues. Ainsi, pour le sujet « Sociedad y soledad en *La novela de mi vida* », une candidate s'est contentée d'annoncer des titres du type « Terry y los Socarrones », « Heredia y los amigos », « José de Jesús y el manuscrito », etc, alors qu'il aurait été préférable d'associer chacun de ces sous-titres à un argument, en complétant le sous-titre proposé (par exemple, on pouvait songer à « Terry y los Socarrones : una microsociedad entre unión y desunión »).

L'annonce d'un axe, d'une problématique, est un attendu incontournable dans l'introduction. Mais trop souvent, il s'agit d'une déclaration d'intention à laquelle le candidat se contente de revenir dans la conclusion, après des développements plus ou moins rattachés au sujet qu'il annonçait vouloir traiter. Dans d'autres cas, le plan retenu n'était pas ou peu opérant. Certains candidats ont opté pour des plans chronologiques dans les épreuves de civilisation, mais sans parvenir à distinguer en quoi ces périodes différaient fondamentalement les unes des autres.

Trop souvent, la problématisation s'avère anecdotique : les candidats proposent dans l'ensemble une définition des termes du sujet qui leur est soumis, mais cette définition de rebondit pas sur un questionnement pertinent. La définition des termes et notions proposés dans le sujet est alors purement descriptive, comme s'il s'agissait d'un passage obligé dans l'exercice – à l'instar de l'énonciation de la problématique et du plan. Dans de nombreux cas, alors même qu'ils avaient pu souligner et énoncer en introduction la polysémie et/ou ambivalence des termes du sujet proposé, les candidats n'en traitaient ensuite qu'un aspect, qu'une dimension. Le sujet soumis n'était donc pas traité dans sa totalité ni avec la hauteur de vue nécessaire.

Dans les leçons de littérature, une maîtrise des principaux outils narratologiques et d'analyse littéraire est attendue. Ainsi, dans « Las voces en *Novelas amorosas y ejemplares* », les candidats ont bien souligné la grande diversité de ces voix, mais pour ne traiter ensuite qu'une seule voix ou un seul type de voix (celle de l'autrice pour certains, les voix narratives dans la diégèse pour d'autres). Or, pour un tel sujet, il était attendu non seulement un repérage précis, sinon exhaustif, des différents types de voix présentes dans l'ouvrage, mais aussi une analyse fine de leur articulation et des effets de cette polyphonie dans la construction du récit et sur le lecteur. La méthodologie de l'analyse poétique doit être mieux connue des candidats. Pour un sujet comme « Muerte y nacimiento en *Poeta en Nueva York* » une réflexion sur la création, l'émergence de nouvelles formes, le développement du verset face au mètre court, systématiquement employé dans *Romancero gitano*, étaient attendus. Il était nécessaire, mais non suffisant, de s'en tenir aux représentations de la mort et de la naissance dans le recueil. Leur portée symbolique devait impérativement être prise en considération. Quant à la notion d'architecture, dans le sujet « Arquitectura y ruina en *Poeta en Nueva York* », elle devait engendrer aussi une réflexion métapoétique : il s'agit d'un art. Pour mémoire, « Arquitectura del humo » est employé dans *Romancero gitano* et est susceptible de définir le recueil entier. S'agissant des leçons de civilisation, les sujets étaient sans surprise pour les candidats. Ils reprenaient les termes et notions proposés dans l'intitulé même de la question mise au programme, publié dans le *Bulletin Officiel* ; par exemple, la « race », la nation, la modernisation s'agissant de la question de civilisation latino-américaine. Pourtant, de nombreux candidats ont proposé en introduction une définition très rapide des termes et notions, débouchant sur une approche qui ne permettaient pas de les traiter en profondeur. Cette



année, au regard des leçons présentées, le jury tient à adresser d'emblée aux candidats les conseils suivants : respecter les termes du sujet et se plier au sujet. Il rappelle que les mots ne sont pas interchangeables. À cet égard, le jury a eu le sentiment, bien souvent, que les candidats reprenaient des corrigés de sujets qu'ils avaient travaillés lors de leur préparation, des corrigés qu'ils tentaient d'adapter au sujet qui leur était soumis, quitte à forcer les analyses et les interprétations.

À titre d'exemple, pour le sujet portant sur « Las herencias en *La novela de mi vida* », les candidats ont davantage traité la question de la transmission ou de la filiation que celle des héritages à proprement parler. Certains de ces héritages étaient à peine circonscrits ; d'autres candidats se limitaient à l'un d'entre eux seulement, sans voir les autres, et notamment les objets matériels transmis. Or, il aurait fallu définir tout d'abord les héritages en présence, en catégorisant de façon logique et argumentée les différents types d'héritages qui traversent cette œuvre, à commencer par les objets de la diégèse. Cela permettait de bien montrer comment ils dévoilent *in fine* une certaine vision de la littérature et de son rôle dans la construction de la cubanité. En ce sens, il importait de traiter du manuscrit en tout premier lieu, en tant que legs de José María Heredia à son fils – et à ses fils spirituels – mais également en tant que point de convergence des trois lignes diégétiques. Bien entendu, la ligne diégétique du début du 20^e siècle, mettant en scène la transmission du manuscrit par les francs-maçons, ne pouvait en aucun cas être laissée de côté.

Par ailleurs, le terme de « race » était présent dans deux des trois sujets portant sur la question de civilisation latino-américaine. Même si les discours et projets étudiés portent sur les populations autochtones des terres hautes principalement, l'idée de « race » (présente dans l'intitulé même de la question au programme, rappelons-le) concerne bien l'ensemble de la population dans les trois pays andins et la façon dont les différents groupes sont racialisés, décrits, définis les uns par rapport aux autres. Le jury a eu le sentiment que les candidats traitaient le sujet « L'Indien » plutôt que celui de la « race », qu'ils passaient trop vite sur l'approche notionnelle de l'idée de « race ». De même, la leçon « "Raza" y nación » exigeait de définir clairement que l'idée de nation (terme pourtant dans l'intitulé de la question au programme) est indissociable du modèle de l'État-nation. Beaucoup de candidats ont peiné à cerner les enjeux que posait cette acception de la nation. D'autres n'ont même pas prononcé l'expression « État-nation ».

Le jury tient également à faire observer que beaucoup de sujets invitaient à s'interroger sur l'articulation entre plusieurs termes. Dans le cas des deux leçons sur Lorca, deux notions – « architecture et ruine », « mort et naissance » – étaient confrontées. Il est rappelé aux candidats que les sujets ne présentent pas nécessairement une telle formulation binaire, mais même quand le sujet ne comprend pas deux termes, il est souhaitable de réfléchir à la dialectique qui le sous-tend. Les membres du jury sont sensibles à l'explicitation des significations des termes. S'agissant des questions de civilisation, ils souhaitaient voir les candidats traiter l'ensemble des notions et idées proposées dans la formulation du sujet. Par exemple, dans les trois leçons portant sur la civilisation latino-américaine, beaucoup de candidats s'attardaient longuement sur les enjeux frontaliers ou bien sur les constructions de voies ferrées, mais sans les traiter en fonction des deux idées posées dans le sujet. Ils insistaient sur l'une des deux idées formulées dans le sujet (« modernizar » ou bien « progreso ») parce qu'ils peinaient à la rattacher clairement à l'autre idée de ce même sujet (« desindianizar » ou bien « raza »). Ils énuméraient des connaissances tirées de leurs cours, connaissances qui sont en effet indispensables, mais ils ne parvenaient pas – ou alors mal et ponctuellement seulement – à les rapprocher des termes du sujet à traiter.

Les rapports évoquent souvent la hauteur de vue nécessaire pour bâtir une leçon : il s'agit, pour les candidats, de comprendre ce qui concerne (ou non) le sujet proposé parmi les connaissances qu'ils maîtrisent. Cela permet d'éviter de « plaquer » les connaissances ou les corrigés de leçons. Cela permet aussi d'éviter le hors sujet partiel (certaines parties ou sous-parties ne traitaient pas le sujet, ou le traitaient trop peu) ou le hors sujet total (le candidat traitait un sujet pouvant parfois être proche, mais qui restait un autre sujet). Chaque question et chaque œuvre mises au programme engagent en réalité un certain nombre de grands problèmes et ce sont ces problèmes que l'on demande aux candidats d'observer depuis les termes du sujet proposé. Les candidats ont parfois eu tendance à réciter des connaissances sans construire de démonstration argumentée. Ce sont les « catalogues » qui listent des exemples ou se limitent à « raconter » des événements historiques sans proposer de véritable réflexion sur le sujet. Dans le cas de la littérature, les citations des textes n'étaient pas suffisamment commentées ; là encore, rappelons qu'un exemple ne doit pas être simplement mentionné, mais doit donner lieu à une analyse précise qui renforce la démonstration. Le jury tient donc à rappeler qu'un exemple non commenté en fonction et depuis les termes posés dans le sujet n'est pas un argument.

Si la compilation d'exemples et de connaissances sans analyse ne constitue pas une démonstration, c'est que la leçon implique un travail de préparation qui ne saurait se limiter aux quelques semaines qui séparent la tenue des écrits de celles des épreuves orales, comme le soulignaient déjà les rapports des années précédentes. Cette préparation peut prendre plusieurs formes complémentaires et débiter par la lecture très instructive des rapports du jury des années précédentes. Le jury invite les futurs candidats à comprendre

les attendus des sujets tombés lors de la session écoulée. En effet, la moitié du programme est maintenue (en l'occurrence, les questions de civilisation pour la session 2023) et la découverte des sujets donnés lors de session 2022 permettra de se mettre sur la voie d'une préparation pertinente et adaptée. Au-delà de cet aspect pratique, il convient de regarder de près le type de sujets tombés, même si certaines questions ne sont plus au programme. Un tel exercice permet de dégager un invariant : le poids déterminant d'une, de deux, voire de trois notions ou concepts dans le sujet donné, qui renvoient en réalité – et sans surprise – aux enjeux posés par la question au programme, enjeux que les candidats doivent impérativement savoir définir en termes précis et cerner de façon pertinente.

Les impératifs de l'oral : quelques rappels

La leçon est un exercice oral et s'inscrit, de surcroît, dans le cadre d'un concours visant à recruter des enseignants du secondaire. Il s'avère donc indispensable de soigner les aspects liés à une bonne communication, à la fois pour être compris par son auditoire – en l'occurrence, le jury – et pour permettre ensuite un échange constructif avec lui.

Le débit dans l'expression est un aspect déterminant de la qualité d'une leçon. Les candidats, dans l'ensemble, ont fait l'effort de ralentir le débit au moment de la formulation de l'axe/problématique, ainsi que dans l'annonce de leur plan. Le jury leur en est reconnaissant. Ce ne fut cependant pas toujours le cas : certains candidats, sans doute en raison du stress, parlent extrêmement vite et l'un d'entre eux a même accéléré au moment d'énoncer sa problématique et son plan, empêchant le jury d'en prendre note correctement et hypothéquant, par là-même, le suivi de l'ensemble de son exposé. Le jury recommande également de soigner la lecture des citations choisies dans les œuvres littéraires – mais aussi la présentation des citations mobilisées dans les leçons de civilisation – comme supports de la leçon. Les efforts des candidats pour lire de façon expressive les vers de Lorca ont ainsi été appréciés.

Enfin, dans leur maintien, leur gestuelle, leur regard, les candidats doivent déjà se montrer concernés et convaincants. Le concours de l'agrégation visant à recruter de futurs enseignants, les candidats doivent être capables d'éveiller et de soutenir l'attention d'un public. Cela passe, bien entendu, par la clarté de l'élocution et de la pensée, mais aussi par l'attitude corporelle générale.

Il va de soi que la qualité de la langue doit être irréprochable et nous reproduisons ici des rappels présents dans tous les rapports. Les fautes de langue, notamment à caractère grammatical et verbal, sont sévèrement sanctionnées. Les candidats peuvent se reprendre et rectifier une faute ou un déplacement d'accent durant leur exposé. La maîtrise de la langue doit concerner l'expression des candidats, mais également la pertinence terminologique dans l'analyse.

Organisation et gestion du temps

Le format de l'épreuve demeure inchangé en ce qui concerne les conditions de préparation et de passage. Chaque candidat dispose en effet d'un temps de préparation de cinq heures. Pour les sujets portant sur les œuvres littéraires au programme, les candidats disposent d'un exemplaire de l'œuvre dans son édition au programme, qu'ils emportent pour leur exposé et qu'ils restituent au jury au terme de l'épreuve. Il convient de préciser qu'ils ne peuvent écrire sur les livres mais sont naturellement libres d'y insérer les marque-pages ou repères nécessaires pour faire leur présentation. En revanche, pour les questions de civilisation, aucun document ni livre n'est remis aux candidats pour bâtir leur exposé. Le jury attire l'attention des candidats sur l'importance de bien maîtriser les chronologies et les noms (y compris des auteurs des travaux historiographiques évoqués).

Les cinq heures de préparation doivent inviter à réfléchir à tout ce qui peut être en jeu dans le sujet proposé afin d'aboutir à une problématique la plus pertinente possible. Il est bien entendu indispensable de savoir gérer correctement ce temps de préparation, ce qui demande nécessairement d'avoir pratiqué au préalable des entraînements en temps limité. Une mauvaise gestion du temps de préparation s'est parfois ressentie lorsque la troisième partie de l'exposé, censée couronner l'édifice argumentatif, n'était qu'esquissée, sans analyse d'exemples ni argument précis.

Le temps de préparation doit aussi permettre aux candidats d'organiser au mieux leurs notes. Il est extrêmement déconseillé de rédiger l'ensemble de l'exposé, ce qui nuit à la qualité de la communication avec le jury et fait courir au candidat un risque encore supérieur de ne pas terminer sa préparation dans le temps imparti. En revanche, il est indispensable, d'une part, de soigner l'introduction, la conclusion et les transitions et, d'autre part, de ne pas se perdre dans ses feuilles de notes : numéroter les pages et les classer soigneusement avant de se présenter devant le jury, n'écrire éventuellement que sur leur recto, utiliser un code couleur, voilà autant de conseils simples que le jury incite les futurs candidats à suivre. Différentes méthodes sont utilisables, séparément ou conjointement, mais il est en tous cas du plus mauvais effet de s'interrompre parce qu'on ne trouve plus la suite de ses notes.



L'exposé occupe un temps maximal de trente minutes. Au bout de vingt-cinq minutes d'exposé, le jury signale au candidat qu'il lui reste cinq minutes avant le terme du temps imparti, sans que cet avertissement ne constitue une quelconque marque d'impatience de sa part ni une invitation à bâcler la fin de l'exposé : il serait tout simplement regrettable de devoir interrompre le candidat avant qu'il n'ait pu exposer la globalité de sa réflexion. Le candidat ne doit donc en aucun cas être décontenancé par ce rappel. Le temps d'échange qui s'ensuit peut durer jusqu'à quinze minutes et aborder des questions générales (orientation du propos, problématique retenue, articulation des parties), aussi bien que des précisions de détail ou de connaissances.

Le jury a aussi constaté cette année que de nombreux candidats semblaient tenir à s'exprimer durant les trente minutes imparties, alors même qu'ils n'apportaient pas de nouveaux éléments à leur démonstration. Certains multipliaient alors les « redites », très maladroites de surcroît quand elles n'étaient pas en lien direct avec les termes du sujet à traiter. D'autres multipliaient les exemples, parfois anecdotiques et non problématisés, car non analysés et/ou peu en lien avec la problématique. Le jury tient présentement à rappeler que parler pendant trente minutes n'est pas un impératif : il vaut mieux conduire une démonstration efficace en vingt ou vingt-cinq minutes, plutôt que de l'affaiblir par cinq, voire dix minutes de répétitions.

Introduction

Introduire, c'est amener le sujet ; le définir et, partant, le circonscrire ; proposer une approche problématisée des différents enjeux et problèmes qu'il pose ; avant d'annoncer un plan découlant du questionnement proposé.

L'amarce, l'entrée en matière, ne doit pas être artificielle, qu'il s'agisse d'une citation de l'œuvre étudiée ou bien d'un critique : elle doit amener le sujet. Elle permet donc, d'emblée, de contribuer à cerner le sujet, c'est-à-dire à en fixer à la fois l'extension et les limites. Elle est, à cet égard, à mettre en lien avec les définitions/acceptions que les candidats proposent des termes du sujet donné. Cette autre étape s'avère absolument déterminante pour éviter de traiter (partiellement ou totalement) un autre sujet, dont le candidat peut être tenté de s'inspirer pour l'avoir travaillé dans le cadre de la préparation. Cette étape permet, en effet, de circonscrire le sujet. Rappelons que plaquer des définitions tirées du dictionnaire ne suffit pas et s'avère même contreproductif. Les définitions retenues doivent être mises en perspective avec le sujet, l'éclairer.

Pour ce faire, il faut posséder une bonne maîtrise des enjeux des questions au programme. La leçon n'exige pas l'érudition, mais des connaissances précises et pertinentes, bien assimilées. La maîtrise de ces dernières permet de traiter le sujet donné avec hauteur de vue. Pour les sujets portant sur *La Novela de mi vida*, le jury a ainsi déploré que peu de candidats soient capables de s'extraire de la diégèse de l'œuvre, ou de situer clairement la chronologie de différents épisodes narratifs. S'agissant de *Poeta en Nueva York*, les enjeux posés ne sont pas que biographiques – l'approche biographique des poèmes a même été sévèrement sanctionnée – ; ces enjeux ne se limitent pas non plus à dénoncer le capitalisme ou le consumérisme. Ils se situent également dans les domaines métatextuels, voire métaphysiques. Le jury attend une interprétation proprement poétique de ces textes, fondée sur une excellente connaissance du recueil, non exempte de rapprochements, et illustrée en permanence par des poèmes. En revanche, une « traduction » des métaphores lorquiennes qui se limiterait à énoncer la signification générale d'un poème ou d'une section passe outre le caractère poétique du recueil. Une introduction bien menée, avec une circonscription pertinente du sujet de la leçon, doit mettre en évidence les différents niveaux d'analyse. Pour une question de civilisation, cette étape de la délimitation du sujet peut aussi permettre de préciser quels sont les acteurs en présence. Ainsi, s'agissant de la question de civilisation américaine, parler des « élites au pouvoir » en général ne rend pas compte de qui sont ces groupes, non seulement économiquement et socialement, mais dans la façon même dont ils se perçoivent et se définissent (y compris « racialement »). À cet égard, le jury tient à rappeler qu'il faut toujours prendre garde à préciser qui sont les acteurs en présence : les voix critiques que certains candidats ont mises en évidence ne sont pas celles des « élites au pouvoir » et il aurait fallu expliquer comment ces voix critiques se positionnent par rapport et face à ces dernières.

C'est de l'étape-clé de la délimitation du sujet, du repérage de ses acteurs et de ses enjeux, que découle l'axe, la problématique. Le jury a observé des problématiques très vagues, qui vaudraient en définitive pour n'importe quel sujet. D'autres problématiques ne sont que la répétition (parfois mot pour mot) de ce qui a été dit dans la circonscription du sujet, formulée alors sous la forme d'une question rhétorique.

L'introduction se clôt sur l'annonce du plan, lequel doit articuler une démonstration. Chaque partie doit proposer un élément/une étape de la réponse à la question posée dans l'axe. Il est donc souhaitable que l'annonce du plan ne se limite pas à enchaîner des titres : ces titres doivent être formulés de telle sorte qu'ils se présentent bien comme ces éléments de réponse directement en lien avec l'axe énoncé et comme les étapes logiquement articulées d'une démonstration.

Le développement

Les plans proposés ont été des plans en trois parties, mais des parties parfois très déséquilibrées, soit en raison d'une mauvaise gestion du temps obligeant le candidat à bâcler la dernière partie, soit parce que les enjeux ont été mal cernés et, partant, traités de façon inégale dans l'économie de la démonstration. Qu'il s'agisse d'un plan en deux ou trois parties, ces dernières doivent être équilibrées.

Il faut éviter les confrontations binaires des termes du sujet quand elles ne sont pas pertinentes. Le candidat peut observer des tensions entre les termes du sujet dans son introduction, mais en supposant qu'elles ne sont pas nécessairement des contradictions, des dichotomies ou des incompatibilités. Le jury pense là tout particulièrement aux leçons de civilisation latino-américaine, notamment «Progreso y "raza"» et «"Raza" y nación», où il s'agit de comprendre comment et dans quelle mesure l'idée de «race» peut s'avérer compatible avec celles de nation et de progrès.

La problématique proposée dans l'introduction a trop souvent tendance à disparaître au cours de l'exposé. L'axe proposé n'est pas une simple exigence formelle : il articule bien une démonstration qui fait la leçon même. Il doit donc être repris, reformulé à chaque étape de cette démonstration, à savoir dans l'introduction de chaque partie et dans les transitions. Certains candidats ne reviennent à l'axe, posé dans l'introduction générale, que lors de la conclusion : ils rappellent alors l'axe et donnent une réponse à la question posée par celui-ci. Or, l'exercice de la leçon n'implique aucun suspens : le jury n'a pas à attendre la fin de la leçon ni la conclusion pour recevoir une réponse. Cette réponse doit être « déroulée » tout au long de la leçon sous la forme d'un argumentaire qui corresponde aussi aux différentes parties du plan. Ce qui explique, de nouveau, que le plan « catalogue » et descriptif ne puisse satisfaire les attendus de l'exercice de la leçon. Les transitions ne doivent donc pas se résumer à une seule phrase annonçant le titre de la partie suivante, mais proposer une reformulation de l'axe et un début de réponse à la question qu'il pose. Le jury rappelle à cet égard que dire « Ahora vamos a hablar de... » pour annoncer le titre de la partie suivante n'est pas une transition.

De nouveau, le jury recommande aux candidats d'éviter de plaquer des problématiques apprises par cœur, tirées des lectures bibliographiques et/ou des cours. Il est demandé de se confronter réellement au sujet, plutôt que de fabriquer un plan à partir d'éléments de cours maîtrisés, mais risquant d'être hors sujet.

Enfin, quelle que soit la question au programme, il convient de maîtriser une terminologie pertinente. Le jury invite les candidats à éviter les expressions creuses, telles que « c'est important » ou « c'est intéressant ». Ou alors, il faut impérativement préciser et définir immédiatement en quoi et pourquoi cela est « intéressant » ou « important ».

Pour les questions de civilisation, les trois sujets donnés cette année sur Alphonse X abordaient de grandes notions clefs auxquelles les candidats avaient dû réfléchir et se préparer : la question du livre comme manifestation du pouvoir et vecteur de savoir, les fondements du pouvoir royal alphonsin et la loi comme source d'ordre et de désordre sous son règne. Le jury a apprécié les candidats qui ont pris soin de bien définir les termes du sujet et proposé une problématique et un plan en phase avec ce dernier, sans plaquer artificiellement des éléments vus lors de la préparation au concours. Il convenait de ne pas rester superficiel et de traiter le sujet en évitant les platitudes, la simple description des faits historiques, les approximations ou les simplifications et de présenter une démonstration reposant sur des exemples précis et des citations. Quant à la langue, le jury a été surpris d'entendre certains candidats appeler le roi « Alfonso diez » ou son père, « Fernando tres ». Pour se préparer au mieux, il est conseillé de travailler la matière des œuvres historiographiques et juridiques alphonsines et de bien connaître les prologues de l'ensemble des œuvres, d'autant plus qu'ils font partie du corpus.

Quant à la question de civilisation latino-américaine, les trois sujets proposés reprenaient des notions présentes dans l'intitulé même du programme, « Moderniser la nation : « race » et citoyenneté dans les Andes (Bolivie-Équateur-Pérou, 1880-1925) ». Mais ces notions ont été trop souvent peu définies ou mal maîtrisées. Dans le sujet « Progreso y "raza" en Bolivia, Ecuador y Perú entre los años 1880 y 1925 », l'idée de progrès devait être appréhendée depuis le prisme de celle de la « race », ce qui impliquait aussi de pouvoir montrer en quoi le positivisme, l'évolutionnisme, le darwinisme social pouvaient éclairer l'appréhension des termes posés par le sujet, à savoir des deux termes en même temps et de façon problématisée. Beaucoup de candidats se sont contentés de citer ces courants ; d'autres sont parvenus à les définir, mais sans parvenir ensuite à montrer la dimension normative du progrès positif (souvent à peine cernée dans le sujet « Progreso y "raza" ») ou de la modernisation projetée (dans le sujet « "Raza" y nación »). Dans beaucoup de cas, les candidats se sont contentés d'énumérer des « limites » au progrès ou à la modernisation selon les leçons, dans des parties organisées parfois comme des catalogues, sans montrer dans quelle mesure ces « limites » peuvent aussi être inhérentes au projet même. D'autres candidats montraient bien les tensions entre les différents termes posés par le sujet, mais n'allaient pas plus loin. De nombreux candidats évoquaient la catégorie « Indio », mais sans expliquer quelles personnes le terme pouvait recouvrir ou non. Ils oubliaient notamment d'aborder la question de ces « salvajes » des

régions amazoniennes qui, s'ils n'occupent pas le cœur des préoccupations des élites au pouvoir, permettent de montrer les places qu'occupent les différents groupes racialisés dans l'échelle supposée du progrès. Enfin, des candidats étaient interrogés sur les réformes qu'ils avaient rapidement évoquées lors de leur présentation ou bien sur les titres exacts des textes présents dans l'anthologie proposée sur le site de la Société des Hispanistes Français (SHF), mais ils n'étaient pas capables de répondre à ces questions pourtant simples. Nous ne pouvons que conseiller aux candidats de mobiliser les connaissances qu'ils maîtrisent. Par ailleurs, si les textes de l'anthologie doivent être cités, c'est toujours en appui à la démonstration et pertinemment commentés : ils ne se subsistent pas aux dates, mesures prises, réformes conduites, ce qui a parfois été le cas et ce qui ne permettait alors pas de traiter pleinement les enjeux posés par le sujet.

En ce qui concerne les questions littéraires, les œuvres au programme doivent évidemment avoir été lues et relues au cours de l'année de préparation. Leur structure, que ce soit sur le plan de leur développement diégétique ou de l'organisation interne de leurs différentes composantes, doit être parfaitement connue au moment de l'épreuve. Enfin, il est indispensable de proposer une perspective poétique ou métalittéraire qui prouve la maîtrise de l'œuvre dans toutes ses dimensions, et non pas seulement du point de vue strictement diégétique qui n'est qu'une des dimensions de l'œuvre.

Dans le cas de la littérature des Amériques, les deux sujets proposés, « Herencias en *La novela de mi vida* » et « Sociedad y soledad en *La novela de mi vida* », ont souvent révélé une connaissance insuffisante du roman de Leonardo Padura et de son intrigue. Si cela s'est manifesté dans des proportions moindres que lors de la session 2021, ces lacunes ont néanmoins lourdement pénalisé les candidats concernés. Il n'est pas acceptable de ne pas connaître les noms des personnages du roman (« Federico Terry », « José Jesús de Heredia », « Jesús Heredia », etc), de même qu'il est regrettable de construire l'intégralité d'une leçon autour de deux personnages du roman, à savoir José María Heredia et Fernando Terry, voire autour d'une seule ligne narrative. Une candidate a ainsi débuté son introduction en affirmant que le roman de Padura mettait en relation deux époques, laissant de côté l'une des trois lignes du roman. Par ailleurs, peu de candidats ont mobilisé la ligne centrée sur le manuscrit, pourtant essentielle pour un sujet comme « Herencias en *La novela de mi vida* » (entre autres). Il convenait de souligner la singularité de cette ligne, qui, par sa structure même, fondée sur l'alternance de plusieurs personnages se transmettant tour à tour le manuscrit, s'opposait aux deux autres lignes narratives du roman, centrées sur un seul personnage, et mettait en scène le thème de l'héritage. On regrettera également que certains éléments déjà signalés dans le rapport de l'année passée aient ressurgi cette année, à commencer par la présentation du groupe des Socarrones comme un groupe homogène et uni, partageant une même vision de la littérature. Les confusions entre les membres des Socarrones étaient, par ailleurs, fréquentes. La problématisation des sujets était souvent imparfaite, comme l'a démontré, à plusieurs reprises, l'énoncé de la problématique ou des titres des grandes parties. Ainsi, on évitera de proposer des titres comme « El tratamiento de la sociedad y la soledad en *La novela de mi vida* », « La soledad como hilo conductor de *La novela de mi vida* », etc, ou des problématiques qui, en réalité, ne problématissent pas le sujet, comme « ¿Bajo qué formas y con qué objetivos aparecen las herencias en *La novela de mi vida*? », « ¿Cómo y por qué las herencias y las transmisiones sirven y estructuran el programa discursivo de *La novela de mi vida*? ». De même, plusieurs enjeux importants des deux sujets n'ont pas été perçus, comme le thème de la fraternité, essentiel pour la leçon qui portait sur « Sociedad y soledad en *La novela de mi vida* » : l'idéal de fraternité nationale nourri par le castrisme, qui se matérialise dans le roman par la récurrence de certains motifs langagiers (« hermano », « compañero »), n'a pas été commenté, alors qu'il permettait de faire efficacement le lien entre les deux notions du sujet, dans la mesure où il devait conduire à montrer comment l'échec de cet idéal générerait de la solitude, engendrant par là même la nécessité de recréer une forme de solidarité via des micro-sociétés. Le jury a néanmoins constaté avec plaisir que de nombreux candidats de la session 2022 avaient connaissance de la bibliographie critique relative au roman de Padura, qu'ils ont parfois mobilisée de façon tout à fait convaincante.

En ce qui concerne les sujets sur les *Novelas amorosas y ejemplares*, le jury a été surpris de l'absence de réflexion théorique sur l'œuvre à proprement parler. Les deux sujets proposés « Los espacios en las *Novelas amorosas y ejemplares* » et « Las voces de las *Novelas amorosas y ejemplares* » ont donné lieu, pour la plupart des candidats, à des catalogues plus ou moins réussis en première partie, puis à deux parties fourre-tout où les candidats ont essayé, sans doute pour se rassurer, de plaquer un cours plus ou moins bien assimilé portant, le plus souvent, sur le « féminisme » de Zayas. Bien entendu, un tel défaut aurait été évité si les leçons s'étaient construites à partir d'une problématique cherchant à mettre en rapport le terme clé du sujet (les voix, les espaces) avec l'entreprise poétique de l'écrivaine, où l'engagement peut avoir une place mais ne peut pas occulter toute autre perspective.

Le principal écueil rencontré dans le cas de *Poeta en Nueva York* a été une approche volontiers biographique du livre, et l'insuffisante connaissance des textes et des sections de l'œuvre. En revanche,



compte tenu de la difficulté de certains poèmes, le jury a admis des interprétations très différentes, à conditions qu'elles fussent bien argumentées. Toute réflexion sur l'écriture poétique a été évaluée favorablement.

La conclusion

Rappelons que l'Agrégation est un concours qui vise à recruter des enseignants et que la conclusion est un élément indispensable, en termes pédagogiques, de la mise en relation du sujet à traiter avec les enjeux qu'il pose, des enjeux qui ne sont pas nécessairement évidents de prime abord et que la leçon, justement, doit avoir fait apparaître. Or, les conclusions sont souvent très formelles, reprenant les titres des parties, ce qui revient à reprendre l'annonce du plan déjà effectuée dans l'introduction : ces conclusions tombent dans l'écueil des « redites », parfois mot pour mot. De nombreux candidats répètent textuellement la problématique de leur introduction, en insistant avec des formules comme « Ahora podemos contestar a nuestra problemática que era : ... ». Ces formules sont maladroites, car si la démonstration a été bien menée, les différentes étapes (parties, sous-parties, transitions) ont déjà répondu à la question.

D'autres candidats expédient la conclusion en deux phrases, sans proposer d'élargissement pertinent. Ces derniers tendent trop souvent à être anecdotiques : ils se limitent à ajouter une connaissance qui n'apporte rien de nouveau à l'interprétation du sujet. Or, ces élargissements finaux doivent, selon les attendus de la leçon, proposer une (re)mise en perspective du sujet avec hauteur de vue, un sujet qui s'inscrit – rappelons-le – dans une question au programme plus vaste et qu'il contribue, à son échelle, à éclairer. Nous invitons donc les candidats à prendre le temps de rédiger une conclusion solide durant la préparation.

L'entretien ou reprise

Le jury tient à rappeler aux futurs candidats que la reprise est un moment important de l'épreuve. Ce temps d'échanges avec le jury implique, pour les candidats, de rester concentrés jusqu'au bout et de bien prêter attention aux questions. Ces questions les invitent à nuancer ou compléter certaines de leurs lectures et/ou à corriger certains éléments de leur présentation. Il s'agit bien d'une opportunité que les candidats doivent saisir pour montrer leur maîtrise du sujet, leur compréhension des enjeux et la clarté de leur pensée. Ainsi, les candidats peuvent montrer qu'ils savent étayer précisément des affirmations avancées lors de l'exposé, une qualité qui est fort appréciée du jury. La reprise peut réellement permettre d'améliorer le résultat final. Autrement dit, lors de la reprise, les candidats doivent accepter de remettre éventuellement en cause une proposition faite au cours de l'exposé, si le jury insiste dans ce sens. Ils doivent en outre s'efforcer de le faire avec bonne volonté, malgré le stress bien compréhensible, car les questions posées par le jury ne sont pas des pièges, mais des demandes d'éclaircissements et des invitations à approfondir des aspects qui ne l'auraient pas été dans la présentation. À deux ou trois reprises, des candidats ont explicitement préféré ne pas répondre aux questions posées par le jury, en stipulant « no sé » ou « no puedo contestar ». Évidemment, cette attitude ne peut que nuire considérablement à la possibilité d'une reprise de qualité. Le jury invite les candidats à être attentifs à la question posée, afin de tenter d'y répondre précisément et de ne pas se lancer dans un développement intempestif perdant de vue tant le point de départ (la question du jury) que le point d'arrivée (l'objectif de la réponse). Les candidats peuvent d'ailleurs demander au jury quelques secondes de réflexion.

III.2 Explication de texte

Données statistiques concernant l'épreuve

Epreuve	Nombre de candidats admissibles	Nombre de candidats présents	Moyennes des candidats présents	Moyennes des candidats admis
Explication de texte	110	109	5,47/ 20	8,06 / 20

Cette année, comme tous les ans, le jury a entendu des explications de qualité très diverse. Certains candidats l'ont ravi et impressionné par leur grande maîtrise des attendus : compréhension globale et fine du texte, connaissance de l'œuvre et pertinence du maniement des outils indispensables (outils techniques et connaissance de la critique littéraire), qualité de l'expression. La plupart des candidats présentaient des défaillances d'importance variable dans l'un ou plusieurs (le plus souvent plusieurs) de ces attendus.

Comme le rapport de l'an dernier, nous nous permettons de renvoyer pour la méthodologie de l'explication au rapport très détaillé de la session de 2020. Nous reviendrons ici sur le déroulement de l'épreuve puis sur certains points sur lesquels le jury estime opportun de réitérer conseils et mises en garde.

Textes proposés :

María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*

- p. 183-185 : « Llegó don Félix a Baeza » jusqu'à « ni por buen poeta ni mejor músico. »
- p. 246-247 : « Con estos indicios salieron tras de ellos » jusqu'à « dieron fin a la fiesta de la primera noche »
- p. 363-364 : « Pensando estaba Laura » jusqu'à « cómo dará a esta mujer lo que pide. »
- p. 493-485 : « Para lisonjear la quinta noche » jusqu'à « solemnizaba en todos sus aciertos. »

Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*

- « Paisaje con dos tumbas y un perro asirio »
- « Paisaje de la multitud que orina »
- « Fábula y rueda de los tres amigos »
- « Norma y paraíso de los negros »

Leonardo Padura, *La novela de mi vida*

- p. 84-85 : « -¿Qué... ? ¿Te emociona como Matanzas ? » jusqu'à « la fugacidad del tiempo y de todas las vanidades. »
- p. 127-128 : « Desde el mediodía » jusqu'à « los prodigios insondables de Nuestro Señor. »
- p. 260-262 : « Cuando regresó » jusqu'à « los secretos de la vida y de la masonería. »
- p. 317-318 : « Filtrándose entre telas » jusqu'à « la cadena está rota. »

Organisation générale de l'épreuve

Au terme de deux heures de préparation, le candidat se présente face au jury et dispose de 30 minutes maximum de temps d'exposition, suivies de 10 à 15 minutes d'échange (questions du jury–réponses des candidats). L'explication et l'échange se font en espagnol. Cette organisation de l'épreuve est rappelée par le jury au candidat tandis qu'il s'installe. Le candidat est également averti qu'au bout de 25 minutes, le jury lui signalera qu'il lui en reste 5 pour terminer son explication. Il est important que les candidats ne se laissent pas surprendre par l'annonce des 5 minutes restantes. Si l'on se rend compte que l'on va excéder le temps imparti, il faut savoir à ce moment condenser ce qu'on avait prévu de dire, laisser un temps pour la conclusion et, en tout état de cause, ne pas perdre ses moyens, ne pas accélérer exagérément son rythme de parole au risque de devenir inaudible. Le passage à lire par le candidat est également indiqué juste avant le début de l'explication. Le candidat le lit quand il le décide opportun. La plupart des candidats choisissent de le lire au cours de l'introduction, certains au moment où ils s'apprêtent à analyser le passage en question. La lecture est un bon indicateur de la compréhension du texte par le candidat, de sa capacité à le faire comprendre, et doit être expressive, sans excès.

Le jury n'a pas eu à interrompre des exposés qui auraient excédé 30 minutes, mais un certain nombre d'explications n'ont pas dépassé 20 minutes. Il ne s'agit pas de « tenir » à tout prix la durée maximale si l'on a peu à dire, mais il s'est avéré lors de cette session, quel que soit le texte, que ce temps court est allé de pair avec une analyse superficielle ou lacunaire de l'extrait, qui coïncidait avec une méconnaissance de l'œuvre au programme, méconnaissance confirmée lors de l'échange avec le jury.

Pour la gestion du temps comme pour les autres attendus de l'exercice, les candidats doivent s'être préparés dans les conditions réelles de l'épreuve. Il importe d'avoir une montre ou un chronomètre avec lequel on soit suffisamment familiarisé pour ne pas être perturbé lors de sa mise en route, ce qui s'est parfois vu. Il est fortement déconseillé de rédiger ses notes : cela empiète sur le temps de préparation et risque de nuire à la communication orale. Il faut penser à numéroter ses pages afin d'éviter de se perdre en route.

Les dix à quinze minutes qui suivent l'explication sont destinées à permettre au candidat d'améliorer sa prestation. En aucun cas le jury ne tente de le piéger : les questions posées amèneront le candidat à préciser ou rectifier telle ou telle affirmation. Elles peuvent porter sur une formulation du candidat, une notion employée mal à propos, sur un passage du texte, sur des références extratextuelles. Elles permettent aussi de vérifier la connaissance que le candidat a de l'œuvre, surtout si cette connaissance ne s'est guère manifestée au cours de l'explication. Les candidats ne doivent pas se relâcher à ce moment de l'épreuve, mais se montrer attentifs et réactifs, le plus précis possible dans leurs réponses, qu'ils peuvent développer. Ils doivent être capables de nuancer ou corriger ce qu'ils ont dit précédemment. Il est recommandé de prendre quelques instants de réflexion pour préparer ses réponses.

Langue et communication

Une explication de texte dans le cadre de l'agrégation doit éclairer l'extrait en montrant la cohérence, les enjeux. La qualité de l'expression, s'agissant d'un concours destiné à recruter des agrégés d'espagnol, est évidemment primordiale. Il s'agit en premier lieu de la correction de la langue. Le jury a, comme chaque année, entendu des erreurs de divers ordres qui, lorsqu'elles se multipliaient au sein d'un même exposé, ont été lourdement pénalisées : des erreurs de grammaire, des barbarismes, des déplacements d'accent. Un rapide échantillon de choses entendues : confusion entre ser et estar ; *le pide de hacere ; *ha claramente cambiado ; *piensando aceleración ; *los lloros ; *el sangre ; *acentuada.

Il est également recommandé de se sentir à l'aise avec la communication orale. Cela s'acquiert, et concerne la faculté de se faire comprendre par son élocution, mais aussi la posture adoptée. Il ne s'agit pas pour autant de se montrer à l'aise au point de s'autoriser des familiarités avec le jury. À titre d'exemple les candidats éviteront les « vale » ou encore le tutoiement (le jury vouvoie les candidats). Lors de son exposé, le candidat a le droit de se reprendre, de s'arrêter un instant pour penser à la formulation la plus adéquate.

Travailler sur un texte dans le cadre de l'oral du concours, c'est faire partager une compréhension et une lecture du texte à son auditoire, en l'occurrence le jury ; lui faire partager le plaisir du texte. C'est également en cela que la communication est importante.

Introduction

Pour une explication de 30 minutes, l'introduction ne devrait pas excéder 7-8 minutes, sans quoi elle empiète sur l'analyse. Elle ne doit en aucun cas faire part d'éléments biographiques sur l'auteur, sauf s'ils éclairent le texte. Ainsi, il n'était pas inutile de préciser que le voyage en Amérique se situait, pour Lorca, dans un moment de crise biographique et surtout, s'agissant d'analyser l'écriture, de crise créatrice et de recherche de nouveaux modes d'expression poétique. Les généralités sur l'œuvre n'ont pas davantage leur place dans l'introduction (comme dans le reste de l'explication). L'explication entière tend à montrer les enjeux du texte, dès la prise de parole.

Un certain nombre de candidats ont répété d'eux-mêmes leur axe de lecture ou problématique pour s'assurer que le jury ait le temps de prendre en note ce moment essentiel : c'est bienvenu, sauf si le débit du candidat est lent. Il convient en tout cas de l'annoncer clairement. Rappelons que la problématique n'est cependant pas une formule magique. Le jury a remarqué que nombre de candidats plaquent une problématique prête à l'usage, qui pourrait en gros convenir à l'ensemble des textes et qui, par conséquent, n'est pas vraiment prise en compte dans l'explication.

Dans l'introduction, la problématique ne doit pas être trop longue, ni trop vague et doit expliciter les lignes de force de l'explication ou du commentaire. Le jury doit saisir dès la problématique l'intérêt de l'explication du candidat, le sens de ses analyses, bref, les enjeux du texte. La problématique est comme une question à laquelle l'explication répond : elle doit orienter l'explication, selon une cohérence d'ensemble pour démontrer que les axes de lecture choisis sont pertinents.

Il convient de bien annoncer le plan de façon claire, prolongement logique de la problématique puisqu'il doit y répondre.

Rappelons que les candidats peuvent choisir entre une explication linéaire ou composée. La quasi-totalité des candidats a préféré l'explication linéaire (qui n'interdit pas de faire des renvois en amont et en aval du texte). Si l'explication est annoncée comme linéaire, on attendra un découpage cohérent du texte en plusieurs parties selon sa composition, et le titre de chaque partie, soigneusement choisi, justifiera le découpage et fera apparaître la logique des axes de lecture privilégiés. Si le commentaire est composé, chaque partie annoncée portera également un titre significatif. Dans les deux cas, lorsque le candidat adopte un plan très détaillé, les sous-parties n'ont pas lieu d'être nommées dans l'introduction. En effet, donner un plan trop détaillé, annoncer toutes les sous-parties d'un plan où l'intitulé de la sous-partie correspond à l'idée clé, et où tout semble déjà dit dans le plan, s'avère généralement contreproductif et provoquera une impression de redite.

Corps de l'explication

Il faut veiller à éviter une explication déséquilibrée : un début du texte analysé en détail et une fin à peine survolée, ou encore des pans entiers du texte passés sous silence. Cela s'est vu par exemple pour les poèmes insérés dans la prose des extraits des *Novelas amorosas y ejemplares*, comme si les candidats les considéraient comme ne faisant pas partie du texte, alors que dans l'extrait p. 183-185 le sonnet, qui apporte variété et plaisir, a une fonction proleptique et programmatique.

L'ensemble du texte doit être pris en compte, en fonction de la cohérence globale que le candidat annonce en introduction et montre dans son analyse. Pour les deux œuvres en prose, chaque extrait a été découpé en raison de sa cohérence interne, de possibles effets de contraste, de changement de niveaux... Ainsi, pour les *Novelas amorosas y ejemplares* un extrait incluait *maravilla* et récit-cadre (p. 246-247), un autre seulement le récit-cadre (p. 483-485).

Dans le développement, chaque partie ou sous-partie de l'explication doit être explicitée et le recours à des phrases de transition pour mieux articuler le propos du candidat est bienvenu : on y rappelle le trajet parcouru et on explique et justifie vers quelle direction on s'oriente. Si les transitions entre ces différentes sous-parties sont absentes, il risque de se produire un effet de juxtaposition, et non d'une analyse qui se déploie. Pour le candidat qui opte pour un plan très détaillé, avec de nombreuses sous-parties, peut-être serait-il plus prudent que ce dernier lui serve avant tout pour l'aider à structurer son commentaire, sans nécessité d'annoncer systématiquement au jury, au début puis au fur et à mesure de l'explication, le plan en question.

—Connaissances :

Pour mener à bien une explication de texte, le candidat s'appuie sur une excellente connaissance de l'œuvre dont l'extrait est tiré. Aucune des œuvres au programme ne doit être négligée. Les candidats doivent connaître l'histoire ou diégèse, mais aussi la structure et les éventuelles références extratextuelles, qui doivent avoir été éclairées pendant l'année de préparation. Pour l'œuvre de Zayas comme pour celle de Padura, le jury a sanctionné les candidats qui étaient incapables de bien situer le passage ou de parler précisément de l'action le précédant ou le suivant.

Pour *La novela de mi vida*, il importait de bien connaître, outre les trois trames diégétiques, les échos et jeux spéculaires entre les diverses trames (autour par exemple des notions de transmission et de mémoire, de l'exil), ou encore l'intertextualité avec la poésie d'Heredia. Ainsi, dans l'extrait de l'ouragan (p. 127-129), il était bienvenu de faire référence au poème d'Heredia, et cela aurait évité à certains candidats de parler d'écriture surréaliste à propos du taureau (confusion avec le cours sur Lorca ?). Même si les candidats ne connaissaient pas le poème d'Heredia (la référence n'étant pas ici explicitée), ils ne pouvaient méconnaître la surexploitation de l'esthétique romantique revendiquée par Padura pour la ligne Heredia. Par ailleurs, deux extraits mettant en scène la protection et la quête du manuscrit d'Heredia, p. 260-262 et p. 84-85, jouent avec les codes du roman policier ou du thriller, qui ne seront pleinement compris qu'en référence au Padura auteur de romans policiers (série Mario Conde).

Pour les *Novelas amorosas y ejemplares*, les candidats se devaient de connaître non seulement le détail des dix *maravillas*, mais aussi le récit-cadre, avec son intrigue amoureuse et ses personnages, qui occupait tout entier l'extrait p. 483-485, l'interaction entre ce récit-cadre et les nouvelles, les jeux d'échos entre les situations et les personnages, et entre les voix des différents niveaux énonciatifs. Cela incluait le prologue de l'auteure qui ne pouvait être ignoré, et dont des termes étaient par exemple repris par le personnage de Laura (extrait p. 363-364).

Pour *Poeta en Nueva York*, le jury a lourdement pénalisé les candidats incapables de situer le poème proposé dans un ensemble : savoir indiquer le nom de la section dans laquelle le poème se trouve ne suffit pas. Il fallait encore savoir précisément quels poèmes précédaient/suivaient le poème proposé et il importait de connaître l'architecture globale du recueil. Les candidats devaient également pouvoir repérer les échos avec d'autres poèmes. La difficulté d'interprétation de certaines figures était bien moindre pour le candidat qui se souvient

de les avoir rencontrées à plusieurs reprises et peut les placer dans un réseau sémantique et stylistique. Connaître l'œuvre du poète permet encore d'éviter les contre-sens, de savoir par exemple que *idiota* n'a pas de connotation négative dans la poésie de Lorca (« Paisaje de la multitud que orina »).

Une fine connaissance du texte est indispensable mais non suffisante. Le candidat doit connaître, c'est-à-dire avoir lu, ce que la critique littéraire a produit d'essentiel sur les œuvres au programme. La bibliographie fournie doit venir compléter le cours. Certains candidats n'avaient manifestement rien lu sur les œuvres, pas même les ouvrages publiés dans le cadre de l'agrégation à chaque changement de programme.

Sans ces connaissances, même un candidat qui manierait avec aisance les outils techniques minimum attendus comme la narratologie, la métrique, les figures de style, ne pourrait pas faire une explication satisfaisante d'un extrait d'une œuvre qu'il est censé avoir étudiée pendant un an. Cette base peut s'enrichir de diverses approches théoriques du texte littéraire (herméneutique, socio-critique...), mais il conviendra d'éviter deux écueils. Premièrement, rester au niveau du descriptif (paraphrase, ou description exclusivement rhétorique ou stylistique). Deuxièmement, une approche trop théorique ou abstraite qui ne tient pas compte du corps du texte. Ce deuxième défaut est plutôt rare chez les candidats, qui peinent bien plus fréquemment à sortir du descriptif et de la paraphrase. Il convient de cerner la spécificité du texte à étudier pour en dégager une cohérence et un projet de lecture efficace à partir duquel le candidat peut prendre en compte un savoir plus théorique et éviter la répétition d'idées toutes faites.

Il faut ajouter à une fine connaissance de l'œuvre et une bonne connaissance de la critique une compréhension du contexte dans lequel le texte a été produit. Par exemple, pour l'extrait final de la deuxième *maravilla* des *Novelas amorosas y ejemplares* (p. 246-247), les précisions juridico-religieuses renvoyaient à l'encadrement du mariage mis en place par le Concile de Trente et adopté sous forme de loi par la monarchie espagnole. Il ne s'agit pas d'érudition : le savoir permet de mieux repérer la légalité, le retour à l'ordre affirmés dans le dénouement, qui correspond à une convention de la nouvelle et de la *comedia* au XVII^e siècle. Un retour à l'ordre que l'explication peut cependant nuancer, par la perte ou le changement d'identité de la protagoniste et l'absence d'enfant, qui contrevient aux codes représentatifs de l'époque. Le poème « Norma y paraíso de los negros », de Lorca, s'inscrit dans le contexte du séjour du poète à Harlem, de la « Harlem Renaissance », et dans le contexte de la crise économique.

Pour un roman qui mobilise trois époques, comme celui de Padura, il importait de les situer dans l'histoire de Cuba, ce qui permettait notamment de cerner le thème de l'exil et son traitement dans les trames Heredia et Terry qui fait l'objet de spéculativité. Il est inadmissible qu'un candidat qui a étudié *La novela de mi vida* ne soit pas familiarisé avec l'histoire de la lutte pour l'indépendance de Cuba, celle de la révolution castriste, ou encore ignore les graves difficultés du pays après la disparition de l'URSS.

Enfin, comme nous l'avons déjà rapidement mentionné, les principales références extratextuelles doivent être identifiées. Ainsi, il convenait de donner à voir l'extratextualité mythologique du paysage dans le poème « Paisaje con dos tumbas y un perro asirio » de Lorca, ou encore, pour le même poème, la référence à Lazare.

—Outils et notions :

Il est important pour chacune des œuvres de faire usage de concepts ou notions qui facilitent l'accès au texte. Les extraits proposés ne peuvent illustrer tous les aspects de l'œuvre et chaque éclairage notionnel doit être justifié avec pertinence pour le texte, pris comme un tout mais aussi dans son rapport aux lignes de force contenues dans le livre. Les candidats doivent se garder de réciter un cours en prenant le texte pour prétexte, avec l'idée de replacer à tout prix des notions incontournables. Il convient d'éviter qu'elles soient simplement plaquées sur le texte, faute de bien les comprendre et de comprendre leur portée dans l'œuvre.

On a ainsi entendu, pour des passages extraits de Zayas, des candidats parler d'exemplarité tout en étant incapables d'expliquer en quoi cette notion permettait de les éclairer (p. 363-364).

Chez Lorca, il était bienvenu de parler de dimension métapoétique, à condition de montrer comment elle se manifestait dans le texte à expliquer.

Pour l'écriture de Lorca, très peu de candidats se sont attachés à décrire précisément la forme des poèmes et à l'intégrer dans le commentaire. Ils se sont souvent contentés du terme *versolibrismo* sans prendre en compte les particularités métriques de chaque poème, la présence de certains mètres qui reviennent régulièrement (octosyllabes, hendécasyllabes, alexandrins) ou la présence marquée de rimes assonantes, notamment dans « Fábula y rueda de los tres amigos » où l'assonance en a-o participe de la circularité de la ronde qui donne son titre au poème, ou « Norma y paraíso de los negros » dans lequel l'assonance en i-a, dans les vers pairs, ajoute une dimension musicale essentielle tout en rappelant le *romance* et la poétique lorquienne antérieure. Le jury a également constaté une méconnaissance, chez certains candidats, des règles élémentaires de versification, qui les conduit à des erreurs dans l'identification des mètres (notamment dans le cas de vers finissant avec un terme proparoxyton ou dans le cas de vers composés comportant une césure). Les candidats ne peuvent faire l'économie d'une analyse métrique rigoureuse car le vers libre de *Poeta en Nueva York* est toujours le résultat d'une élaboration réfléchie qui participe pleinement à l'effet produit par le



poème. Enfin, le candidat ne peut se contenter d'avoir une vague idée de ce qu'est une métaphore et il lui faut savoir repérer et expliquer une synesthésie, une personnification (*metagoge, prosopopeya*).

Dans la prose de Zayas, les candidats pouvaient repérer l'importance du descriptif et la sollicitation des sens, la représentation sociale codifiée, voire symbolique (la description des vêtements dans l'extrait p. 483-85). Et puis, comme souvent dans l'écriture de son siècle, la présence d'une rhétorique de l'hyperbole, du paradoxe. Dans le roman de Padura, il était important de reconnaître le jeu avec différents codes, du récit d'apprentissage ou d'initiation, du roman policier et du film à suspense, et le jeu avec l'horizon d'attente du lecteur (extraits p. 84-85, p. 260-262) ; ou encore d'être attentif à la focalisation (en général interne pour Terri) et à la temporalité dans les différents moments du récit.

Il convient donc, pour chaque texte, d'avoir recours aux outils et notions pertinents et qui ne sont pas tout-à-fait les mêmes pour un texte romanesque, poétique ou dramatique, pour un texte du XVII^e ou du XXI^e siècle. Nous espérons que ces quelques conseils pourront être utiles aux candidats à venir, et saluons, pour terminer, le travail sérieux fourni par un nombre important de candidats lors de cette session.

III.3 Explication linguistique en français

1. Résultats de la session 2022

Données statistiques concernant l'épreuve

Épreuve :	Nombre de candidats admissibles	Nombre de candidats présents	Moyenne des candidats présents	Moyenne des candidats admis
Explication linguistique	110	109	5,47 / 20	8,06 / 20

Si les moyennes obtenues à l'épreuve de linguistique restent encore honorables, elles accusent malgré tout une petite baisse par rapport à celles de l'année dernière (moyenne des candidats présents : 6,02 /20 ; moyenne des candidats admis : 8,75 /20), peut-être due à un nombre plus important de candidats isolés ayant eu des difficultés à se préparer seuls à cette épreuve.

Le jury tient à rappeler que les candidats qui s'investissent dans la préparation de cette épreuve, autrement dit, qui cherchent d'abord à comprendre les attentes du jury, puis qui acquièrent les connaissances grammaticales et linguistiques nécessaires, ont toutes les chances d'obtenir des notes satisfaisantes qui, pour une grande majorité, leur permettent d'être admis au concours.

2. Textes proposés

2.1. María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*

1– “La burlada Aminta y venganza del honor”, p. 220-222, depuis “No quiso más don Jacinto” jusqu'à “más inquieta que fuera justo”.

Lecture et traduction : p. 220, l. 6 à 11, “Y diciendo y haciendo” jusqu'à “procuraría la respuesta”.

Phonétique historique : mujer, otro.

2– “El juez de su causa”, p. 495-498, depuis “El susto y pesar” jusqu'à “porque estuviese más segura”.

Lecture et traduction : p. 496, l. 18 à 22, “Estaba don Carlos” jusqu'à “viva o muerta”.

Phonétique historique : primero, hijo.

3– “Aventurarse perdiendo”, p. 208-211, depuis “Yo, que miro las cosas sin pasión” jusqu'à “amar es premio honroso”.

Lecture et traduction : p. 209, l. 14 à 19, “Vamos a la corte” jusqu'à “de tu amante”.

Phonétique historique : provecho, esposo.

4– “El prevenido engañado”, p. 317-320, depuis “No hay mucho” jusqu'à “breve suma?”.

Lecture et traduction : p. 318, l. 41 à 47, “Con esto” jusqu'à “doña Beatriz”.

Phonétique historique : mucho, hombre.

5– “El prevenido engañado”, p. 309-312, depuis “Sentóse doña Beatriz” jusqu'à “la falta del muerto amante”.

Lecture et traduction : p. 312, l. 84 à 90, “Dejémosle ir” jusqu'à “recatos y finezas”.

Phonétique historique : razón, caballero.

6– “El desengaño amando y premio de la virtud”, p. 388-391, depuis “Vino en estas confusiones” jusqu'à “que así lo podemos decir”.

Lecture et traduction : p. 390, l. 73 à 78, “Y con el parecer” jusqu'à “entendimiento y belleza”.

Phonétique historique : fuerza, palabra.

7– “Al fin se paga todo”, p. 439-442, depuis “Abrí un escritorio” jusqu'à “su confesión a los criados y criadas”.

Lecture et traduction : p. 441, l. 61 à 65, “Y viéndome el traidor” jusqu'à “andar buscando”.

Phonétique historique : peligro, mejor.

2.2. Leonardo Padura, *La novela de mi vida*

8– p. 59-62, depuis “La última agresión de su memoria” jusqu’à “el resto del tiempo [...]”.

Lecture et traduction : p. 61, l. 111 à 118, “¿Pero cómo es que tú no cambias?” jusqu’à “eludir el tema”.

Phonétique historique : brazo, ocho.

9– p. 318-321, depuis “Os invito, hermanos” jusqu’à “ni ninguno de tus amigos”.

Lecture et traduction : p. 320, l. 89 à 98, “-¿Así que ya no eres policía?” jusqu’à “-No me digas mi socio”.

Phonétique historique : derecho, oreja.

10– p. 30-32, depuis “Pero Domingo era un apostador” jusqu’à “la penumbra de la retaguardia”.

Lecture et traduction : p. 32, l. 105 à 110, “Con su imprevista decisión” jusqu’à “la penumbra de la retaguardia”.

Phonétique historique : cabeza, joven.

11– p. 68-71, depuis “Mientras observaba” jusqu’à “de la cual nunca habría de librarme”.

Lecture et traduction : p. 71, l. 109 à 114, “Tal pregunta me hacía” jusqu’à “en la ciudadde México”.

Phonétique historique : viejo, madera.

12– p. 141-143, depuis “El pesar sincero” jusqu’à “garantizaba mi primacía”.

Lecture et traduction : p. 142, l. 52 à 57, “Quiso la casualidad” jusqu’à “la decencia”.

Phonétique historique : juicio, pecho.

13– p. 145-147, depuis “Ramiro era unos veinte años” jusqu’à “el destino de un hombre”.

Lecture et traduction : p. 147, l. 84 à 89, “Cuando el hombre se perdió” jusqu’à “el destino de un hombre”.

Phonétique historique : verdad, ajeno.

14– p. 218-221, depuis “A las once menos cuarto” jusqu’à “¿Los emocionó el atardecer?”.

Lecture et traduction : p. 220, l. 61 à 69, “Yo tampoco he podido” jusqu’à “¿Ya te enteraste?”.

Phonétique historique : ojo, espalda.

3. L’explication linguistique

Le jury a pu constater cette année encore que de nombreux candidats n’ont pas consulté les rapports des sessions précédentes, pourtant facilement accessibles, et commettent des erreurs qui y sont signalées depuis des décennies. C’est bien regrettable car les mauvaises voire très mauvaises notes ne sont pas seulement dues à d’importantes lacunes en grammaire et en linguistique, mais s’expliquent aussi par la méconnaissance de l’épreuve et des attentes du jury qui sont précisément indiquées dans les rapports faits après chaque session. Nous invitons donc les candidats à consulter les rapports des années précédentes après la lecture de celui-ci.

Étant donné que les œuvres au programme changent pour la session prochaine, le présent rapport va essayer d’aller à l’essentiel pour éviter aux candidats qui veulent se préparer sérieusement de tomber dans les travers maintes et maintes fois relevés.

Les candidats ont 2 heures de préparation, avec à leur disposition un dictionnaire unilingue, le Corominas en un volume et le Gaffiot. Ils exposent pendant au maximum 30 minutes au-delà desquelles le jury est tenu d’interrompre les candidats qui n’auraient pas terminé. Suite à cet exposé et s’il le souhaite, le jury dispose d’un maximum de 15 minutes pour s’entretenir avec les candidats. Ce dialogue avec le jury n’a pas d’autre objet que de permettre au candidat de préciser, de nuancer ou de corriger son propos.

Le temps octroyé à l’exposé est relativement limité pour aborder toutes les rubriques prévues, aussi est-il important de ne pas le « gâcher » avec des considérations générales sur l’œuvre dont est tiré l’extrait à commenter. Plusieurs candidats ont choisi de présenter les trois trames narratives du roman de Padura, certains parce qu’ils n’avaient pas grand-chose à dire, mais d’autres qui s’étaient bien préparés à l’épreuve, ont, en toute bonne foi, cru pertinent de présenter l’œuvre et ont perdu ainsi un temps précieux ; cela les a conduits ensuite à bâcler la fin de leur exposé. Nous le redisons donc : **il n’est point besoin d’introduction sur l’œuvre. La meilleure façon de commencer l’épreuve est de lire le passage prévu.**

Comme les années précédentes, le jury a eu à déplorer de graves lacunes, non seulement en linguistique, mais aussi en grammaire, et qui plus est, en grammaire de base (confusion adjectif/pronom ; article/adjectif démonstratif ; mode/temps, ...). Les candidats à l’agrégation se doivent de **maitriser la grammaire espagnole** avant de prétendre faire un exposé sur la linguistique espagnole.

Les données grammaticales et linguistiques doivent d'abord être **comprises et seulement ensuite apprises sérieusement** afin que les candidats ne confondent pas, par exemple, leur fiche de cours sur le subjonctif futur et celle sur le subjonctif imparfait et n'affirment pas de façon péremptoire que ce dernier est tombé en désuétude...

Un soin important doit également être apporté à l'apprentissage et à la bonne maîtrise de la terminologie grammaticale et linguistique pour ne pas inventer des termes ayant une ressemblance parfois très lointaine avec les termes adéquats. Le jury a été sensible aux candidats qui maîtrisaient la terminologie, autrement dit qui utilisaient un terme juste et qui le faisaient dans le contexte idoine.

L'emploi de termes savants mal maîtrisés est à proscrire.

3.1. La lecture

Comme nous le disions précédemment, la meilleure façon d'entrer dans l'épreuve est de commencer par la lecture du passage indiqué.

Le jury attend qu'elle soit fluide et que les candidats mettent le ton approprié. Le jury a entendu encore trop de lectures hachées et monocordes cette année. Ajoutons qu'à ce niveau, les déplacements d'accents toniques, de plus en plus fréquents, notamment sur les terminaisons verbales, sont rédhitoires.

La lecture doit être en accord avec le système phonologique de la période et de l'aire géographique concernées. Il ne s'agit pas d'imiter avec exactitude le parler d'une époque ou d'une aire géographique, mais de faire une lecture en accord avec les grandes caractéristiques du système phonologique correspondant à l'état de langue du texte. Le jury a entendu des prestations où des candidats, certainement désireux de bien faire, ont essayé d'imiter l'accent cubain (cf. rapport de la session 2021) et ont ainsi trébuché sur la plupart des mots, rendant leur lecture incompréhensible.

3.2. La présentation du système phonologique

Elle permet de justifier la lecture. Il est donc pertinent qu'elle intervienne après celle-ci. Certains candidats ont abordé cette rubrique en annonçant qu'ils allaient justifier leur lecture avant même d'avoir lu le passage indiqué !

Le plus judicieux est de s'appuyer sur la lecture qui vient d'être faite de certains mots pour annoncer les particularités qui seront abordées ensuite. On va ainsi du plus concret vers le plus abstrait.

La présentation du système phonologique suppose de solides connaissances. **Un candidat à l'agrégation ne peut pas se présenter à l'épreuve de linguistique sans connaître les traits des différents phonèmes de l'espagnol** (modes d'articulation, points d'articulation, sonorité). Le jury a eu la triste surprise d'entendre parler du *s* sonore, du *s* sourd, du *s* andalou, etc.

De nombreux candidats confondent les phonèmes et les graphèmes. Ils parlent de la « *ceta* » pour désigner le phonème fricatif dental sourd /θ/ ou sa réalisation phonétique et de « *jota* » pour le phonème fricatif vélaire sourd /x/ ou sa réalisation phonétique, alors que les termes *ceta* et *jota* désignent des graphèmes et non pas des phonèmes ou des sons.

Qu'il soit bien entendu que de telles approximations sont à proscrire.

Pour le texte ancien :

Pour l'explication de l'absence du phonème fricatif dental /θ/, il convient de partir du Moyen-Âge et de dire explicitement que l'on s'intéresse non pas à l'ensemble du système mais au sous-système des affriquées et des fricatives.

La plupart des candidats parlent de 6 phonèmes que l'on peut regrouper par paires selon un critère de sonorité et oublient systématiquement l'affriquée palatale sourde /ç/ dans leur présentation alors qu'ils y font allusion ensuite pour dire qu'elle n'a pas de corrélat sonore.

C'est donc, en réalité, **un sous-système de 7 phonèmes** qu'il faut présenter. Et « présenter » signifie qu'il est nécessaire d'indiquer les caractéristiques de ces phonèmes (mode d'articulation, point d'articulation et sonorité) ainsi que leur réalisation phonétique afin que le jury puisse vérifier que les candidats savent véritablement de quoi ils parlent.

Il faut ensuite être capable d'expliquer comment on passe d'un système à un autre.

Pour le texte de Padura :

L'auteur étant cubain, un certain nombre de candidats ont affirmé que leur lecture avait mis en évidence les caractéristiques propres à l'espagnol de Cuba ou caribéen, ce qui est erroné puisque le *seseo* appartient à l'espagnol dit « atlantique » et que le *yeísmo* est un phénomène panhispanique. Certains candidats l'ont d'ailleurs dit ensuite, sans voir l'incohérence de leur propos.

Années après années, les rapports demandent à ce que le **départ de l'explication du seseo se prenne à la fin du XVI^{ème} siècle**, lorsque le sous-système des fricatives ne comporte plus que 3 phonèmes : la fricative dorso-dentale ou dorso-alvéolaire, l'apico-alvéolaire et la palatale. Malgré cela, de nombreux candidats ont récité la présentation attendue pour le texte ancien, sans tenir compte des mises en garde répétées des rapports.

La rubrique *phonologie* est importante et le jury attend des candidats qu'ils connaissent bien le système phonologique de la langue des textes au programme et qu'ils soient précis dans leur présentation. Quel que soit le texte proposé au candidat, il n'y a aucune surprise : le candidat devra présenter le système phonologique, c'est pourquoi le jury conseille vivement aux candidats de préparer deux versions pour l'oral, une pour le texte ancien et une pour le texte moderne et de bien les comprendre et les mémoriser afin de ne pas perdre de temps lors de la préparation sur cette rubrique. Précisons que le jury n'attend pas une récitation par cœur d'éléments plus ou moins bien compris : cette présentation devra systématiquement être mise en relation avec les éléments relevés lors de la lecture.

3.3. La graphie

Il est assez pertinent, après avoir lu un passage du texte et présenté le système phonologique de la langue du texte, de passer à la rubrique *graphie*. Cette rubrique concerne le code écrit de la langue.

Le critère qui doit prévaloir dans le choix des points à commenter est la **pertinence** par rapport au texte. Depuis quelques années, un nombre non négligeable de candidats se contentent de commentaires rapides sur les tirets cadratins, les guillemets, les points de suspensions, les majuscules..., au point que certains candidats ont même annoncé qu'ils passaient à la rubrique *typographie*. Les commentaires sur ces points sont bien évidemment recevables **à condition qu'ils présentent un intérêt particulier dans le texte à étudier**.

Trop de candidats se contentent de dire, par exemple, que les points de suspension marquent la suspension du discours, que les tirets introduisent les répliques des personnages ou que tel mot commence par une majuscule parce que c'est un nom de pays... Cela ne présente aucun intérêt et c'est regrettable lorsque le texte présente, dans le même extrait, des formes comme *mexicano* et *próximo* qui permettaient de s'interroger sur le graphème x. Le jury a été sensible aux candidats qui ont su observer le texte au lieu de céder à la facilité des généralités.

Il n'est pas non plus pertinent de commenter des manifestations graphiques qui ne figurent pas dans le texte proposé, sauf s'il s'agit de les confronter à des phénomènes présents dans le texte.

Pour un texte ancien, il convient d'avoir bien en tête ce qui relève des choix orthographiques de l'éditeur.

Lorsque l'accentuation fait l'objet d'un commentaire, il est important de bien distinguer l'accent tonique et l'accent graphique et de ne pas laisser croire que le seul accent en espagnol est l'accent graphique. Rappelons aussi que le terme *diacritique* fait partie du bagage élémentaire de tout étudiant en espagnol, depuis la première année d'université et qu'il n'est pas synonyme de *graphique*. L'accent diacritique, en effet, est un accent graphique particulier, il permet de distinguer des homophones.

3.4. La phonétique historique

A côté de très belles prestations, le jury a pu constater l'impréparation de nombreux candidats. Certains ne savent pas trouver l'étymon latin, plusieurs ignorent même ce qu'est un yod.

Cette année, plusieurs candidats ont choisi de ne pas traiter cette rubrique...

Reprécisons la démarche. Le jury attend des candidats :

– qu'ils indiquent au jury l'étymon latin, en principe à l'accusatif singulier, en n'oubliant pas de préciser la quantité des voyelles (brèves ou longues). Les quantités vocaliques sont données par le Corominas et/ou le Gaffiot ;

– qu'ils procèdent au découpage syllabique du mot latin ;

– qu'ils indiquent la place de l'accent tonique en la justifiant ;

– qu'ils procèdent ensuite à l'évolution de tous les sons du mot.

En ce qui concerne le latin, les candidats doivent être en mesure de trouver l'étymon latin avec les outils qu'ils ont à leur disposition et de le mettre à l'accusatif singulier. Les candidats doivent aussi pouvoir repérer les neutres latins. Si le jury est conscient que les candidats non-latinistes ne maîtrisent pas le latin, il attend néanmoins de tous les candidats des connaissances minimales sur les 6 cas latins (nominatif, génitif, accusatif, etc.).

Il est important de bien faire attention à la prononciation de l'étymon latin, elle doit être cohérente avec le découpage syllabique proposé par la suite. Face à un mot comportant un hiatus, la grande majorité des

candidats prononcent systématiquement les voyelles contiguës comme une diphtongue puis annoncent un nombre de syllabes correspondant à un mot comportant un hiatus et parlent bien de hiatus dans l'évolution du mot.

En ce qui concerne l'évolution de l'étymon, le jury attend que les candidats abordent tous les sons du mot et que les phénomènes soient décrits avec la terminologie adéquate (*ouverture, fermeture, diphtongaison, amuïssement, palatalisation, assimilation, assibilation, assourdissement, lénition, vocalisation...*). Les termes approximatifs comme « *devient* », « *se transforme en* » ou tout équivalent sont à bannir. Le jury invite donc les candidats à se constituer au cours de l'année un glossaire des termes nécessaires pour la phonétique évolutive.

Le jury est sensible aux candidats qui essaient de ne pas rester bloqués sur un mot et qui proposent des hypothèses. Cela peut lui permettre d'aider le candidat à préciser ou revoir ses propositions lors de la reprise.

3.5. La morphologie et la syntaxe ou morphosyntaxe

Cette rubrique permet de voir assez clairement les candidats qui ont compris la finalité de l'épreuve. De nombreux candidats, en effet, n'ont pas compris ce que signifie **traiter** un point de morphologie et/ou de syntaxe (pour le texte ancien) ou traiter un point de morphosyntaxe (pour le texte moderne).

Cela suppose une démarche en 3 temps :

— **une problématique :**

On attend du candidat qu'il soit capable, en partant de plusieurs formes ou passages relevés dans le texte, d'indiquer en quoi son choix est pertinent pour le texte proposé, de dire quel est le problème posé par les éléments relevés.

— **un commentaire théorique :**

Vient ensuite le temps de l'apport théorique concernant le phénomène choisi. Il est conseillé de partir d'une description grammaticale, puis les candidats peuvent évoquer une ou plusieurs théories censées rendre compte du phénomène. Il est important, dans ce cas, que la théorie soit comprise.

— **un retour au texte**

La boucle doit être bouclée : on part du texte et on revient à lui à la fin pour voir le rôle joué par les unités relevées dans le texte, pour voir en quoi la théorie ou les théories exposées éclairent totalement le fonctionnement des formes du texte ou seulement partiellement (Cf. rapport de 2021 sur la présentation du subjonctif comme mode du virtuel).

Le jury constate trois grands travers récurrents : le manque de pertinence dans le choix des points traités, le trop grand nombre de points abordés qui entraîne inévitablement un traitement lacunaire des phénomènes.

Trop souvent, les candidats récitent (plus ou moins bien) leurs fiches de cours au jury sans avoir pris le temps, lors des 2 heures de préparation de l'épreuve, de bien lire le texte et de regarder si leur choix est pertinent pour le texte proposé. Le jury a ainsi entendu des présentations sans intérêt (et souvent déconnectées du texte) du passé simple, de l'imparfait et du présent de l'indicatif alors que le texte présentait une alternance intéressante entre passé-simple et passé-composé. Par ailleurs, les cours mal maîtrisés donnent souvent lieu à des déclarations péremptoires qu'il conviendrait de nuancer, le jury a pu ainsi -non sans étonnement- entendre que le subjonctif en -se avait disparu de l'espagnol actuel.

Beaucoup trop de candidats semblent croire que le schéma idéal est de traiter autant de points de morphosyntaxe nominale que de points de morphosyntaxe verbale, ce qui pouvait les conduire à tenter de traiter 6 ou 7 points. Or c'est tout simplement **impossible** dans le temps imparti, même en parlant vite (ce qui n'est pas recommandé). Si ne traiter que 2 phénomènes peut parfois sembler un peu juste (sauf si ce sont des points exigeant de longs développements comme le traitement de l'allocutaire, par exemple, qui suppose parfois une approche nominale et une approche verbale), **dépasser 4 phénomènes est la meilleure façon de perdre les points attribués à la rubrique**. Le jury, en effet, n'attend pas un simple relevé de formes assorti d'une rapide phrase de commentaire du type « on a *este* à la ligne 8 et *aquella* à la ligne 10, le premier est péjoratif et le deuxième est laudatif » sans aucune présentation du système des démonstratifs espagnols. L'explication ne doit jamais prendre la forme d'un simple catalogue. En effet, **évoquer n'est pas traiter**. Il faut trouver le bon équilibre et garder à l'esprit la dimension qualitative de l'épreuve. Bien expliquer un point prend du temps et choisir le nombre adéquat de points pertinents à traiter fait partie des critères d'évaluation. Nous formons le vœu que les candidats de la session 2023 puissent s'en souvenir.

Enfin, le jury invite les candidats à ne pas hésiter à sortir des grands « classiques » que l'on plaque sur n'importe quel texte (comme les parfaits forts, par exemple) pour oser aborder des points qui sont plus pertinents dans certains extraits proposés, comme les prépositions, les préfixes dit négatifs ou privatifs, les périphrases aspectuelles, etc.



3.6. La sémantique

Cette rubrique est fréquemment négligée, faute de temps ou de préparation. Trop souvent, elle se résume à la lecture de définitions tirées du dictionnaire disponible en salle de préparation, ce qui ne présente pas d'intérêt particulier.

Il est possible de s'intéresser à l'évolution particulière d'un mot, aux transferts de sens (métaphore, métonymie), aux différentes façons d'exprimer la conjecture (s'il y a plusieurs formes dans le texte), à la valeur des diminutifs, ... Des points commentés en morphosyntaxe peuvent être repris pour montrer en quoi ils sont pertinents pour le sens global d'un passage ou de l'extrait. Nous invitons les candidats à consulter les rapports des années précédentes pour plus d'exemples.

3.7. La traduction

Elle doit être dictée et il est important que les candidats adaptent le rythme de la dictée au jury. Si celui-ci leur demande de ralentir, il est particulièrement malvenu de ne pas en tenir compte. Après plusieurs mises en garde, le jury s'autorise à cesser de prendre des notes.

Plusieurs candidats qui ont voulu aborder 5 ou 6 points de morphosyntaxe n'ont pas pu finir leur traduction. Les manifestations de mauvaise humeur, voire d'exaspération, dans ce cas-là, ne sont pas admissibles.

Il s'agit de restituer le sens du passage, sans s'éloigner du texte. Les contresens sont fortement sanctionnés étant donné que les textes sont au programme de littérature et de linguistique et sont donc censés être bien connus. Il est important de bien respecter le registre du texte et de ne pas édulcorer la traduction d'un terme grossier par peur de choquer le jury.

Les fautes de conjugaison (**il souria ; *ils buvèrent ; *qui les recevèrent*), de syntaxe (*bien que* suivi de l'indicatif) sont lourdement sanctionnées. Plusieurs candidats se sont révélés incapables de corriger les fautes de conjugaison lors de la reprise.

3.8. La reprise

La reprise fait partie intégrante de l'épreuve, elle est importante.

Le jury a apprécié les candidats qui faisaient preuve d'une attitude ouverte, qui cherchaient à comprendre les questions du jury. Le jury ne cherche pas à piéger les candidats, donc à une question du type « *vous êtes vraiment sûr(e) que ... ?* », la réponse adéquate ne devrait jamais être « *oui* », mais devrait viser à comprendre où veut en venir le jury.

Si le jury invite un candidat à revenir sur un point particulier, c'est justement pour lui donner l'occasion de préciser, de nuancer sa pensée ou de se corriger. Il n'est donc pas souhaitable que le candidat se contente de répéter ce qu'il avait déjà dit dans son exposé.

Il convient enfin d'éviter les manifestations d'agacement, voire d'exaspération : non seulement elles sont particulièrement malvenues de la part d'un(e) candidat(e) face à un jury de concours, mais c'est en plus la dernière image que gardera le jury du candidat ou de la candidate.

4. Conclusion

Le jury ne peut qu'encourager vivement les candidats à se préparer à l'épreuve de linguistique dès la rentrée et à ne pas attendre d'avoir passé les épreuves écrites ou les résultats de l'admissibilité.

Les candidats doivent connaître et comprendre les attentes du jury concernant cette épreuve, mais aussi acquérir et maitriser les connaissances grammaticales et linguistiques nécessaires et cela suppose un travail sur le long terme. Les candidats qui ont fait cet effort cette année ont obtenu de bons résultats.

III.4 Épreuve d'option

III.4.1 Remarques générales

Données statistiques concernant l'épreuve

Épreuve	Nombre de candidats admissibles	Nombre de candidats présents	Moyennes des candidats présents	Moyennes des candidats admis
Épreuve d'option	110	109	9,42 / 20	11,70 / 20

Le temps de préparation à l'épreuve d'option est de 1 h 30. La prestation orale devant le jury dure au maximum 45 minutes et se déroule en deux temps : le candidat dispose de 30 minutes maximum pour exposer son travail ; s'ensuit un entretien avec le jury d'une durée maximale de 15 minutes.

Durant la préparation, les candidats qui ont choisi le catalan ou le portugais disposent d'un dictionnaire unilingue, et les candidats latinistes disposent d'un dictionnaire latin-français. Les candidats n'ont pas accès à l'œuvre intégrale. Le jury peut également annoter le texte s'il le juge nécessaire pour la bonne compréhension.

En catalan et en portugais, les candidats doivent, dans l'ordre qui leur convient, lire et traduire un passage indiqué, et commenter l'intégralité du texte proposé, suivant la méthodologie de leur choix (commentaire composé ou explication linéaire). Il se peut que le passage à lire corresponde au passage à traduire. Si l'ordre des étapes constitutives de l'épreuve est laissé à la discrétion du candidat, le jury conseille néanmoins de procéder comme suit : introduction du texte, lecture puis traduction des passages signalés et commentaire de l'intégralité du texte.

En latin, les candidats doivent lire les quatre ou cinq premiers vers ou premières lignes du texte proposé, traduire l'intégralité du passage et en présenter une explication littéraire (selon le principe du commentaire composé ou de l'explication linéaire, à leur convenance).

Dans tous les cas, l'épreuve a lieu en français.

Remarque générale sur le temps de préparation

Il est essentiel que les candidats sachent tirer profit de l'ensemble du temps de préparation imparti, plus particulièrement pour construire de manière rigoureuse le commentaire proposé. La gestion du temps de préparation est à cet égard essentielle pour permettre au candidat de proposer une prestation qui se rapproche le plus possible des trente minutes dont il dispose : un commentaire indigent, alors que l'ensemble des trente minutes n'a pas été employé, laisse percevoir soit un manque de préparation à l'épreuve, soit une mauvaise gestion du temps de préparation.

Remarques et conseils concernant la lecture

De façon générale, des efforts certains sont produits. On ne répètera pas assez combien il est nécessaire de s'exercer à cette partie non négligeable de l'épreuve, de lire à haute voix, voire de s'enregistrer. Le jury se forge dès la lecture un avis sur la compréhension et l'appréciation du texte par le lecteur. Le jury regrette souvent que certains candidats lisent rapidement leur texte, sans le moindre relief, comme pour s'en débarrasser au plus vite. Il apprécie et valorise l'effort d'expressivité dans la lecture. En outre l'évaluation de la prononciation ne saurait s'arrêter à la seule lecture de l'extrait proposé : des candidats qui se montrent vigilants au cours de la lecture ont parfois tendance à revenir à une prononciation défailante, souvent castillane, dans les citations faites au cours de l'explication.

En latin, si le jury ne recherche bien sûr pas quelque restitution orale d'un état de langue du latin, il apprécie toutefois une lecture sensible du texte, par laquelle l'intelligence même du texte est donnée à entendre : un texte lu sans distinction de groupes de mots cohérents et sans intonation, mais de manière sèchement linéaire, contrevient à toute lecture orale, y compris pour une langue ancienne.

Remarques et conseils concernant la traduction

Les candidats qui, pour les épreuves de catalan et de portugais, choisissent de présenter leur traduction à la fin de l'épreuve doivent bien gérer leur temps sans s'exposer au risque d'en manquer, d'autant qu'ils doivent la dicter au jury, ce qui implique une élocution relativement lente et claire. Il convient de s'entraîner à cet exercice puisque le jury note mot à mot la traduction afin de pouvoir revenir sur celle-ci au cours de l'entretien, le cas échéant. En latin, la traduction par groupes de mots doit nécessairement précéder le commentaire (cf. *infra*).

La traduction répond à des critères d'exigence qu'un candidat à l'agrégation doit impérativement travailler tout au long de son année de préparation. Il faut être maître de ses choix et ne pas proposer plusieurs traductions : un bon candidat doit savoir trancher. La version est, par ailleurs, aussi un exercice de français, et si le jury peut faire preuve d'indulgence pour une langue d'« option », il attend une traduction faite dans un français correct.

Durant le temps de préparation, les candidats disposent d'un dictionnaire ; le jury ne saurait trop les inviter à consulter cet outil de manière raisonnable et raisonnée. Les candidats doivent surtout faire preuve de bon sens dans leur choix de traduction en s'appuyant sur l'analyse textuelle et leur connaissance de l'ouvrage. Ils doivent veiller à la cohérence interne de leur traduction mais aussi à sa cohérence par rapport à leur explication : il arrive que des candidats commettent des faux sens et proposent des solutions parfois incongrues pour des mots qu'ils ont spontanément bien compris au cours de l'explication.

Lors de l'entretien avec le jury, le candidat peut revenir sur sa traduction, corriger un terme, une expression. Il peut également justifier une traduction à la lumière de leur interprétation du texte. Le jury apprécie qu'un candidat justifie avec pertinence un terme ou une expression de sa traduction, ce qui démontre qu'il est capable de recul et d'à-propos sur sa prestation.

Depuis quelques années, le jury constate avec étonnement que des candidats récitent une traduction apprise par cœur. Les candidats doivent savoir que cela se remarque immédiatement et que cette « méthode » est facilement déjouée au cours de l'entretien, et sanctionnée.

Remarques et conseils concernant l'explication

L'explication de texte a lieu en français et le candidat est libre de choisir la méthode d'analyse littéraire, entre l'explication linéaire et le commentaire composé. Cependant, dans certains cas, il est difficile, voire impossible, de déterminer le type d'analyse retenu par le candidat, cette confusion nuisant fortement à l'appréciation finale de la prestation. Le jury conseille donc aux candidats d'annoncer au cours de leur introduction le type de commentaire choisi et de s'en tenir rigoureusement à celui-ci.

Lors de son introduction, le candidat aura également à cœur d'inscrire le passage dans l'économie générale de l'œuvre. Si quelques éléments biographiques peuvent être bienvenus, ils ne sauraient en aucun cas constituer l'intégralité de l'introduction et doivent servir à éclairer la lecture ; il en va de même pour les éléments contextuels. Dès l'introduction, il faut proposer un plan précis avec des axes de lecture clairement définis. Une problématique est utile et appréciée si les axes de lecture auxquels elle renvoie sont par la suite développés. L'objectif est toujours de donner du sens au texte, de le construire et de l'explicitier en évitant la paraphrase.

Le candidat doit suivre le plan annoncé en développant des idées claires et cohérentes, appuyer ses propos sur des citations pertinentes (sans se contenter d'un numéro de ligne) et poursuivre un raisonnement qui mettra en lumière les principaux aspects du texte étudié. La présentation ne peut être une juxtaposition de remarques décousues, un relevé de figures de style ou de procédés. Les termes littéraires ne sont intéressants que s'ils sont maîtrisés et participent de l'explication. À titre illustratif, il a été question cette année de roman postmoderne ou postcolonial sans que le candidat ne fonde ces catégories, ni n'explique en quoi elles éclairaient le passage ou en constituaient une singularité. De même, la simple lecture de certaines phrases, voire d'extraits, ne constitue pas un commentaire.

Cette année encore, la qualité et le type de prestations ont été extrêmement variés, ce que révèle l'éventail des notes attribuées. Le jury a apprécié des explications à la fois rigoureuses et sensibles, clairement énoncées et étayées par des citations judicieuses où les candidats n'ont pas craint d'« empoigner le texte ». En revanche, il a déploré un trop grand nombre d'explications faites de remarques décousues, de paraphrase, de propos généraux, de caractérisations plaquées sur le texte sans qu'elles ne soient légitimées ni n'éclairaient l'extrait. Beaucoup d'entre elles traduisaient un manque de préparation de l'épreuve et un survol de l'œuvre au programme, à partir de formules « hors sol ».

On ne saurait trop insister auprès des candidats sur la nécessité de préparer cette épreuve d'option, par une lecture attentive et répétée de l'œuvre et par l'acquisition et la maîtrise des outils d'analyse textuelle.

Enfin, il est impératif pour le candidat d'utiliser un langage correct et précis en évitant le registre familier. Cette épreuve étant aussi un exercice de communication, il conseille aux candidats de s'entraîner à parler de manière claire, audible et convaincante. Le jury se félicite du sérieux avec lequel une forte proportion des candidats aborde l'épreuve d'option.

L'entretien

L'entretien est un temps d'échange où le jury interroge le candidat sur des points de lecture, de traduction et d'explication qui nécessitent une correction, une précision ou un approfondissement. Le jury est bienveillant et le but de la reprise n'est en aucun cas de mettre le candidat en difficulté, mais au contraire de l'amener à améliorer sa prestation. On appréciera ainsi chez le candidat sa capacité à réagir pendant l'entretien, à faire preuve de bon sens et d'ouverture.

III.4.2. Rapports spécifiques

III.4.2.1 Épreuve de catalan

Données statistiques

Épreuve	Nombre de candidats admissibles	Nombre de candidats présents	Moyennes des candidats présents	Moyennes des candidats admis
Épreuve d'option : portugais	37	36	9,08/ 20	11,14 / 20

De l'œuvre au programme, *La salvatge* d'Isabel-Clara Simó (Barcelone, Edicions 62, 2016, collection « LABUTXACA », ISBN : 978-84-9930-057-3), **les textes suivants ont été proposés** :

- 1) « La paraula és sortilegi... el tal Saimon » (pp. 13-15). Lecture/Traduction : « Va repenjar... correu ».
- 2) « - Em trobava en un mal pas... Però allà a Flagstown... » (pp. 25-27). Lecture/Traduction : « - Em trobava... marxa a Barcelona ».
- 3) « -Estava cansada però... Amb fúria » (pp. 92-94). Lecture/Traduction : « Però, tot i el pateix que feia... Regalims de sang al voltant del coll... ».
- 4) « Fa estalvis... es miren picardiosos » (pp. 128-130). Lecture/Traduction : « Quim riu... es miren picardiosos ».
- 5) « En Ramon ha avisat els nois... A ell, veient-ho, li balla el cor » (pp. 157-159). Lecture/Traduction : « La cambra és buida... I amb un calaix que es tanca amb clau ».
- 6) « La Dolores s'alça i se'n va a la cambra... - En Quim és un home estrany » (pp. 196-198). Lecture/Traduction : « La granja és plena de gom a gom... el cap abaixat i l'atenció llunyana ».
- 7) « En Quim i en Jacint...que qualsevol persona » (pp. 233-235). Lecture/Traduction : « En Quim parla... estic espantat ».

La lecture a été généralement correcte, voire très bonne pour certains candidats qui en ont été récompensés. D'autres prestations ont toutefois été jugées insuffisantes en raison d'une prononciation castillane ou d'une indistinction entre le catalan oriental et occidental. Force est de rappeler que les candidats doivent annoncer de manière précise la norme qu'ils vont suivre pour la lecture de l'extrait. Cette année, il était intéressant de constater que, si Isabel-Clara Simó est d'origine valencienne, la modalité linguistique utilisée dans le texte est majoritairement celle du catalan oriental, agrémentée de quelques valencianismes. Lors de l'épreuve, le jury accepte néanmoins toutes les variantes régionales à condition que les candidats fassent preuve de cohérence dans l'usage de la norme choisie.

Les erreurs les plus habituelles, en catalan oriental (barcelonais), ont été les suivantes :

- Les voyelles atones, notamment le « e » ou le « o », sont restituées comme si elles étaient toniques. C'est le cas, entre autres, pour les pronoms personnels compléments atones enclitiques ou proclitiques pour lesquels la voyelle est atone. A l'inverse, le « o » tonique a pu être lu comme s'il était atone.
- La fermeture ou l'ouverture du « e » ou « o » toniques n'est pas toujours correctement rendue.
- Les liaisons entre deux mots qui commencent et finissent respectivement par des voyelles sont souvent mal négociées. On rappellera, à titre d'exemple, qu'un « e » ou un « a » atone en début ou fin de mot, au contact avec une voyelle, tonique ou atone, d'un autre mot, s'amuit [no (e)m diguis, cas(a) oberta].
- Le « r » final des infinitifs, qui s'amuit, sauf devant les pronoms enclitiques, est parfois prononcé. D'une façon générale les « r » finaux n'ont pas été toujours bien négociés.
- Le « s » sonore entre deux voyelles est prononcé sourd, notamment devant la voyelle initiale du mot suivant.
- Le « l » final n'est pas palatalisé.
- Le « l-l » géminé, caractérisé par le point (punt volat) entre les deux « l », n'est pas toujours correctement rendu.
- Le « t » final qui s'amuit après un « n » ou un « l » a été prononcé.

- Le digramme « ny » est mal prononcé en position finale.
- La confusion entre les prononciations du « x » et du « ix » en position intervocalique (examen / Eixample)
- Les voyelles surmontées d'accent (graphique) ont été prononcées atones. On attirera d'ailleurs l'attention des candidats sur les conséquences de la présence d'un accent graphique sur la syllabe précédant une syllabe qui contient « ia » ou « ie ».

Le jury insiste sur l'importance d'un travail préparatoire afin d'éviter, le jour de l'épreuve, une lecture hachée ou hésitante, non seulement pendant l'exercice à proprement parler mais aussi chaque fois que les candidats citent un passage dans leur commentaire. On soulignera également l'intérêt d'une lecture expressive qui, en rendant compte du ton de la narration et des dialogues, montre que les candidats ont saisi les enjeux littéraires du texte.

Pour ce qui est de la traduction, le jury rappelle que l'exercice requiert une connaissance préalable de la grammaire et du lexique catalans afin de bannir les contresens évidents et les approximations grossières, qui seront lourdement sanctionnés. Pour ce faire, les candidats sont invités à mener à bien, pendant le temps de préparation, un apprentissage intensif de la morphosyntaxe catalane (conjugaison, formation de la phrase simple et complexe, types de constructions pronominales, etc.). Ce travail préalable aurait sans aucun doute permis d'éviter bon nombre de confusions, notamment entre le présent et la forme simple du passé simple catalan, la forme périphrastique du passé simple (auxiliaire « anar » suivi du verbe à l'infinitif) et le futur proche (verbe « anar » suivi de la préposition « a » et d'un verbe à l'infinitif) ou encore entre les personnes verbales (notamment entre la première et la troisième).

Les candidats doivent également être familiarisés avec le lexique utilisé dans l'œuvre, et plus particulièrement avec les expressions populaires qui, dans *La salvatge*, participent tantôt du sociolecte des personnages, tantôt du regard ironique et distancié que l'instance narratrice porte sur ces derniers. Le jury conseille vivement aux candidats de s'assurer, avant les oraux, de la compréhension de l'ensemble du lexique proposé par l'auteur. Ils pourront à cet effet avoir recours aux dictionnaires bilingues, comme le *Diccionari català-francès* de René Botet et Christian Camps, ainsi qu'aux dictionnaires unilingues, tels que le *Diccionari de la llengua catalana* et le *Diccionari català, valencià, balear* (recommandé pour les dialectalismes), tous disponibles sur Internet. On rappellera également que la possibilité offerte aux candidats de consulter, durant le temps de préparation de l'épreuve, un dictionnaire unilingue ne doit être saisie qu'en cas d'extrême nécessité afin de laisser du temps pour le commentaire. En outre, l'existence d'une traduction française de l'œuvre au programme ne dispense pas d'un travail sur le texte en catalan. Le jury tient à souligner qu'une traduction littéraire peut parfois prendre certaines libertés avec l'œuvre originale (adaptations, omissions, réécritures), ce qui est notamment le cas cette année. Les candidats qui seraient amenés à consulter une telle traduction doivent donc se montrer attentifs aux possibles écarts avec le texte original et être en mesure de justifier leurs propres choix de traduction.

Si la fine compréhension de l'œuvre fait bien évidemment partie des critères d'évaluation de l'exercice, la correction et l'élégance de la langue française sont tout aussi cruciales. Ainsi, le jury a non seulement pénalisé les erreurs d'accord et de construction, les barbarismes lexicaux et verbaux, mais aussi les simples calques du catalan qui dénotent une méconnaissance flagrante du français. A l'inverse, les candidats dont les propositions de traduction se sont avérées riches, précises et en parfaite cohérence avec leur analyse textuelle ont été récompensés.

Le commentaire repose sur une méthodologie du questionnement au service d'un projet de lecture qui formule les enjeux littéraires du texte afin d'en livrer une analyse pertinente, riche et originale. Le jury attend des candidats qu'ils adaptent leur outillage méthodologique à la nature de l'œuvre. On ne peut en effet traiter un roman comme s'il s'agissait d'une œuvre dramatique ou d'un poème. Cette année, les candidats devaient donc percevoir les spécificités du genre narratif en développant des outils d'analyse propres à cette forme textuelle.

La formulation de la problématique constitue une étape cruciale du commentaire. Elle ne peut être trop restreinte (sans quoi elle laisserait de côté certains aspects essentiels du texte), ni trop large (au risque d'apparaître comme un questionnement passe-partout). Pour lui donner forme, il convient d'adopter une démarche déductive qui consiste à analyser méticuleusement le texte afin de formuler un questionnement permettant de structurer le commentaire. On évitera toute approche aprioristique partant d'impressions de lecture approximatives, sans réelle assise textuelle. Le risque d'un tel raisonnement est le faux sens.

On remarque, par ailleurs, que certains candidats utilisent le fragment comme prétexte à des considérations générales sur l'œuvre. Le jury rappelle que ces éléments, bien qu'intéressants dans l'absolu, doivent être mis au service du commentaire de l'extrait envisagé comme unité textuelle. Dans la même veine d'erreurs, la



mention d'une possible lecture franc-maçonne, trait saillant de *La salvatge*, n'a de sens que si elle s'inscrit dans une interprétation cohérente et structurée et non sur des considérations générales et schématiques.

Le jury a déploré l'absence de connaissances précises sur des aspects essentiels de l'intrigue ainsi que sur certains motifs symboliques récurrents qui jalonnent la relation tumultueuse entre les deux protagonistes. Or, ces éléments, qui apparaissent souvent comme subsidiaires, doivent être abordés dans le commentaire car ils composent un maillage fictionnel d'autant plus essentiel qu'il s'avère structurant. *La salvatge* se construit en effet sur un réseau, parfois complexe, d'éléments répétés, déclinés, différés, qui finissent par constituer une sorte de toile d'araignée, dont Dorothy/Dolores parviendra difficilement à se soustraire. Afin d'éviter la paraphrase ou le simple repérage textuel, les candidats sont donc invités à analyser ces motifs en les situant dans la logique narrative du roman.

Le jury a également constaté que certaines prestations orales se limitent à exposer des impressions générales qui ne reposent sur aucune démonstration rigoureuse. A titre d'exemple, les candidats ont souvent fait état d'éléments de suspense ou de descriptions psychologiques sans pour autant en analyser la traduction formelle. Rappelons à cet égard que, dans le roman d'Isabel-Clara Simó, la question de la perspective (notamment par l'entremise du personnage dont le narrateur épouse le regard) donne lieu à une construction complexe qui offre un terrain propice à l'analyse.

Certains candidats ont, par ailleurs, éprouvé des difficultés face à des textes dont les enjeux littéraires pouvaient *a priori* sembler trop évidents. Or, l'une des stratégies littéraires mise en œuvre par Isabel-Clara Simó dans *La salvatge* consiste précisément à construire cette évidence (en instaurant un jeu intertextuel avec la littérature populaire) pour mieux la battre en brèche. L'exercice requiert donc qu'une telle construction soit mise en lumière en fondant l'analyse sur les aspects formels (style de l'auteure, renvois intertextuels, statut du lecteur, etc.).

On conseillera, en outre, aux candidats de structurer leur discours. Le jury a lourdement pénalisé les prestations qui accumulaient des éléments de commentaire sans articulations ni mises en perspective. De la même manière, on insistera sur la nécessaire maîtrise des termes techniques. Le jury a ainsi souvent constaté, lors de la reprise, que les candidats ne parvenaient pas définir certains concepts élémentaires de l'analyse textuelle et stylistique, tels que le style indirect libre, l'ironie ou le grotesque. Il convient enfin de s'exprimer dans un français correct d'un point de vue lexical, syntaxique et phonétique. Le jury salue, à cet égard, certaines prestations orales qui se sont distinguées par leur grande richesse linguistique, souvent au service d'une analyse fine et précise.

Pour conclure, il faut souligner l'importance de la reprise, conçue comme un véritable moment d'échange. Les questions posées par le jury portent sur la prestation des candidats (lecture, commentaire et traduction) et servent à évaluer l'étendue de leurs connaissances et à faire évoluer leur exposé en leur permettant d'approfondir ou de reformuler certaines propositions de lecture. Pour que cet exercice soit profitable, les candidats doivent adopter une attitude réfléchie et se montrer réceptifs à l'échange. Ils peuvent s'appuyer sur les relances et prendre le temps de la réflexion avant de répondre. Le jury se montre toujours magnanime et ouvert à la discussion afin que les candidats puissent, le cas échéant, corriger ou affiner leur réflexion.

III.4.2.2 Épreuve de latin

Données statistiques

Épreuve	Nombre de candidats admissibles	Nombre de candidats présents	Moyennes des candidats présents	Moyennes des candidats admis
Épreuve d'option : latin	13	13	11,5 / 20	12,23 / 20

Observations préliminaires sur les résultats de la session 2022

La qualité des prestations a été, globalement, supérieure à celle des années passées et l'ensemble se caractérise par une plus grande homogénéité des résultats ; tous les candidats connaissaient le latin et le texte de Pétrone, même si des lacunes regrettables ont été parfois constatées.

Sujets

Le texte proposé au programme du concours 2022 était constitué des paragraphes XXVI, 7 (« *Venerat iam tertius dies...* ») à LXV, 5 (« *...qui uidetur monumenta optime facere.* ») du *Satiricon* de Pétrone. L'édition recommandée était celle d'Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 2001.

Les candidats ont été interrogés sur les extraits suivants :

« Aux bains », XXVI,7-XXVII,3, de « *Venerat iam tertius dies...* », à « *in terram decidebant.* »
 « Le vestibule », XXVIII,6-XXIX,6, de « *Sequimur nos...* » à « *aurea pensa torquentes.* »
 « Le faux châtiment », XLIX,3-L,2, de « *Quid ? quid ? inquit...* » à « *in lance accepit Corinthia.* »

Le jury tient à rappeler qu'il est important de prendre connaissance de l'édition indiquée dans le programme, dans la mesure où le texte de Pétrone peut présenter des variations plus ou moins importantes, d'une édition à l'autre.

Précisions concernant le temps de préparation

Les candidats bénéficient depuis le concours 2019 d'un temps de préparation d'une heure et trente minutes, pour traduire et commenter l'intégralité du passage qui leur est proposé. Le jury attend une traduction parfaitement correcte du texte proposé : la durée de préparation de la traduction doit être conséquente. Elle doit cependant demeurer raisonnable et il convient de conserver une partie non négligeable du temps de préparation pour l'élaboration du commentaire (à notre sens, entre 30 et 45 minutes). Négliger cette partie-ci de l'épreuve constituerait un « mauvais calcul » : le jury souhaite, en effet, apprécier des commentaires solidement étayés, soutenus par la convocation de citations pertinentes et nourris d'une analyse précise des procédés stylistiques et rhétoriques les plus notables. Si le texte à traduire en latin est d'une certaine longueur, il ne convient pas de réduire l'épreuve de latin à ce seul exercice de traduction.

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

Déroulement de la prestation orale

Le descriptif de la prestation proposé ci-dessous constitue une recommandation faite par les différents jurys, depuis plusieurs années déjà ; tous les éléments mentionnés doivent faire partie de la prestation du candidat.

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

Le candidat propose sa **traduction** du passage : il doit reprendre les groupes de mots avant de les traduire. Ce principe de traduction par groupe de mots permet au jury d'apprécier d'emblée la connaissance réelle de la langue latine. De fait, lorsqu'un candidat prend un groupe de mots qui ne correspond pas à la traduction proposée, le jury ne manque pas de revenir sur ce point. La répétition d'une traduction mémorisée est du pire effet, puisqu'il ne s'agit pas, pour le jury, d'apprécier une capacité de mémorisation d'une traduction, mais la connaissance de la langue latine. Le jury ne s'attend bien sûr pas à une seule traduction possible, qui serait celle de l'édition de référence. La traduction de l'édition de référence doit d'ailleurs être considérée, tout au long de l'année de préparation, comme une traduction de travail et non comme la seule traduction possible. Le jury envisage donc les différentes analyses grammaticales possibles pour le passage sur lequel passe un candidat. Il peut ainsi revenir sur un choix de traduction, soit pour s'assurer de la bonne compréhension de la structure de la phrase, soit pour inviter le candidat à envisager une autre traduction possible.

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

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

À l'issue de la prestation du candidat, le jury dispose de quinze minutes maximum pour revenir à la fois sur la traduction et le commentaire. Le temps de **reprise** est souvent important en traduction, pour revenir sur une traduction fautive ou sur des éléments à préciser. Il convient avant tout que les candidats parviennent à se montrer réceptifs lors de la reprise. Le candidat doit donc appréhender ce moment comme un temps d'échange dans lequel est appréciée sa capacité à réagir pour revenir de manière critique sur ses propositions, pour les corriger, les préciser ou les approfondir. Certains candidats qui ont pu perdre leurs moyens durant la préparation révèlent, au moment de la reprise, une bonne connaissance du latin. La ténacité de ces candidats qui parviennent à se reprendre pour faire la démonstration de leur connaissance du latin est souvent récompensée : ils peuvent parvenir à une note honorable, même si la reprise ne saurait pleinement contrebalancer les défauts de la prestation initiale.

Recommandations

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

Le jury a pu se féliciter d'entendre cette année de très bonnes prestations, qui permettaient d'apprécier une solide connaissance du latin chez certains candidats, jusque dans la description grammaticale des faits de langue observables. S'il n'est pas attendu de candidats à l'agrégation d'Espagnol la maîtrise de tout le vocabulaire technique des grammaires normatives du latin, des connaissances fondamentales restent en revanche indispensables. Les textes proposés ne présentaient guère de difficultés majeures sur le plan syntaxique. Le jury s'est donc montré très attentif à la précision du lexique, à la qualité du français et a particulièrement apprécié la capacité de certains candidats à rendre compte des registres de langue, selon les situations ou la qualité des personnages.

Les meilleurs commentaires se sont appuyés sur une connaissance précise de l'œuvre et sur une fine maîtrise des outils et des savoirs linguistiques, historiques et littéraires. Rappelons que l'œuvre au programme, si elle appartient à un « genre » inédit au temps de Pétrone, se nourrit de littérature et de rhétorique ; elle ne saurait se réduire au « miroir que l'on promène le long d'un chemin » et le « réalisme » du roman doit être au moins interrogé. Par ailleurs, l'analyse fine des procédés de la narration devait permettre d'apprécier comment le narrateur-personnage reconstruit la dimension spectaculaire des situations mais aussi, quel regard il porte sur les « spectacles » proposés. Si l'enjeu du moment impose à tous le plus grand sérieux, nous regrettons que certains candidats aient négligé les effets comiques du récit. Le ridicule du personnage de Trimalcion a

souvent été souligné ; il restait à préciser au nom de quelle(s) norme(s) ce jugement de valeur pouvait être porté et quels choix d'écriture permettaient de le formuler.

Rappelons que l'explication proposée doit toujours s'appuyer sur un choix judicieux de citations commentées : le jury regrette que certains candidats citent rarement le texte ou uniquement de manière superficielle. S'attarder sur une phrase en particulier pour en préciser des éléments significatifs, comme le choix de certains termes, la construction de la phrase, l'intérêt de certaines figures de style, constitue un attendu du commentaire, qui permet souvent d'éviter l'écueil de la simple paraphrase. Une approche précise des textes empêche par ailleurs de plaquer sur les extraits proposés des commentaires un peu trop généraux sur Trimalcion, par exemple, qui n'en saisissent pas précisément les enjeux dans l'extrait proposé.

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

III.4.2.3 Épreuve de portugais

Données statistiques

Épreuve	Nombre de candidats admissibles	Nombre de candidats présents	Moyennes des candidats présents	Moyennes des candidats admis
Épreuve d'option : catalan	60	60	9,17 / 20	11,79 / 20

José Eduardo Agualusa est un romancier et poète prolifique, traduit en plusieurs langues et tout particulièrement en France où on lui fait bonne presse. Il est considéré comme « un classique » des littératures africaines d'expression portugaise et son œuvre fait l'objet d'études et de recensions nombreuses en portugais.

Inscrit au programme cette année, son roman *Teoria geral do esquecimento* publié en 2013, sera reconduit une deuxième année pour le concours de 2023. De façon structurelle, le livre, si l'on veut bien d'emblée interpréter son titre énigmatique et réversible, s'organise en cercles concentriques. Ces derniers ont pour vertu d'élaborer et/ou de réélaborer par fragments le mémoriel, tant la mémoire historique et collective d'une nation, son métarécit, une mémoire encore en construction et sujette à controverses, que celles des principaux personnages qui composent le noyau central du roman. Autour du personnage clef de Ludoviva Fernandes, dite Ludo – une portugaise émigrée à Luanda peu avant l'éclosion de l'indépendance de novembre 1975 – tout comme autour du héros Pequeno Souba, jeune idéaliste luandais, gravitent une série de personnages secondaires d'une histoire contemporaine, dialoguant avec un passé colonial récent, ses contradictions et ses soubresauts modernes, notamment une guerre civile qui durera 27 ans. Dès lors, se tissent et se retissent les événements ou le flux décousu des diverses péripéties, de morceaux d'histoire, de bribes de mémoire, de flux de pensée, de divagations, d'hallucinations et de merveilleux.

Les métaphores de l'enfermement qui jalonnent le(s) récit(s) sont autant de cercles qui parfois se croisent en leurs extrémités ou en leur milieu comme pour mieux illustrer le chaos et les tensions afférentes à un moment révolutionnaire, à savoir, pour reprendre le mot de Michelet, « un moment fondateur », coulant et se déversant comme un fleuve. Dans ce grand maelstrom sont charriées pêle-mêle aspirations idéologiques, traditions et modernités à tout crin, utopies de tous bords, à l'instar de cette nation faite de langues et d'ethnies plurielles, qui se voient flouée, broyée, anesthésiée par un principe de réalité cynique, mordant et sans appel que l'autoritarisme et le capitalisme moderne infuse. Le ton général, ironique, satirique, lyrique, parfois bouffon, s'étale sur 37 chapitres et une note liminaire. José Eduardo Agualusa s'amuse à y entremêler tout un arsenal de formes narratives, elles aussi fragmentaires, du haïku, du poème hermétique, à la citation scientifique, aux collages, bref, un roman qui emprunte sa mécanique aussi bien au roman-feuilleton qu'au roman policier, tout en débordant sur le roman pseudo-historique ou faussement intimiste. Rien n'y est réellement abouti, tout semble être feutré, anesthésié, les grands événements historiques comme les aspirations quotidiennes, voire les velléités individuelles. Les titres des chapitres sont là pour guider le lecteur, comme autant de propositions programmatiques ou de fausses pistes, dans un jeu de dupes toujours recommencé.

On l'aura compris voilà un roman dense qui offrait aux candidats une matière stylistique et littéraire bien abordable, à condition de s'y plonger. Par sa fragmentation, le livre exige un travail de fichage en amont (personnages, repères diégétiques, repères géographiques, allusions historiques). La langue du roman est claire est attrayante, mais comporte néanmoins quelques particularismes angolais qui donnent un peu de couleur locale et demandent à être identifiés. Les extraits choisis, une dizaine cette année, avaient pour eux précisément de mettre en lumière le grand puzzle du roman d'Agualusa, sans pour autant désorienter un candidat bien préparé. La traduction officielle devait bien baliser le terrain.

Extraits choisis

1. **Nota prévia + chapitre 1(p.9-11).** Trad. : « Ludovica Fernandes Mano... Pura ficção ».
2. **Soldados sem Fortuna (p. 34).** Trad. : « *O homem chamado Monte ... audácia* ».
3. **A morte de fantasma (p. 119).** Trad. : « *A mulher sentou-se... quarto de visitas* ».
4. **Aparições, e uma queda quase mortal (p. 137-139).** Trad. : « *Ao amanhecer... e tombou desamparada.* ».
5. **Daniel Benchimol investiga (p. 175).** Trad. : « *Cuidado ... negritude* ».
6. **Mutiati Blues (2) (p. 181.)** Trad. : « *Nessa tarde ... Saíam já.* ».
7. **O estranho destino do rio Kubango (p. 189-191).** Trad. : « *Ao lado do velho... e subiram.* ».
8. **Onde se revela como Nasser (p. 197).** Trad. : « *Quando Pequeno Soba reapareceu ... Presidente.* ».
9. **Mistérios de Luanda (p. 203-204)** Trad. : « *Pequeno Soba ... à ... replicar.* ».
10. **Um Pombo chamado Amor (p. 215)** Trad. : « *Amor veio à luz ... abanar a cabeça.* ».

Modalités et déroulement de l'épreuve

L'épreuve de portugais comprend trois exercices : une lecture, une traduction, enfin une explication de texte (linéaire ou composée) en français. Les candidats disposent d'une heure trente de préparation. Ils ont à leur disposition un dictionnaire unilingue, le Novo Aurélio, mais n'ont pas accès à l'œuvre au programme. Le passage à étudier est remis photocopié avec les consignes de travail. La prestation devant le jury est de 45 minutes maximum. Pendant 30 minutes, le candidat présente son travail, puis un entretien en langue française de 15 minutes a lieu avec le jury.

Lors de sa prestation, le candidat doit, dans l'ordre qui lui convient, lire et traduire le passage indiqué et commenter l'intégralité de l'extrait en suivant la méthodologie de son choix. Le jury attend soit un commentaire composé soit une explication linéaire. Le jury souligne, néanmoins, que les candidats qui choisissent de présenter leur traduction en fin d'épreuve peuvent rencontrer des difficultés : le candidat doit dicter sa traduction au jury, ce qui implique une élocution relativement lente et, donc, une réelle gestion du temps imparti.

Remarques et conseils concernant la lecture du passage.

Il incombe au candidat d'opter pour la norme brésilienne ou la norme portugaise, sans d'oscillation entre une norme et une autre. Il convient également de rappeler que l'évaluation de la prononciation de la langue ne saurait s'arrêter à la seule lecture de l'extrait proposé. Les candidats qui se sont montrés vigilants au cours de la lecture ont tendance à revenir à une prononciation castillane dans les citations au cours de l'explication. Chaque texte recèle une teneur qu'il faut rendre par l'intonation, par une lecture vivante. Le jury est bien sûr sensible à l'effort des candidats pour se démarquer d'une « espagnolisation » du portugais et pour donner sens au passage par l'expressivité de leur lecture.

Quelques conseils pour la traduction

Les candidats doivent s'entraîner à dicter leur traduction. Le jury prend note de celle-ci quasiment mot à mot. Une diction claire et mesurée est donc attendue. Cet exercice, au même titre que la version universitaire, répond à des critères d'exigence qu'un candidat à l'agrégation doit impérativement travailler tout au long de son année de préparation. Il faut être maître de ses choix et ne pas proposer une alternative ou plusieurs traductions pour un même terme. Un bon candidat doit savoir trancher. Ne pas connaître le sens précis d'un mot ou d'une expression peut arriver à n'importe qui, mais ne doit pas désarçonner, surtout un jour de concours. Le jury est très attentif aux éventuelles lacunes laissées par le candidat. Il faut savoir se servir de la technique de l'analyse textuelle, et de la connaissance de l'ouvrage, pour toujours proposer une solution. En outre, lors de l'entretien avec le jury, le candidat peut revenir sur sa traduction, corriger ou nuancer un terme ou une expression mais ce, uniquement au moment du dialogue clôturant l'épreuve. Le jury apprécie quelqu'un capable d'à-propos et de recul sur sa propre prestation. Aussi une bonne compréhension de l'extrait, nourrie d'une lecture approfondie en amont, ainsi qu'une honnête connaissance grammaticale et lexicale, devraient-elles suffire.

Le candidat doit porter une attention particulière à la langue portugaise (grammaire, conjugaison et lexique) et à l'écriture du texte. La traduction en langue française doit rendre au mieux le texte portugais avec la plus grande correction grammaticale et syntaxique. Les erreurs relevées portent le plus souvent sur la méconnaissance des temps verbaux, sur l'application des règles de concordances des temps, sur des « faux-amis » entre portugais et espagnol, sur des lacunes lexicales. Par ailleurs, il faut rendre un texte correct et cohérent en français ; le jury a été parfois surpris par des conjugaisons fantaisistes et la présence de barbarismes, inadmissibles à ce niveau.

Remarques et conseils concernant l'explication de texte

L'explication de texte a lieu en langue française et le candidat est libre de choisir entre l'explication linéaire et le commentaire composé. Au cours de sa présentation, il aura à cœur de mettre en évidence la richesse du passage étudié en l'inscrivant dans la totalité de l'œuvre. Dès l'introduction, il faut situer l'extrait, proposer un plan précis, avec une problématique et des axes clairement définis. Le candidat doit suivre le plan annoncé en développant des idées claires et cohérentes, étayer ses propos grâce à des citations pertinentes (sans se contenter d'un renvoi à un numéro de ligne) et suivre un raisonnement qui mettra en lumière la richesse du passage et sa singularité. Le candidat peut faire référence à d'autres séquences de l'œuvre sans pour autant s'égarer et perdre de vue l'extrait proposé : le but est toujours d'éclairer et de donner du sens au texte. *Teoria Geral do Esquecimento* se prête d'autant plus à ces excursions que de nombreux chapitres, certains fort courts, se répondent et dialoguent entre eux. En aucun cas, la présentation ne peut être une juxtaposition de remarques décousues ou un relevé de figures de style. Le jury a déploré nombre d'explications qui ne prenaient pas « en main » le passage proposé et se contentaient de généralités ou de propos redondants, de paraphrases.

Une approche, une lecture et donc une appréhension personnelle de l'ouvrage prime sur tout le reste. Le texte ne doit pas être un prétexte pour présenter des éléments biographiques, historiques ou pour résumer les pans de l'œuvre qui n'aideraient pas à la compréhension de l'extrait. Surtout ne pas réduire le livre à une seule de ses composantes, même si celle-ci est importante. On pense notamment à des lectures idéologiques ou sur l'histoire et la construction problématique et paradoxale d'une « angolaité, » sans lien direct avec le reste. Le jury met en garde en outre contre l'énoncé d'évidences qui desservent plus qu'elles ne servent l'analyse : s'attacher à commenter les aspects formels d'un texte ne revient pas à en faire l'inventaire ni à les décrire chacun de façon déconnectée du reste. Redisons-le : tous les éléments d'analyse, si justes soient-ils, ne doivent pas être simplement accumulés mais assemblés pour rendre compte de la cohérence du texte et de la lecture proposée. Il importe de préparer soigneusement une conclusion organisée, qui mette en valeur les principaux intérêts de ce texte et éventuellement le mette en relation avec d'autres passages de l'œuvre (en suggérant éventuellement sa place dans l'économie de l'intrigue et ce qui va suivre).

D'autres candidats présentent une tendance fâcheuse à la paraphrase ou se servent d'un terme comme d'une béquille qui les conduit à « meubler » et à développer des propos hors-sujet, ou bien ils plaquent sur le texte des propos vagues et généraux. C'est le signe d'une préparation insuffisante, voire d'une lecture en survol de l'œuvre. Il faut connaître l'ouvrage et maîtriser vraiment la méthodologie et les outils de l'analyse textuelle. Il est souhaitable également que le candidat utilise un langage correct et précis en évitant tout registre familier. Et si l'émotion est compréhensible, l'explication de texte est aussi un exercice de communication, aussi convient-il de surveiller la répétition de « mots d'appui » et de parler de manière claire et audible. N'oublions pas que les lauréats du concours auront vocation à enseigner et donc à intéresser leurs futurs publics.

L'entretien avec le jury.

Le jury interroge les candidats sur des points de lecture, de traduction et d'explication qui nécessitent une correction, une précision ou un approfondissement. Il s'agit d'un moment d'échange dans lequel le jury est bienveillant. L'entretien est pour le candidat l'occasion d'améliorer sa prestation. C'est dans cet état d'esprit que le candidat est amené à réagir et à identifier ce qu'on attend de lui, qu'il corrige, complète, prolonge. Les candidats doivent donc faire des choix, dont la justesse est appréciée par le jury. Enfin, il est nécessaire de revenir sans cesse au texte dans ses aspects formels, avant même toute problématisation ou conceptualisation. Revenir au texte d'abord en le citant, non pour le paraphraser en le reformulant ensuite, mais pour en tirer du sens en démontrant en quoi ce passage est primordial.