



Secrétariat Général

Direction générale des
ressources humaines

MINISTÈRE
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE

Concours du second degré – Rapport de jury
Session 2009

CAPES EXTERNE

Section ESPAGNOL

Rapport de jury présenté par Christian BOUZY
Président de jury

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

CE RAPPORT A ÉTÉ ÉTABLI SOUS LA RESPONSABILITÉ
DU PRÉSIDENT DU JURY,
DE Mmes Aline JANQUART-THIBAUT et Monique POLO (VICE-PRÉSIDENTES)
AVEC LA COLLABORATION DÉVOUÉE DE :

- Mme Fabienne ALAIS-FERRAND (traduction-version)
- Mme Jocelyne BAVIERA (traduction-version)
- Mme Patricia BRACHET (commentaire en langue étrangère)
- M. Gilles DEL VECCHIO (commentaire en langue étrangère)
- Mme Gladys GONZALEZ (traduction-thème)
- Mme Françoise HEITZ (sujet audio-visuel)
- M. Jean-Louis JOACHIM (composition en français)
- Mme Anna MARTINEZ (traduction-thème)
- M. Philippe RABATÉ (épreuve en langue étrangère)
- M. Jean-Marc SUARDI (sujet audio-visuel)
- Mme Pascale THIBAUDEAU (composition en français)
- M. Pascal TREINSOUTROT (explication de faits de langue)
- Mme Dominique TROUELAN (épreuve préprofessionnelle sur dossier)

SOMMAIRE

Organisation du CAPES (B.O. n° 25 du 24/06/1999).....	p. 04
Commentaires relatifs au CAPES externe, section langues vivantes étrangères (espagnol).....	p. 06
Programme de la session 2009.....	p. 07
Programme de la session 2010.....	p. 09
Composition du jury.....	p. 18
Remarques générales.....	p. 20
Bilan de l'admissibilité.....	p. 30
Bilan de l'admission.....	p. 31
Rapport sur l'épreuve écrite de commentaire en langue étrangère.....	p. 32
Rapport sur l'épreuve écrite de composition en français.....	p. 44
Rapport sur l'épreuve écrite de thème.....	p. 60
Rapport sur l'épreuve écrite de version.....	p. 72
Rapport sur l'épreuve orale préprofessionnelle sur dossier.....	p. 86
Rapport sur l'épreuve orale en langue étrangère.....	p. 96
Rapport sur les sujets audio-visuels de l'épreuve en langue étrangère	p. 105
Rapport sur l'épreuve orale d'explication de « faits de langue ».....	p. 110
Calendrier du CAPES 2010.....	p. 117
Nouvelles dispositions en vigueur.....	p. 118
Annexes I : sujets de l'épreuve orale en langue étrangère.....	p. 121
Annexes II : sujets de l'épreuve préprofessionnelle sur dossier.....	p. 154

ORGANISATION DU CAPES

Extrait du *Bulletin Officiel de l'Éducation Nationale*, n° 25 du 24 juin 1999

CONCOURS

ARRÊTÉ DU 18-5-1999

JO DU 27-5-1999

MEN – DPE A3

Vu D. n° 72-581 du 4-7-1972 mod. ; A. du 30-4-1991 mod.

Article 1 –

À l'annexe I de l'arrêté du 30 avril 1991 susvisé, les dispositions relatives à la section langues vivantes étrangères sont remplacées par les dispositions ci-après :

Section langues vivantes étrangères

a) Épreuves écrites d'admissibilité

1 – Commentaire dirigé en langue étrangère d'un texte littéraire ou de civilisation se rapportant au programme (durée : cinq heures ; coefficient 1).

2 – Composition en français sur un sujet de littérature ou de civilisation se rapportant au programme (durée : cinq heures ; coefficient 1).

Lorsque le commentaire porte sur un texte littéraire, la composition porte sur un sujet de civilisation. Lorsque le commentaire porte sur un texte de civilisation, la composition porte sur un sujet de littérature.

3 – Épreuve de traduction (thème et version)

L'épreuve porte sur des textes en prose, modernes et/ou contemporains, qui peuvent être de natures diverses. Il s'agit notamment d'extraits de romans, de pièces de théâtre ou d'articles de presse. Les textes à traduire sont distribués simultanément aux candidats, au début de l'épreuve. Ceux-ci consacrent à chacune des deux traductions le temps qui leur convient, dans les limites de l'horaire imparti à l'ensemble de l'épreuve. Chaque traduction entre pour moitié dans la notation (durée totale de l'épreuve : cinq heures ; coefficient 1).

b) Épreuves orales d'admission

1 – Épreuve en langue étrangère consistant en la présentation, l'étude et la mise en relation de documents divers ne figurant pas au programme (documents écrits en langue étrangère, iconographiques ou audiovisuels). Cette épreuve peut comporter une explication, en français, de faits de langue.

L'épreuve est suivie d'un entretien en langue étrangère avec les membres du jury, au cours duquel le candidat peut être amené à écouter un court document authentique en langue étrangère d'une durée de deux minutes trente au maximum et à proposer la restitution orale en français de ce document, après une seconde écoute.

Durée de la préparation : trois heures ; durée de l'épreuve : une heure maximum (présentation : trente minutes maximum ; entretien : trente minutes maximum) ; coefficient 3.

Les qualités d'expression en langue étrangère entrent pour un tiers dans la notation.

2 – Épreuve préprofessionnelle sur dossier

Cette épreuve, en langue française, comporte un exposé suivi d'un entretien avec les membres du jury. Elle prend appui sur des documents d'intérêt didactique et pédagogique proposés par le jury. Ces documents peuvent être, si le jury le souhaite, de nature audiovisuelle.

L'épreuve permet au candidat de démontrer :

- qu'il connaît les contenus d'enseignement et les programmes de la discipline au collège et au lycée ;
- qu'il a réfléchi aux finalités et à l'évolution de la discipline ainsi que sur les relations de celle-ci aux autres disciplines ;
- qu'il a réfléchi à la dimension civique de tout enseignement et plus particulièrement de celui de la discipline dans laquelle il souhaite exercer ;
- qu'il a des aptitudes à l'expression orale, à l'analyse, à la synthèse et à la communication ;
- qu'il peut faire état de connaissances élémentaires sur l'organisation d'un établissement scolaire du second degré.

Durée de la préparation : deux heures ; durée de l'épreuve : une heure maximum (exposé : trente minutes maximum ; entretien : trente minutes maximum) ; coefficient 3.

Les qualités d'expression en langue française entrent pour un tiers dans la notation.

Les programmes font l'objet d'une publication au *Bulletin officiel de l'éducation nationale*.

Article 2 –

Le présent arrêté prend effet à compter de la session de l'an 2001 des concours pour toutes les langues constituant la section « Langues vivantes étrangères » du certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré, à l'exception de la langue anglaise pour laquelle il prend effet à compter de la session de l'an 2000.

Article 3 –

La directrice des personnels enseignants est chargée de l'exécution du présent arrêté qui sera publié au *Journal officiel de la République française*.

Fait à Paris, le 18 mai 1999

Pour le ministre de l'éducation nationale, de la recherche et de la technologie, et par délégation,

La directrice des personnels enseignants,

Marie France MORAUX

Pour le ministre de la fonction publique, de la réforme de l'État et de la décentralisation, et par délégation,

Par empêchement du directeur général de l'administration et de la fonction publique,

Le sous-directeur,

D. LACAMBRE

<p style="text-align: center;">COMMENTAIRES RELATIFS AU CAPES EXTERNE SECTION LANGUES VIVANTES ÉTRANGÈRES (ESPAGNOL)</p>

Extrait du *Bulletin Officiel de l'Éducation Nationale*, n° 10 du 4 mars 2004

Informations destinées aux candidats à compter de la session de 2005

I – Les commentaires de la note du 5 octobre 1993 modifiée notamment par les notes du 18 mai 2000 et du 27 juillet 2001, relatifs aux épreuves écrites d'admissibilité et aux épreuves orales d'admission de la section "langues vivantes étrangères (espagnol)" du concours externe du certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré (CAPES) sont **modifiés** comme suit :

A – Sous la rubrique Épreuves écrites d'admissibilité, la phrase : "Le programme comprend, à parts égales, des questions de littérature et des questions de civilisation", est **remplacée** par la phrase : "Le programme comprend des questions de littérature et des questions de civilisation."

B – Les dispositions relatives aux épreuves orales d'admission sont **remplacées** par les dispositions suivantes :

"Épreuves orales d'admission. Un dictionnaire unilingue espagnol est mis à la disposition des candidats lors de la préparation des épreuves d'admission.

1 – Épreuve en langue étrangère

Les documents proposés par le jury sont au nombre de trois au maximum, de natures diverses : textes littéraires, documents de civilisation, œuvres iconographiques, choisis pour leur valeur représentative des traits les plus saillants de l'histoire et de la culture des peuples de langue espagnole. Tout autre document constituant une source d'information peut également être proposé.

Après avoir présenté l'ensemble des documents qui lui sont remis, le candidat procède à l'étude de celui qui est désigné dans les consignes. Il conduit cette étude en explicitant les liens que ce document entretient avec l'autre ou les autres documents. Les méthodes de présentation et d'analyse sont laissées au choix du candidat.

L'épreuve comporte une explication en français de faits de langue repérés par le jury dans l'un des textes. L'entretien en espagnol prend appui sur l'ensemble de l'exposé.

2 – Épreuve sur dossier : [\[voir dispositions communes en page 4 de ce rapport\]](#)

II – Les commentaires de la note précitée du 5 octobre 1993 relatifs à l'épreuve sur dossier (dispositions communes à l'ensemble des concours de la section Langues vivantes étrangères), sont **remplacés** par les commentaires ci-après pour ce qui concerne les modalités de l'épreuve :

"II – Modalités de l'épreuve. Le jury propose un ou plusieurs documents relatifs à l'enseignement de la discipline, documents de nature réglementaire, didactique ou pédagogique. Pour certaines langues*, ces documents peuvent être audiovisuels."

Le reste sans changement.

* CAPES d'espagnol [...] : le dossier est composé, au choix du jury, soit d'extraits de films hors programme, choisis par le jury dans la filmographie espagnole ou hispano-américaine pour le CAPES d'espagnol [...], pouvant être accompagnés d'un ou plusieurs documents annexes, soit de documents écrits, iconographiques ou audiovisuels, d'intérêt didactique et pédagogique.

PROGRAMME DE LA SESSION 2009

I. QUESTIONS DE LITTÉRATURE

1) Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia, "Clásicos, 191", tercera edición corregida y revisada, 2001.

Les candidats s'interrogeront sur le pessimisme et la vitalité qui nimbent paradoxalement cette œuvre, comme sur son enracinement médiéval et son ouverture à la modernité. À travers le traitement des formes, des thèmes et des motifs traditionnels, mais aussi à travers la réévaluation d'un univers éthique, politique et social, ils s'interrogeront sur le sens que prête Fernando de Rojas à des évolutions dont il est tour à tour le témoin et le maître d'œuvre.

2) Le retour du tragique : *Luces de bohemia* de Valle-Inclán (1920) et la rénovation esthétique. Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia. Esperpento*, Edición de Alonso Zamora Vicente, Guía de lectura y glosario de Joaquín del Valle-Inclán, Madrid, Espasa Calpe, Colección "Austral Teatro", 2006.

Avec *Luces de bohemia* (1924)*, Valle-Inclán invente une nouvelle dramaturgie et apporte une contribution essentielle à la rénovation du théâtre contemporain. D'essence tragique et inscrit dans la tradition hispanique, el *esperpento* se fait l'écho, de façon comique et grotesque, des affres dans lesquelles se débat la société espagnole du début du XX^e siècle. La question invite les candidats à réfléchir à la nature et aux différentes dimensions que revêt le concept de tragique dans le contexte historique et artistique de l'époque. Ils analyseront les causes et les modalités de ce " retour du tragique ".

Le sujet engage également à étudier la notion de dramaturgie nouvelle afin d'apprécier à la fois les caractéristiques propres à l'esthétique *esperpéntica* de Valle-Inclán de même que la vision idéologique du monde que cette esthétique sous-tend.

II. QUESTIONS DE CIVILISATION

1) Cinéma et Révolution cubaine : *Fresa y Chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea (1993)

Avant-dernier film du grand cinéaste cubain Tomás Gutiérrez Alea, *Fresa y Chocolate* aborde un sujet relativement peu traité dans le cinéma latino-américain jusqu'alors : celui de l'homosexualité. Le message de tolérance dont il était porteur lui assura un succès international immédiat. Bien que l'intrigue se situe dans les années soixante-dix, le film est également le reflet de l'époque d'énonciation (" période spéciale en temps de paix "). Cette coproduction (Cuba, Espagne, Mexique) instaure un discours plus pessimiste dans l'œuvre d'Alea, qui se situe entre observation critique de la sclérose

du système et chronique de l'orientation sexuelle des personnages, dans une tonalité qui allie tendresse et ironie, constat désabusé et message humaniste.

L'étude du film implique une connaissance approfondie du parcours du cinéaste, en raison de sa valeur testamentaire, ainsi qu'une maîtrise de l'évolution du processus révolutionnaire à Cuba, indispensable pour en comprendre les enjeux. Le portrait du personnage de Diego, un intellectuel homosexuel, croyant et dissident, se prête tout autant à l'étude de la société cubaine issue de la Révolution de 1959 qu'à l'exploration d'un vaste territoire de référents culturels. *Fresa y Chocolate* permet en dernière instance de développer une réflexion sur l'identité nationale cubaine.

Film au programme : *Fresa y chocolate* (1993) de Tomás Gutiérrez Alea, DVD (version en espagnol par un diffuseur allemand pour l'Europe, à se procurer dans les librairies spécialisées) : Erdbeer & Schokolade, 106 mn, 2004, Arthaus Video. On peut également se procurer le film sur un site Internet américain : <http://www.dianayjade.com>, n° catálogo : MDVD-228.

2) Femmes et démocratie : les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)

La rupture que représente le "*Sexenio democrático*" entraîne la reconnaissance du citoyen et celle de nouveaux acteurs sociaux et politiques. Dans ce contexte quelques femmes, mettant à profit les avancées du *krausisme*, commencent à se penser et à se situer par rapport à l'espace public (éducation, rôle national, conquêtes juridiques). Ce phénomène, qui dans un premier temps ne concerne que certaines franges de l'élite progressiste, touche bientôt d'autres secteurs. La "question féminine" se pose au sein du mouvement ouvrier ainsi que dans les milieux les plus conservateurs, recevant des réponses contradictoires. Elle reflète donc les profondes divisions qui fracturent la société espagnole pendant plus d'un siècle. La condition féminine et l'accès des femmes à la citoyenneté apparaissent à la fois comme des enjeux primordiaux et des facteurs de division sur le plan politique et social.

L'étude sur une période longue, du fait de l'alternance des régimes politiques, permet de prendre la mesure de l'action des femmes, du rôle de certains groupes sociaux et de certains gouvernements. On pourra observer la forme et la chronologie des différents phénomènes de l'émancipation féminine : recherche de dignité et affirmation d'identité individuelle ; lutte pour les droits politiques et sociaux à travers la constitution de collectifs, la formation d'élites et d'avant-gardes militantes ; insertion dans les partis politiques ; accès à la citoyenneté et à l'égalité ; engagements voulus ou subis, selon les périodes. Il faudra donc voir l'étude du rôle des femmes comme une clé indispensable à la compréhension de l'Espagne contemporaine.

Pour les bibliographies, consulter en ligne le BOEN n° 4 spécial du jeudi 29 mai 2008 (pp. 111-121) : <ftp://trf.education.gouv.fr/pub/edutel/bo/2008/special4/MENH0800400X.pdf>

PROGRAMME DE LA SESSION 2010

I. QUESTIONS DE LITTÉRATURE

1) Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia « Clásicos 191 », tercera edición corregida y revisada, 2001.

Les candidats s'interrogeront sur le pessimisme et la vitalité qui nimbent paradoxalement cette œuvre, comme sur son enracinement médiéval et son ouverture à la modernité. À travers le traitement des formes, des thèmes et des motifs traditionnels, mais aussi à travers la réévaluation d'un univers éthique, politique et social, ils s'interrogeront sur le sens que prête Fernando de Rojas à des évolutions dont il est tour à tour le témoin et le maître d'œuvre.

Bibliographie

Ouvrages collectifs

Arellano, Ignacio y Usunáriz, Jesús (eds), *El mundo social y cultural de La Celestina*, Actas del congreso internacional, Universidad de Navarra, junio 2001, Frankfurt am Main, Vervuert-Iberoamericana, 2003.

Beltrán, Rafael y Canet, José Luis (ed.), *Cinco siglos de Celestina : Aportaciones interpretativas*, Universitat de Valencia, 1997.

Carrasco, Pilar (ed.), *El mundo como contienda. Estudios sobre La Celestina*, Analecta malacitana, Anejo XXXI de la Revista de la sección de filología de la facultad de filosofía y letras, Universidad de Málaga, 2000.

Criado de Val, Manuel (ed.), *Actas del primer congreso internacional de « La Celestina » (junio de 1974): « La Celestina » y su contorno social*, Barcelona, Borrás, 1977.

López Ríos, Santiago (ed.), *Estudios sobre La Celestina*, Madrid, Istmo, "Clásicos y Críticos", 2001.

Pedraza Jiménez, Felipe, González Cañal, Rafael y Rubio, Gema (eds), *La Celestina, V centenario (1499-1999)*, Actas del congreso internacional, Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre a 1 de octubre de 1999, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2001.

Autres études

Bataillon, Marcel, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier, 1961.

Castro, Américo, « *La Celestina* » como contienda literaria, Madrid, Revista de Occidente, 1965.

Cátedra, Pedro, *Amor y pedagogía en la Edad Media: Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*, Universidad de Salamanca, 1989.

De Miguel Martínez, Emilio, *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996.

- Deyermond, Alan, *The Petrarchan Sources of La Celestina*, Oxford, Clarendon Press, 1961.
- Fothergill-Payne, Louise, *Seneca and Celestina*, Cambridge University Press, 1988.
- Fraker, Charles, *Celestina: Genre and Rhetoric*, Londres, Tamesis, 1990.
- Gilman, Stephen, *La Celestina: Arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1974.
- Gilman, Stephen, *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus, 1978.
- Gilman, Stephen, « Diálogo y estilo en *La Celestina* », *Nueva Revista de Filología Española*, VII, 1953, p. 461-469.
- Gómez Moreno, Ángel y Jiménez Calvente, Teresa, « A vueltas con Celestina-bruja y el cordón de Melibea », *Revista de Filología española*, LXXV, 1995, p. 85-104.
- Heugas, Pierre, « *La Célestine* » et sa descendance directe, Institut d'Études Ibériques de l'Université de Bordeaux, 1973.
- Lacarra, María Eugenia, « Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de *La Celestina* », *Studi Ispanici*, 12, 1987-1988 [1990], p. 47-62.
- Lacarra, María Eugenia, *Cómo leer La Celestina*, Madrid, Ediciones Júcar, 1990.
- Lida de Malkiel, M^a Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1970, 2^a ed.
- Lida de Malkiel, M^a Rosa, *Dos obras maestras, El Libro de Buen Amor y La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1971, 3^a ed.
- Maravall, José Antonio, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1972, 3^a ed.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- Parello, Vincent, « À propos des lectures converses de *La Célestine*. Un état de la question », *Les Langues Néo-Latines*, 1999, p. 49-68.
- Parello, Vincent, « *Lector in fabula*: le paratexte de *La Célestine* », *Les Langues Néo-Latines*, 2001, p. 50-65.
- Rubio García, Luis, *Estudios sobre La Celestina*, Universidad de Murcia, 1985.
- Russell, Peter E., *Temas de « La Celestina » y otros estudios: del « Cid » al « Quijote »*, Barcelona, Ariel, 1978.
- Salvador Miguel, Nicasio, « El presunto judaísmo de *La Celestina* », in *The Age of the Catholic Monarchs 1475-1516, Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool University, 1989, p. 162-177.
- Salvador Miguel, Nicasio, « *La Celestina* y el origen converso de Rojas », in *Ex Libris. Homenaje a José Fadregas Lebrero*, Madrid, UNED, 1993, I, p. 181-189.
- Severin, Dorothy, *Witchcraft in Celestina*, Londres, Queen Mary and Westfield College, 1995.
- Yovel, Yirmiyahu, « Des marranes masqués dans un monde sans transcendance : Fernando de Rojas et *La Célestine* », in *Spinoza et autres hérétiques*, Paris, Seuil, 1991.

Revue : *Celestinesca*, revue annuelle consacrée exclusivement à la publication d'études, de documents et de bibliographie sur *La Célestine* et sa descendance. Revue fondée et dirigée par Joseph T. Snow, paraît depuis 1976.

Nota bene. Les candidats pourront consulter avec profit d'autres éditions :

Fernando de Rojas (y « antiguo autor »), *La Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Francisco J. Lobera et alii (eds), Barcelona, Crítica, 2000.

Fernando de Rojas, *La Celestina*, Dorothy S. Severin (ed.), Madrid, Cátedra, 1987.

Fernando de Rojas, *La Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea / La Célestine ou tragi-comédie de Calixte et Mélibée*, Édition et traduction de Pierre Heugas, Paris, Aubier-Flammarion, 1980 [1^{ère} éd. 1963].

Fernando de Rojas, *La Célestine, Tragi-comédie de Calixte et Mélibée*, Traduction d'Aline Schulman, Paris, Fayard, 2006.

2) Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* : fondations, héritages et crises

Édition de référence

Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, edición de Jacques Joset, Madrid, Cátedra, « Letras Hispánicas 215 », 2004, 550 p.

Depuis sa parution en 1967, ce roman du Colombien Gabriel García Márquez a donné lieu à de nombreuses interprétations ainsi qu'en témoigne la vaste bibliographie critique qui en résulte. Les trois termes de l'énoncé sont applicables à la construction générale du récit, à son organisation en fonction des jeux sur le temps, des situations narratives et des réseaux de personnages qu'elles déploient. Les rapports que le récit entretient avec l'histoire et la fiction seront envisagés à la fois sur le plan textuel, intertextuel et extratextuel. En effet, la réception de ce roman a évolué dans l'histoire littéraire : d'œuvre perçue comme la plus représentative de la production du « Boom », *Cien años de soledad* est devenu un anti-modèle pour des générations d'écrivains plus jeunes, qui rejettent tout autant le roman que le « réalisme magique » auquel il est associé hors des frontières latino-américaines, affirmant ainsi leur ancrage dans la représentation littéraire des réalismes nouveaux.

On consultera avec profit : *Cien años de soledad*, Edición conmemorativa de la Real Academia Española / Asociación de Academias de la lengua Española, Ed. Alfaguara, 2007, 606 p., dont le texte a été revu par Gabriel García Márquez. Certains des essais qui l'accompagnent situent le roman dans le contexte de la littérature latino-américaine de l'époque.

Bibliographie

Anderson Imbert, Enrique, *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1991, 203 p.

Apuleyo Mendoza, Plinio, García Márquez, Gabriel, *El olor de la guayaba*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1994, 163 p.

Gabriel García Márquez, *Co-textes*, n° 6, Montpellier, CERS, 1984, 81 p.

Gabriel García Márquez, *Obra periodística*, Recopilación y prólogo de Jacques Girard, Vol. 1: *Textos costeños*; Vol. 2: *Entre cachacos I*; Vol. 3: *Entre cachacos II*; Vol. 4: *De Europa y América (1955-*

1960), Barcelona, Editorial Bruguera, 1981-1982 (voir plus spécialement les introductions de chaque volume).

García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, México, Editorial Diana, 2002, 579 p.

Giacoman, Helmy F. (ed.), *Homenaje a Gabriel García Márquez*, Long Island City-Nueva York, Las Américas, 1972, 311 p.

Gilard, Jacques, « García Márquez en 1950 et 1951 : quelques données sur la genèse d'une œuvre », *Caravelle* (Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien), Toulouse, n° 26, 1976, p. 123-146.

Gilard, Jacques, « Zone bananière de Santa Marta : les planteurs de l'or vert », *Caravelle* (Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien), Toulouse, n° 85, 2005, p. 95-114.

Lastra, Pedro (ed.), *Nueve asedios a García Márquez*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, 182 p.

Ludmer, Josefina, *Cien años de soledad: una interpretación*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972, 222 p.

Martínez, Pedro Simón, ed., *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, La Habana, Casa de las Américas, Centro de Investigación literaria, Serie "Valoración Múltiple", 1969, 259 p.

Menton, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura económica, 1998, 256 p.

Oviedo, José Miguel, « El 'Boom': el centro, la órbita y la periferia. Episodios renovadores en Colombia y México. La literatura testimonial », *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 4, Madrid, Alianza Editorial, « Universidad Textos », 2001, p. 299-381.

Palabra de América, Prólogo de Guillermo Cabrera Infante, Epílogo de Pere Gimferrer Barcelona, Seix Barral, 2004, 236 p.

Ricci Della Grisa, Graciela N., *Realismo mágico y conciencia mítica en América Latina. Textos y Contextos*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1985, 219 p.

Vargas Llosa, Mario, *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Seix Barral, 1971, 667 p.

Villanueva, Darío, Viña Liste, José María, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual: del « realismo mágico » a los años ochenta*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, 453 p.

II. QUESTIONS DE CIVILISATION

1) L'Espagne des *validos* (1598-1645)

Dans l'histoire de l'Espagne, les années 1598-1645, c'est-à-dire cette période qui va de la mort de Philippe II à celles du comte duc d'Olivarès et de Francisco de Quevedo, méritent attention et considération tant elles sont au cœur du devenir de la puissante monarchie confessionnelle espagnole qui voit émerger la figure du *valido*. L'Espagne connaît alors non seulement une tentative

de réforme des rouages du fonctionnement des institutions mais également un retrait irréversible sur l'échiquier politique de l'Europe du temps, doublé d'une profonde crise intérieure.

Après avoir inscrit la question dans le cadre social, démographique, économique, culturel et religieux, on procèdera au croisement de trois médiations pouvant servir de point d'appui à la problématique. Dans cet ordre d'idées, on privilégiera, dans un premier temps, les deux grands apports historiographiques connus à ce jour : *El Duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III* (2002) et *El conde-duque de Olivares. El político de una época de decadencia* (1990) que l'on doit respectivement à Antonio Feros Carrasco et à John Huxtable Elliot. Dans un second temps, on fera appel au support écrit de deux textes rédigés par Quevedo, à savoir *Discurso de las privanzas* – injustement oublié – et *Cómo ha de ser el privado*. Enfin, on sollicitera les représentations instrumentalisées du pouvoir du roi et de son *valido* véhiculées par la peinture.

Bibliographie sélective

Études sur Olivares

Elliot, John H., *The Count-Duke of Olivares. The Statement in a Age of Decline*, New Haven and London, Yale University, 1986.

Il existe deux traductions de cet ouvrage, la première en français : *Olivares (1587-1645). L'Espagne de Philippe IV*, introduction, orientation bibliographique et glossaire par Bartolomé Bennassar, Paris, Robert Laffont, 1986 ; la seconde en espagnol : *El conde-duque de Olivares. El político de una época de decadencia*, traduction par Teófilo de Lozoya, révision par Antonio Feros et l'auteur, Barcelone, Crítica, 1990, reprise dans Mito Bolsillo, Barcelone, Grijalbo-Mondadori, 1998.

Marañón, Gregorio, *El conde duque de Olivares*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006.

Études sur le duc de Lerma

Feros, Antonio, *El Duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, 2002.

García, Bernardo José, "El duque de Lerma, realeza y privanza en la España de Felipe III", *Cuadernos de historia moderna*, 27, 2002, p. 269-272.

Jauralde Pou, Pablo, "El duque de Lerma y la historiografía moderna", *Voz y Letra, Revista de literatura*, vol. 13, 1, 2002, p. 113-126.

Allen, Paul, *Felipe III y la Pax hispanica. El fracaso de la gran estrategia*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

García, Bernardo José "Pacifismo y Reformación en la política exterior del duque de Lerma (1598-1618). Apuntes para una renovación historiográfica pendiente", *Cuadernos de historia moderna*, 12, 1991, p. 207-222.

García, Bernardo José, *La Pax Hispánica. Política exterior del duque de Lerma*, Leuven, Leuven University Press, 1996.

García, Bernardo José, "Sátira a la privanza del duque de Lerma", in *Lo conflictivo y lo consensual en Castilla: sociedad y poder (1521-1715)*. Homenaje a Francisco Tomás y Valiente. Murcia, Universidad de Murcia, 2001, p. 261-298.

Les validos et l'Espagne

Benigno, Francesco, *L'ombra del re. Ministri e lotta nella Spagna del Seicento. La sombra del rey. Validos y lucha política en la España del siglo XVII*, Traducción de Esther Benítez, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

Elliot, John H. y Brockliss Laurence (dirs), *El mundo de los validos*, Traducción de Jesús Alborés et Eva Rodríguez Halfter Madrid, Taurus, 1999.

Elliot, John H., *España y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

Elliot, John H. y de la Peña, José, *Memoriales y Cartas del Conde Duque de Olivares*, 2 vols, Madrid, Alfaguara, 1978.

Elliot, John H., y García Sanz, Ángel, *La España del Conde Duque de Olivares*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1900.

Escudero, José Antonio (coordinador), *Los validos*, Madrid, Editorial Dykinson, 2004.

Tomás y Valiente, Francisco, *Los validos en la monarquía española del siglo XVII*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1982 [1963].

Oeuvres de Francisco de Quevedo

Quevedo, Francisco de, "Cómo ha de ser el privado", in Francisco de Quevedo, *Obra Poética*, edición de José Manuel Bleca, vol. IV, Madrid, Castalia, 1981, p. 151-221.

Quevedo, Francisco de, "Cómo ha de ser el privado", in *Obras completas*, textos genuinos del autor, descubiertos, clasificados y anotado por Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952, p. 666-718.

Quevedo, Francisco de, *Discurso de las privanzas*, estudio preliminar, edición y notas de Eva María Díaz Martínez, Pamplona, Eunsa, 2000.

Hernández Araico, Susana, "Teatralización y estatismo: poder y pasión en *Cómo ha de ser el privado*", *Hispania*, vol. 83, 3, 1999, p. 461-471.

Iglesias, Rafael, "Las fuentes literarias de *Cómo ha de ser el privado* de Don Francisco de Quevedo", *Bulletin of Comediantes*, vol. 57-2, 2005, p. 365-405.

Iglesias, Rafael, "El imposible equilibrio entre el encomio y la reprimenda política: hacia una nueva interpretación de *Cómo ha de ser el privado*", *La Perinola, Revista de investigación quevediana*, 9, 2005, p. 267-298.

Études sur la peinture

Brown, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

Brown, Jonathan, *Velázquez pintor y cortesano*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

Brown Jonathan et Elliot John H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 1985.

2) *Ensayo de un crimen* (1955) de Luis Buñuel

La vie criminelle d'Archibald de la Cruz & Él, DVD, Films sans frontières, 2003.

Après les coups d'éclat avant-gardistes de ses débuts (*Un Chien andalou*, *L'âge d'or*), Luis Buñuel a su s'adapter aux exigences de l'industrie cinématographique mexicaine en revenant à des formes plus narratives et conventionnelles, accessibles à un large public. A-t-il renoncé pour autant à sa verve subversive ? Au fil de ses années d'exil, la reconnaissance nationale et internationale dont il bénéficie (*Los Olvidados* est primé à Cannes en 1951) lui garantit une liberté croissante dans le choix et la réalisation de projets de plus en plus personnels : c'est le cas de *Ensayo de un crimen* (1955). Sous la transparence de l'intrigue et la lisibilité apparente affleurent les échos de thématiques originaires (la puissance du désir, la névrose, la religion, le pouvoir, la bourgeoisie...), se manifestent à nouveau les influences de Sade, Freud et Bataille, se fissurent les modèles cinématographiques dominants empruntés pour mieux être désavoués par le cinéaste.

Dans ce portrait d'homme en proie à son obsession (pulsion meurtrière et sentiment de toute-puissance déclenchés par la boîte à musique), Luis Buñuel observe et décrit, avec la précision d'entomologiste qu'on lui connaît, les ressorts pathologiques de la paranoïa, qui ne cesse d'être à la fois le reflet et la conséquence de pathologies sociales tout aussi graves : « J'aime l'observation des animaux, surtout des insectes. Mais je ne m'intéresse pas au fonctionnement physiologique, à l'anatomie précise. Ce que j'aime, c'est observer les mœurs » confie le réalisateur dans son autobiographie¹.

Ainsi ce personnage masculin (comme déjà son prédécesseur, *Él*, en 1952) ne fait-il que pousser à l'extrême les normes sociales et morales d'une bourgeoisie où les relations homme / femme reposent sur un modèle de domination enfermant l'un et l'autre dans des rôles sclérosants. Et si les femmes y sont les victimes des hommes, ces derniers sont à leur tour victimes d'une folie générée par une éducation morale et religieuse garante de l'ordre social et des institutions. De façon ironique, Archibaldo de la Cruz se trouve privé par la loi du plaisir narcissique de la reconnaissance de son statut d'auteur de crimes.

Tourné au Mexique, ce film a pour contexte référentiel la société mexicaine post-révolutionnaire, et plus particulièrement sa haute bourgeoisie dont les membres ont su s'adapter aux changements et adapter les changements à leurs intérêts. Sans être exclusivement le reflet de la société mexicaine, il lui emprunte suffisamment de caractéristiques pour qu'elle soit davantage qu'un arrière-plan, il intègre ses mutations économiques et historiques tout en montrant ce qui n'a pas changé.

Le film est l'adaptation d'un roman de Rodolfo Usigli et si l'on peut souhaiter que les candidats aient pris connaissance de l'œuvre, il n'est pas question de traiter ici de la question de l'adaptation.

Bibliographie

Usigli Rodolfo, *Ensayo de un crimen*, México, D. F., Ed. América, 1944.

¹ Luis Buñuel avec la collaboration de Jean-Claude Carrière, *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 282

Ouvrages sur Buñuel

- AA.VV., Buñuel mexicain, *Cinemas d'Amérique Latine*, n° 5, 1997.
- Aranda, Juan Francisco, *Luis Buñuel: biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1969, 1975.
- Aub, Max, *Conversaciones con Luis Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1985.
- Bazin, André, *Le cinéma de la cruauté*, Paris Flammarion, 1975.
- Bermudez, Xavier, *Buñuel: espejo y sueño*, Valencia, Ediciones de la Mirada, Madrid, Editorial Tarvos, 2000.
- Buñuel, Luis, Carrière, Jean-Claude, *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- Cesarman, Fernando, *L'œil de Buñuel*, Paris, Éditions du dauphin, 1982.
- Drouzy, Maurice, *Luis Buñuel architecte du rêve*, Paris, Lherminier, 1978.
- Estève Michel (dir.), *Luis Buñuel*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, coll. Etudes Cinématographiques, vol. 11-12, 2000.
- Evans, Peter William, *The films of Luis Buñuel. Subjectivity and Desire*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- Fuentes, Victor, *Buñuel, cine y literatura*, Barcelona, Salvat, 1989.
- Fuentes, Victor, *Buñuel en México: iluminaciones sobre una pantalla pobre*, Zaragoza, Instituto de Estudios Turoleses y Gobierno de Aragón, 1993.
- Fuentes, Victor, *Los mundos de Buñuel*, Madrid, Ediciones Akal, 2000.
- Krohn, Bill, Duncan, Paul, *Luis Buñuel, filmographie complète*, Taschen, 2005.
- López Villegas, Manuel, *Sade y Buñuel*, Gobierno de Aragón, Instituto de Estudios turoleses, Diputación Provincial de Teruel, 1998.
- Monegal, Antonio, *Luis Buñuel de la literatura al cine, una poética del objeto*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1993.
- Oms, Marcel, *Don Luis Buñuel*, Paris, Editions du CERF, coll. 7° art, 1985.
- Pérez Bastías, Luis, *Las dos caras de Luis Buñuel*, Barcelona, Royal Books, 1994.
- Pérez Turrent, Tomás (dir.), *El ojo – Buñuel, México y el surrealismo*, Consejo Nacional para la cultura y las artes, México, 1996.
- Pérez Turrent, Tomás, De la Colina, José, *Conversations avec Luis Buñuel. Il est dangereux de se pencher au-dedans*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1993.
- Rodríguez Blanco, Manuel, *Luis Buñuel*, Paris, Bifi/ Durante, 2000.
- Sánchez Vidal, Agustín, *Luis Buñuel, obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones J.C., 1984.
- Sánchez Vidal, Agustín, *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Sánchez Vidal, Agustín, *El mundo de Luis Buñuel*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1993.
- Tesson, Charles, *Luis Buñuel*, Paris, Éditions de l'Etoile/ Cahiers du cinéma, coll. Auteurs, 1995.

Sur le film *Ensayo de un crimen*

- Rohmer, Eric, « *La vie criminelle d'Archibald de la Cruz* », Arts, 638, 1957, repris dans *Le goût de la beauté*, Paris, Editions Cahiers du Cinéma, 1984.
- Seguin, Louis, « *Ensayo de un crimen* » Positif, 26, 1958.

Truffaut, François, « Buñuel le constructeur », in *Les films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975.

Ouvrages sur le cinéma

Aumont, Jacques *et alii*, *Esthétique du film*, Paris, Nathan Université, 1994.

Aumont, Jacques, Marie, Michel, *L'analyse des films*, Paris, Nathan Université, 1989.

Carmona, Ramón, *¿Cómo se comenta un texto fílmico?*, Madrid, Cátedra, col. Signo e Imagen, 1993.

Gardies, André, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

Gardies, René, *Comprendre le cinéma et les images*, Paris, Armand Colin, 2007.

Gaudreault, André, Jost, François, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan Université, 1990.

Joly, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan Université, coll. 128, 1994.

Maillot, Pierre, *L'écriture cinématographique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

Martin, Marcel, *Le langage cinématographique*, Paris, Editions du CERF, coll. 7° art, 2001.

Vanoye, Francis, Goliot-Lété, Anne, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan Université, coll. 128, 1992.

Vanoye, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan Université, 1989.

Filmographie complémentaire

Buñuel, Luis, *Un chien andalou*, 1928.

Buñuel, Luis, *L'âge d'or*, 1930.

Buñuel, Luis, *Él*, 1952.

Buñuel, Luis, *Abismos de pasión*, 1953.

Buñuel, Luis, *El ángel exterminador*, 1962.

Hitchcock, Alfred, *Suspicion*, 1941.

COMPOSITION DU JURY

NOM Prénom	Grade / Qualité	Établissement / ACADÉMIE
Directoire		
Président : BOUZY Christian	Professeur d'Université	Université Blaise Pascal / CLERMONT-FERRAND
Vice-Présidente : JANQUART Aline	Professeur d'Université	Université de Bourgogne / DIJON
Vice-Présidente : POLO Monique	IA-IPR	Rectorat de Nice / NICE
Secrétaire : BOUFFARTIGUE Sylvie	Maître de Conférences	Université de Savoie, Chambéry / GRENOBLE
Membres		
ACQUIER Marie-Laure	Maître de Conférences	Université de Nice Sophia-Antipolis / NICE
ALAIS-FERRAND Fabienne	Professeur certifié	Collège La Marinière, Peyrolles-en-Prov / AIX-MARSEILLE
ALQUIER Marie-Carmen	PRAG	Université de Paris 10, Nanterre / VERSAILLES
ALRIC Pierre	Maître de Conférences	Université Blaise Pascal / CLERMONT-FERRAND
ANORGA Stéphane	Professeur certifié	Lycée Émile Littré, Avranches / CAEN
ARRUÉ-LAZARUS Michèle	Maître de Conférences	Université de Vincennes-Saint-Denis/Paris 8 / CRÉTEIL
AVET Pierre	Professeur certifié	Collège Christiane Perceret, Semur en Auxois / DIJON
BAEZA SOTO Juan Carlos	Professeur certifié	TZR-Lycée Jacques Monod, Paris V ^e / PARIS
BASTERRA Marianne	PRCE	Université de Poitiers, IUT Département GEA / POITIERS
BAVIERA Jocelyne	Professeur certifié	Lycée Juliette Récamier, Lyon / LYON
BERGERAULT Grégoire	Professeur agrégé	École Nationale de Commerce, Paris / PARIS
BOURGOUGNON Sylvie	Professeur agrégé	Lycée Claude Monnet, Paris XIII ^e / PARIS
BRACHET Patricia	PRAG	Université de Limoges / LIMOGES
BRÉMARD Bénédicte	Maître de Conférences	Université du Littoral, Côte d'Opale, Boulogne/Mer / LILLE
BRÉTILLON Catherine	Professeur agrégé CPGE	Lycée Alfred Kastler, Cergy / VERSAILLES
CAPLAN Raul	Maître de Conférences	Université du Maine, Angers / NANTES
CARTON Marie-Rose	Professeur agrégé HC	Collège Lakanaï, Aubagne / AIX-MARSEILLE
CASIMIRO Dominique	PRAG	ENS des Arts et Métiers, Paris / PARIS
CASTILLO Silvia	Maître de Conférences	Université Paris IV, Sorbonne / PARIS
CASTILLO-LLUCH Mónica	Maître de Conférences	Université de Strasbourg, IUFM d'Alsace / STRASBOURG
CASTRO Idoli	Maître de Conférences	Université Louis Lumière, Lyon-II / LYON
CHEVREMONT Marie-Jeanne	Professeur agrégé	Lycée Honoré d'Estienne d'Orves / NICE
CLERC Florence	Maître de Conférences	Université de Savoie, Chambéry / GRENOBLE
CLERC Isabelle	Maître de Conférences	Université de Nice Sophia-Antipolis / NICE
CONTAMINA Sandra	Maître de Conférences	Université du Maine, Angers / NANTES
COPELLO Fernando	Maître de Conférences HDR	Université François Rabelais, Tours / ORLEANS-TOURS
CORDEROT Didier	Maître de Conférences	Université Blaise Pascal, IUFM / CLERMONT-FERRAND
CORNEJO Manuel	Professeur agrégé CPGE	Lycée Chatelet, Douai ; Lycée Watteau, Valenciennes / LILLE
CORRADO Danièle	Maître de Conférences HC	Université Blaise Pascal / CLERMONT-FERRAND
DARNIS Pierre	Professeur agrégé	Lycée Bourdelle, Montauban / TOULOUSE
DAUGUET Alain	PRAG	Université de Caen / CAEN
DEBATÈNE Anne	Professeur agrégé CPGE	Lycée Marcelin Berthelot, Saint-Maur-des-Fossés / CRÉTEIL
DEBLEDS Xavier	Professeur agrégé	Lycée de Borda, Dax / BORDEAUX
DELGADO Aurora	Maître de Conférences	Université d'Angers / NANTES
DEL VECCHIO Gilles	Maître de Conférences	Université Jean Monnet, Saint-Étienne / LYON
DIAZ FELIU Odile	PRAG	Université de Cergy-Pontoise / VERSAILLES
FLORENCHIE Amélie	Maître de Conférences	Université Michel de Montaigne, Bordeaux-3 / BORDEAUX
FOURNIER Françoise	PRAG	Université de Nice-Sophia Antipolis / NICE
FRAU José Manuel	PRAG	Université Toulouse-Le Mirail / TOULOUSE
GARCIA Alexandra	Professeur agrégé CPGE	Lycée Louis Thuillier, Amiens / AMIENS
GARCIA ROMEU José	Maître de Conférences	Université du Sud, Toulon-Var / NICE
GARNIER Emmanuelle	Maître de Conférences	Université de Toulouse-Le Mirail / TOULOUSE
GINESTA Jean-Marie	Maître de Conférences HC	Université d'Orléans / La Source / ORLÉANS/TOURS
GLADIEU Marie-Madeleine	Professeur d'Université	Université de Reims / REIMS
GONZALEZ Gladys	PRAG	Université de Limoges / LIMOGES
HAREUX Isabelle	Professeur agrégé	Lycée La Hotoie, Amiens / AMIENS
HEITZ Françoise	Maître de Conférences HDR	Université d'Artois, Arras / LILLE
HERMANTIN Evelyne	Professeur agrégé CPGE	Lycée Gerville Réache, Basse-Terre / LA GUADELOUPE
HERNANDEZ Marie-Thérèse	Maître de Conférences	Université Paris-III, Sorbonne Nouvelle / PARIS

HERNANDEZ Michel	Professeur agrégé	Lycée Berthelot, Toulouse / TOULOUSE
JOACHIM Jean-Louis	Maître de Conférences	Université des Antilles et de la Guyane / LA MARTINIQUE
JONIN Michaël	Maître de Conférences	Université de Provence / AIX-MARSEILLE
LABERTIT Pierre	PRCE	Université de Nancy-II / NANCY-METZ
LAGRANGE Valérie	Professeur agrégé	Lycée Bertran de Born, Périgueux / BORDEAUX
LARRUE Christophe	Maître de Conférences	Université de Paris III, Sorbonne-Nouvelle / PARIS
LÉGLISE Florence	Professeur agrégé CPGE	Lycée Jacques Decour, Paris XIIe / PARIS
LE GOYAT Patrick	Professeur agrégé CPGE	Lycée Gaston Berger, Lille / LILLE
LEMANT Thierry	Professeur certifié	Lycée Baudelaire, Roubaix / LILLE
LOPEZ Florence	Professeur agrégé	Lycée Saint-Exupéry, Marseille / AIX-MARSEILLE
LUKE Hélène	Professeur agrégé CPGE	Lycée Dumont d'Urville, Toulon / NICE
LUCIEN Renée Clémentine	Maître de Conférences	Université Paris-IV Sorbonne / PARIS
MAGNE Danièle	Professeur agrégé	Lycée Nord-Bassin, Andernos-les-Bains / BORDEAUX
MARI-CAMPOS Eva	Professeur Agrégé CPGE	Ecole Nationale de Commerce, bd Bessières / PARIS
MARIGNO Emmanuel	Maître de Conférences	Université Louis Lumière, Lyon-II / LYON
MARTINEZ Anna	Professeur agrégé	Collège Université, Reims / REIMS
MARTIN PEROTIN Sylvie	IA-IPR	Rectorat de CLERMONT-FERRAND
MONTROIG Marco	Professeur agrégé HC	Lycée du Golfe de Saint-Tropez, Gassin / NICE
MOREL Anne-Claudine	Maître de Conférences	Université de Nice Sophia-Antipolis / NICE
MUNOZ Esther	Professeur agrégé	TZR-Collège Anne Franck, Paris XIe / PARIS
PAGES Stéphane	Maître de Conférences	Université de Provence / AIX-MARSEILLE
PALOMAR Gregoria	Maître de Conférences	Université de Metz / NANCY-METZ
PERES Anne-Marie	Professeur agrégé	Collège Condorcet, Dourdan / VERSAILLES
PEREZ Anne-Marie	Professeur agrégé	Lycée Georges Clémenceau, Reims / REIMS
PRIOUL Françoise	Maître de Conférences	Université de Poitiers / POITIERS
RABATÉ Colette	Maître de Conférences HDR	Université François Rabelais, Tours / ORLÉANS-TOURS
RABATE Philippe	Maître de Conférences	Université de Bourgogne, Dijon / DIJON
RAMOS ALQUEZAR Sergi	Professeur agrégé	Cité scolaire Paul Valéry, Paris XIIe / PARIS
REY-MARCEAU Isabelle	Professeur agrégé	Collège Roquecoquille, Chateaufort / AIX-MARSEILLE
SCHERTENLIEB Sylvie	Professeur agrégé CPGE	Lycée Malherbe, Caen / CAEN
SCIBETTA Laura	Professeur agrégé	TZR, Lycée Alexis de Tocqueville, Grasse / NICE
SERRA Georges	Professeur agrégé	Lycée Beaussier, La Seyne / NICE
SOLOM Sabrina	IA-IPR	Rectorat de BORDEAUX
SUARDI Jean-Marc	Professeur certifié HC	Lycée Camille Julian, Bordeaux / BORDEAUX
TASSIUS Gislhaine	IA-IPR	Rectorat de LA GUADELOUPE
THIBAUDEAU Pascale	Maître de Conférences	Université de Vincennes Saint-Denis, Paris-VIII / CRÉTEIL
TILLY Eva	Professeur agrégé	Université de Haute Bretagne, Rennes-II / RENNES
TOUCHERON Florence	Professeur agrégé	Lycée Jacques Feyder, Epinay-sur-Seine / CRÉTEIL
TREINSOUTROT Pascal	Maître de Conférences	Université de Rennes, IUFM / RENNES
TROUELAN Dominique	Professeur agrégé	Lycée Jeanne Hachette, Beauvais / AMIENS
VILLAR DIAZ Belén	Maître de Conférences	Université Louis Lumière, Lyon-2 / LYON
VOINIER Sarah	Maître de Conférences	Université d'Artois, Arras / LILLE
WENDLING Ruth-Michèle	Professeur agrégé	Lycée Alexis de Tocqueville, Grasse / NICE

REMARQUES GÉNÉRALES

Le CAPES attaqué, le CAPES critiqué, le CAPES vilipendé, mais le CAPES vivant... en sursis, il est vrai, contre vents et marées, avec le soutien de tous ceux (une immense majorité de la communauté éducative) qui sont favorables à une formation et à un recrutement dignes d'une véritable éducation nationale, de tous ceux qui sont persuadés que le système français actuel est à la hauteur de l'enjeu, quand bien même il nécessite des réformes, mais des réformes pour l'améliorer et non pas une réforme pour le détériorer.

La session du CAPES 2009 devait être la dernière du type. Face aux menaces, la levée de boucliers unanime a permis de prolonger d'un an l'actuelle configuration d'un CAPES qui a fait ses preuves. L'eût-on gardé autant de décennies s'il avait été aussi mauvais ? La session 2010 sera-t-elle la dernière d'un CAPES digne de ce nom ? En tout état de cause, nous souhaitons que non, du moins souhaitons-nous que le nouveau CAPES, « mastérisé » ou non, soit à la hauteur des exigences des formateurs et des recruteurs qui, sur le terrain, sont en contact direct avec les contingences et les réalités de la formation et du recrutement des enseignants du Second Degré. On ne peut que déplorer le fait que leur voix ne soit pas entendue, on ne peut que déplorer le fait que des pseudo-négociations soient abandonnées à des commissions sans aucun contact avec la base, à des appareils syndicaux et technocratiques éloignés du contact quotidien avec les étudiants et les candidats...

Gageons que la réforme serait beaucoup plus facile à mettre en place si elle était promue par ceux dont le travail consiste à œuvrer à la formation et au recrutement : les membres des jurys de concours, les représentants des sociétés savantes, c'est-à-dire les catégories de personnes qui sont absentes précisément des lieux où sont prises les décisions. Face à la réforme en cours, ce rapport du Jury du CAPES externe / CAFEP d'espagnol aurait dû se contenter de tracer un bilan définitif. Toutefois, les événements ont décidé qu'il serait, encore une fois, un rapport dans toute l'acception du terme : une évaluation à la fois consécutive et prospective.

Tel est le pari qu'entendent mener à bien, sans concession, les rédacteurs des différents rapports que l'on pourra lire à la suite. Auparavant, il convient de faire le point sur le déroulement global de la session 2009 pour mieux préparer la session 2010. Soulignons toutefois que c'est grâce aux efforts des préparateurs et des formateurs que les candidats aux concours ont généralement pu poursuivre leur préparation, dans le contexte d'une année universitaire difficile.

Le programme du CAPES 2009 présentait comme particularité de n'avoir qu'une nouvelle question sur quatre, au lieu de deux comme cela se produit généralement. Cette nouvelle question de littérature n'en avait pas moins une certaine ampleur puisqu'il s'agissait de *La Celestina*, œuvre majeure de la littérature espagnole, que l'on retrouve donc au programme 2010. De ce fait, ce sont trois nouvelles questions qui entrent au programme du CAPES 2010 : une de littérature latino-américaine (*Cien años de soledad* de García Márquez) et deux questions de civilisation (« L'Espagne des *validos* », *Ensayo de un crimen* de Luis Buñuel).

Une nouvelle fois, afin de faciliter la formation conjointe aux deux concours de recrutement dans les centres universitaires, le jury a préféré que le programme du CAPES s'ajuste autant que

possible à celui de l'agrégation externe. Nous souhaitons qu'il en soit toujours ainsi pour plusieurs raisons. En effet, l'éventuelle suppression du programme universitaire constituerait à la fois un appauvrissement et un émiettement des formations.

Un appauvrissement apparaîtrait, dans un premier temps, car le fait d'étudier un programme culturel exigeant met les candidats en demeure de faire des efforts conséquents dans des disciplines essentielles (littérature, civilisation, cinéma) et donc de s'approprier des méthodologies pertinentes ; ce ne sera évidemment plus le cas si le programme des candidats est réduit à celui des classes du secondaire. Un émiettement aurait lieu, dans un second temps, car l'évaluation d'un niveau de langue et d'un niveau culturel à partir des programmes du secondaire ne permettra en aucun cas d'opérer une sélection pertinente entre les candidats. En effet, dans un concours doté d'un programme d'un niveau culturel élevé, l'évaluation se fonde sur une harmonisation des savoirs restreint à un domaine précis, alors qu'à partir de programmes dilués sur des notions aussi vagues que « vivre en société », les critères d'évaluation risquent d'être bien imprécis. Il n'y aura plus guère de règle commune pour apprécier le niveau des candidats par rapport à des objectifs de savoir et de savoir-faire.

Par ailleurs, la suppression du programme universitaire aboutirait à faire disparaître une des principales acquisitions innovantes de certains CAPES de langues et plus particulièrement du CAPES d'espagnol : le CINÉMA. A l'heure où l'on critique, parfois à juste titre, l'académisme suranné de certaines formations, il est pour le moins contradictoire de procéder à l'élimination des procédures qui faisaient entrer dans les concours de recrutement (et par conséquent dans la formation) des disciplines non académiques qui sont par ailleurs en prise directe avec le monde actuel. Ce n'est là qu'un des côtés négatifs de l'éventuelle disparition des programmes culturels de haut niveau, et nous sommes persuadés que la formation des enseignants du secondaire a tout à perdre dans un tel fourvoiement. Le niveau de savoir disciplinaire des futurs enseignants ne pourrait que pâtir d'une telle mesure si elle était effectivement prise. Il convient que toute la communauté éducative en soit consciente.

I. Données statistiques

Pour la session 2009, 2 825 candidats s'étaient inscrits aux épreuves du CAPES externe dans les différentes académies de la métropole et d'outre-mer (contre 3 192 en 2008), 558 candidats pour celles du CAFEP (contre 540 en 2008). On enregistre ainsi un recul très net du nombre de candidats au CAPES (11,5%) contre une très légère augmentation au CAFEP (3,5%). En revanche, dans les deux concours, le hiatus entre le nombre d'inscrits et le nombre de candidats présents aux trois épreuves écrites qui ont eu lieu les 11, 12 et 13 mars reste significatif. Pour le CAPES, 2 149 candidats étaient présents à l'épreuve de commentaire en langue étrangère, 2 138 à l'épreuve de composition en français, 2 147 à l'épreuve de traduction. Pour le CAFEP, 389 candidats ont composé à la première épreuve, 385 à la seconde et 389 à la troisième.

La quantité des désistements entre les candidats inscrits et les candidats présents aux épreuves écrites reste donc importante, mais elle n'a pas évolué de manière significative par rapport

aux sessions précédentes, en dépit des conditions relativement difficiles dans lesquelles les candidats ont dû faire face à la préparation cette année. Il est vrai que tous les centres de formation ont fait en sorte que les candidats aux concours puissent suivre les cours presque normalement.

Cette année le nombre de postes à pourvoir (365) était identique à celui de 2008. En fonction du coefficient multiplicateur de 2,2 qui est appliqué depuis l'an dernier, la quantité d'admissibles maximale était théoriquement de 803 candidats pour le CAPES (365 x 2,2), de 82 pour le CAFEP (38 x 2,2). Finalement, eu égard aux barres d'admissibilité retenues par le jury (5,75/20 pour le CAPES ; 6,5/20 pour le CAFEP), ce sont 797 candidats, pour le concours public, et 81, pour le concours privé, qui ont été autorisés à se présenter aux épreuves orales d'admission. Cette année les barres d'admissibilité ont été revues à la baisse pour le CAPES (6/20 en 2008), à la hausse pour le CAFEP (5,5/20 en 2008). En ce qui concerne le CAFEP, le phénomène s'explique strictement par le fait que le nombre de postes à pourvoir a été fortement réduit (38 en 2009 au lieu de 55 en 2008) induisant par là-même un nombre d'admissibles restreint par rapport à l'année précédente : 82 au lieu de 110 et du même coup une barre d'admissibilité plus élevée.

À l'issue des épreuves d'admission, le jury a déclaré admis 365 candidats pour le CAPES externe, accordant tous les postes mis à concours. Pour le même nombre d'admis définitifs que l'an passé, la barre d'admission a été revue à la baisse : 8/20 (contre 8,42/20 en 2008) – soit 72/180 – pour le total des trois épreuves écrites (coefficient 1 chacune) et des deux épreuves orales (coefficient 3 chacune). Remarquons qu'en 2007 il fallait un total de 78,50/180, alors même qu'il y avait 425 postes. Pour l'admission définitive au CAFEP, la barre se situe au niveau presque identique de 8,03/20, le trente huitième et dernier admis totalisant un total de 72,25 points sur 180 pour les trois épreuves écrites et les deux épreuves orales.

Comme lors des sessions précédentes, les épreuves d'admission se sont tenues à Nice (du 25 juin au 07 juillet) et se sont déroulées, tant pour les candidats que pour le jury, dans les conditions confortables habituelles en raison de l'aide logistique du Rectorat de Nice et de l'accueil digne de louange du Lycée Honoré d'Estienne d'Orves ; que leurs instances dirigeantes et leur personnel en soient ici remerciées. En fonction de ces points positifs essentiels, la ville de Nice – en dépit de sa situation géographique excentrée – sera reconduite pour accueillir les épreuves orales de la session 2010 (vraisemblablement aux mêmes dates à un ou deux jours près), car elle propose de bonnes possibilités d'acheminement et un large choix d'hébergement aussi bien aux candidats qu'aux membres du jury.

Ce rapport est rédigé à l'intention des candidats passés, présents et futurs, mais aussi à celle des formateurs ; il a pour objectif de présenter un panorama aussi complet que possible des conditions dans lesquelles les épreuves écrites et orales de la session 2009 se sont déroulées. Bien évidemment, son but est d'aider les candidats malchanceux à mieux comprendre les raisons de leur échec, mais il a surtout une visée prospective : indiquer aux futurs candidats de la session 2010 les meilleures armes à aiguiser pour réussir le concours.

Le CAPES externe d'espagnol reste, malgré tout, un concours exigeant qui demande, de la part des postulants à un poste d'enseignement dans l'Éducation Nationale, un labeur acharné pour acquérir un bon niveau de savoir disciplinaire et de savoir-faire didactique. Le jury souhaite que se

perpétue, lors des prochaines sessions, cette exigence dans ces deux domaines qui sont les seuls véritables fondements de la formation des enseignants. Aujourd'hui, cette formation a pour cadre équilibré les UFR pour le domaine disciplinaire, les IUFM pour le domaine didactique. Ce sont ces deux entités, exclusivement, qui conditionnent la qualité des futurs maîtres.

II. Les épreuves écrites

Au nombre de trois, chacune étant dotée du coefficient 1, les épreuves écrites (Commentaire en langue étrangère, Composition en français, Traduction) permettent aux correcteurs de faire le point sur des qualités essentielles requises de la part des candidats : compétences linguistiques et maîtrise de l'écrit à la fois en espagnol et en français, connaissances générales et disciplinaires en matière de civilisation, de littérature et de cinéma, esprit d'analyse et de synthèse. L'acquisition de ces qualités, qui n'ont rien d'inné, est le fruit d'un travail de fond entamé dès le début des études.

Chaque question au programme (deux de civilisation, deux de littérature) peut faire l'objet soit du commentaire en langue étrangère, soit de la composition en français. Si le commentaire porte sur un sujet de littérature, la dissertation portera sur un sujet de civilisation et *vice versa*. Pour respecter cet équilibre, les questions de cinéma sont classées comme des sujets de civilisation.

Chacune des épreuves écrites a une durée de cinq heures. Pratiquer un tel exercice ne s'improvise pas, cela implique que les candidats se seront exercés au long de l'année à réaliser un maximum de devoirs sur table dans les conditions du concours, c'est-à-dire en respectant cette durée et sans document d'aucune sorte. On ne saurait trop engager les étudiants à réaliser, pendant leur année de préparation – mais aussi pendant toute la durée de leur cursus universitaire –, tous les devoirs qui leur sont proposés par les formateurs. Indépendamment des connaissances disciplinaires qu'ils requièrent, ces exercices sont précieux pour assimiler les particularités méthodologiques du commentaire en langue étrangère ou de la composition en français.

Il est évident qu'une bonne maîtrise des épreuves écrites – en ce qui concerne à la fois le fond et la forme, qui sont par ailleurs indissociables – est indispensable pour prétendre à l'admissibilité. L'étude raisonnée et méthodique des questions au programme et l'acquisition d'une méthodologie parfaite dans les trois épreuves sont les deux conditions *sine qua non* pour une réussite au concours.

A. Le commentaire en langue étrangère (coeff. 1)

L'épreuve s'appliquait cette année à une des deux œuvres de littérature au programme : *La Celestina*, plus particulièrement à l'Acte XVII qui mettait en scène, dans une dramaturgie bien agencée, d'un côté Pleberio et Alisa, de l'autre côté Lucrecia et Melibea. Il s'agissait de commenter un passage peu étudié mais néanmoins emblématique de l'œuvre, car il traitait une question essentielle à la fois de la société de l'époque et du personnage de Melibea : les raisons de bien marier une jeune fille de bonne famille vs la passion amoureuse de cette même jeune fille. Dans un commentaire dirigé qui ne pouvait en rien troubler les candidats, car il était on ne peut plus classique, l'habituelle

tétralogie de questions était déclinée. Faut-il répéter aux candidats qu'ils sont tenus de rédiger leur devoir en respectant l'ordre dans lequel ces questions sont proposées ?

La qualité de la langue écrite maniée par les candidats est évaluée à hauteur du tiers de la note globale, c'est dire son importance. En l'occurrence, il est requis des candidats qu'ils s'expriment dans une langue non seulement correcte, mais également riche et variée. La répétition en apposition de phrases simplettes construites sur le modèle « sujet-verbe-complément » est donc absolument à proscrire. Il convient d'éviter tout autant le métalangage appauvrissant et sans signification du type « *el texto que nos toca comentar* », ainsi que la répétition exagérée des mêmes structures comme « *cabe decir* » ou « *podemos decir* ». De même, on rappellera que si le commentaire de texte est, par la force des choses, un exercice d'expression personnelle, il n'est en aucun cas un exercice personnalisé ni personnaliste : l'emploi de la première personne y est donc fortement déconseillé.

S'il appartient au candidat de démontrer qu'il sait écrire une langue espagnole authentique, une langue riche et variée, il lui appartient tout autant de faire la preuve qu'il sait analyser un texte en profondeur sans tomber dans la vaine paraphrase, qu'il sait argumenter et qu'il sait répondre à des questions en utilisant les ressources que lui propose le texte, sans oublier les connaissances qu'il aura acquises sur la question, qu'elle soit de littérature, de civilisation ou de cinéma.

On lira p. 32 l'excellent rapport de Mme Patricia BRACHET et M. Gilles DEL VECCHIO qui, de manière subtile et pertinente, proposent une lecture avisée du passage en question. Nous les remercions pour cette collaboration.

B. La composition en français (coeff. 1)

Les candidats aborderont cette autre épreuve exigeante en mettant de leur côté tous les atouts. Comme pour le commentaire de texte, cela passe avant tout par une étude approfondie des questions au programme ; aucune réussite n'est envisageable sans ce travail fondamental. La composition en français portait cette année sur le film de Gutiérrez Alea au programme : *Fresa y chocolate*.

La citation à analyser et à commenter permettait de faire très vite la différence entre les candidats sérieux qui avaient pris assez tôt à bras-le-corps le problème que posait cette œuvre cinématographique dans son contexte socio-politique cubain et ceux qui s'étaient simplement contentés de visionner le film.

Fréquemment appelée dissertation, la composition en français, est un exercice qui requiert un effort soutenu de méthode de réflexion et d'expression, les deux activités étant indissolublement liées. C'est donc avec un esprit rigoureux et méthodique que le candidat doit aborder cette épreuve, parfaitement révélatrice des qualités de réflexion et d'expression en langue française ; cet exercice met très rapidement en lumière les défauts des candidats peu ou mal préparés : connaissances insuffisantes sur la matière à traiter ou mauvaise gestion de ces connaissances, expression linguistique défectueuse, voire catastrophique. Hélas ! les deux défauts vont souvent de pair : fond et forme sont indissociables, aussi bien dans l'écriture des auteurs que dans celle des candidats.

Les deux rédacteurs du rapport spécifique, que l'on lira p. 44, M. Jean-Louis JOACHIM et Mme Pascale THIBAUDEAU attirent l'attention des candidats sur les attendus méthodologiques et

scientifiques du sujet. Nous les remercions pour leur excellent corrigé de la dissertation, à la fois pertinent, méthodique et raisonné.

C. La traduction (coeff. 1)

C'est là une épreuve redoutable, comme les deux précédentes elle ne supporte pas la médiocrité. De plus, elle a la spécificité d'être une médaille à deux faces : thème/version, ce qui rend son exercice encore plus difficile. Toutefois, les candidats dotés de bonnes capacités linguistiques dans les deux langues savent tirer leur épingle du jeu dans les deux cas. Le texte de thème présentait la particularité trompeuse de sembler relativement facile, c'était faire fi des finesses de traduction à propos des temps verbaux et des pronoms personnels sujets. Le texte de version présentait, pour sa part, une richesse expressive lexicale dont le traducteur devait tenir compte. Eminemment sélectifs, les deux textes permettaient aux correcteurs de faire rapidement le point sur les capacités expressives des candidats dans les deux langues.

La session 2009 a vu la distribution d'un nombre record de 00/20 en thème mais aussi en version, voire de 00/20 pour l'ensemble des deux épreuves. Cela signifie que dans l'un et l'autre exercice, les langues espagnole et française ont été particulièrement maltraitées par certains candidats qui n'ont le niveau linguistique requis pour le concours dans aucune des deux langues. Toutes les notes sont distribuées en fonction d'un barème soigneusement mis en forme et scrupuleusement appliqué par tous les correcteurs ; de plus, toute copie de thème et de version (comme celle des autres épreuves) est soumise à une double correction exhaustive. Ainsi, la note zéro en traduction n'est mise que quand quatre correcteurs, à savoir les deux correcteurs de thème et les deux correcteurs de version, s'accordent à la donner, eu égard au barème proposé.

Bien traduire exige de la part du candidat une connaissance approfondie des deux langues dans tous les domaines, de la syntaxe, de la morphologie et du lexique et requiert une pratique assidue des deux types d'exercice du thème et de la version depuis plusieurs années. Une bonne traduction ne peut être que le fruit d'un travail régulier, patient et minutieux, pour lequel une fine connaissance à la fois de la grammaire espagnole et de la grammaire française est indispensable, ainsi que de la conjugaison et du lexique dans les deux langues.

Le candidat ne devra pas oublier par ailleurs que traduire c'est rendre tout le sens et rien que le sens. Les oublis de traduction d'un mot, d'un syntagme, d'une expression, d'une phrase – qu'ils soient volontaires ou involontaires (le jury ne peut en juger !) – sont ainsi rigoureusement châtiés. Les ajouts formels et/ou sémantiques ne sont pas plus appréciés : traduire un texte ce n'est pas l'interpréter, c'est rendre au mieux dans une autre langue sa forme et son sens, eu égard aux différences existantes entre la langue-source et la langue-cible.

Les deux rapports de traduction – rédigés par Mme Gladys GONZALEZ et Mme Anna MARTINEZ pour le thème (p. 60), par Mme Fabienne ALAIS-FERAND et Mme Jocelyne BAVIERA pour la version (p. 72) – informeront très précisément les candidats passés, présents et futurs sur les attentes des correcteurs en matière de traduction. Que leurs rédacteurs soient ici très chaleureusement remerciés pour leur bienveillante et précieuse collaboration.

III. Les épreuves orales

Chacune des deux épreuves d'admission est dotée du coefficient 3, ce qui montre leur importance, puisque l'oral s'évalue ainsi sur 120 points contre 60 points pour l'écrit. Cette importance du coefficient des épreuves orales impose donc aux candidats de se préparer avec la même constance et avec le même souci méthodique aussi bien à l'Épreuve en Langue Étrangère (ELE) qu'à l'Épreuve Sur Dossier (ESD). Chacune valant pour un tiers de la note globale sur 180 points.

La préparation aux épreuves orales est une affaire longue et méthodique, elle ne saurait être entreprise à la dernière minute après les résultats de l'admissibilité, deux à trois semaines avant la tenue de l'admission à Nice. C'est donc dès le début de l'année universitaire que tout bon candidat se mettra en condition de passer les oraux, préjugant ainsi de son admissibilité. Contrairement aux épreuves écrites, les épreuves orales ne comportent pas de programme déterminé, il appartient donc au seul candidat d'approfondir sa connaissance de la culture hispanique en matière de littérature, d'histoire, de géographie, d'iconographie, de cinéma mais aussi en matière d'actualité et de connaissance du monde contemporain.

Dans les deux épreuves orales, l'une en espagnol, l'autre en français, le candidat fera de son mieux pour mettre en synergie ses connaissances culturelles avec des savoir-faire méthodologiques dont il aura testé l'efficacité lors des exercices de type universitaire auxquels il se sera astreint depuis le début de son cursus : exposés, entretiens, soutenances, etc. Tout candidat à un concours de recrutement doit avoir appris à s'exprimer de manière magistrale devant un auditoire. Savoir communiquer est le précepte clé à respecter et c'est un précepte qui s'applique dans tous les domaines de la personnalité du futur enseignant : depuis la tenue vestimentaire jusqu'à l'expression orale en passant par la gestuelle, le maintien, etc.

Pour avoir ignoré ce qui relève apparemment du sens commun (communiquer c'est faire passer un message, communiquer c'est aussi intéresser son auditoire), trop de candidats « passent » maladroitement à côté des épreuves orales. Trop de candidats s'étonnent de récolter des notes d'oral catastrophiques qui sont le plus souvent motivées par le fait qu'ils oublient d'adapter leur expression au niveau d'exigence du concours. Dans l'une comme dans l'autre épreuve, la langue compte pour un tiers dans la notation, mais on ne demande pas au candidat de s'exprimer comme dans son environnement quotidien au milieu de sa famille, dans la rue ou en compagnie d'amis. Ce n'est pas parce que l'on parle couramment le français ou l'espagnol que l'on a droit automatiquement à plus de 10/20 pour la partie linguistique de l'épreuve. Un jury attentif, exigeant et compétent est là pour évaluer la langue du candidat en tenant compte de multiples critères – établis sur une grille qui s'applique de façon identique à tous les candidats – qui vont depuis la phonétique jusqu'à la communicabilité en passant par la syntaxe, la morphologie verbale, la richesse du lexique, l'audibilité, la facilité à s'exprimer, l'élocution, etc.

Il est clair que les soixante quinze membres des vingt cinq commissions d'interrogation, qui officient lors des épreuves orales, ont sous les yeux des consignes claires et précises concernant les attentes du jury pour les prestations de chacun des candidats. Ceux-ci sont donc tous jugés à la même aune, car des grilles d'évaluation et des barèmes de répartition des points sont mis au point

quotidiennement pour chaque sujet d'oral par des commissions de préparation et d'évaluation, ce qui fait que les candidats sont assurés d'un traitement absolument égalitaire.

A. Épreuve en langue étrangère (coeff. 3)

La maîtrise de l'épreuve d'analyse de document en langue étrangère ne s'acquiert que par une préparation à ce type d'exercice durant le cursus universitaire. La réussite à cette épreuve ne saurait être le fruit au hasard : le jury évalue à la fois les savoirs culturels et les facultés expressives du candidat.

Face à un sujet de littérature, de civilisation, d'iconographie (peinture, gravure, photo), ou de cinéma (depuis la session 2008), le candidat dispose d'un temps de préparation de 3h, et de la possibilité de consulter un dictionnaire espagnol unilingue (*DRAE* ou *Casares*), pour procéder à l'analyse d'un document authentique de la culture hispanique. Un second document, parfois un troisième, vient apporter des compléments d'information facilitant la compréhension du document principal (cette année, deux sujets seulement proposaient trois documents).

Quel que soit son support, le document peut émaner de toute époque, du Moyen Âge à nos jours (ou y faire référence, s'agissant de documents audio-visuels), s'inscrire dans tout type de genre littéraire (poésie, roman, théâtre, essai) et provenir de tout endroit de l'aire hispanophone, qui est très vaste comme chacun sait.

L'exposé du candidat (maximum 25 mn), en langue espagnole, est suivi d'un entretien avec le jury (maximum 25 mn), toujours en espagnol, puis de l'explication dite des « faits de langue » (10 mn) qui a lieu pour sa part en français. Après une présentation des documents, le candidat signalera son axe de lecture du document principal, en indiquera la structure et détaillera son analyse sous la forme qui lui convient : explication de texte linéaire ou commentaire composé, sans oublier de lire le passage indiqué dans l'énoncé du sujet ni de résumer à la fin de son explication – dans une brève conclusion – les principaux éléments de son étude. Le document d'appoint ne sera pas négligé et il conviendra d'expliquer les raisons de sa présence et d'établir les liens qui l'unissent au document principal.

Cette épreuve orale à partir de documents authentiques a pour objectif d'apprécier l'aisance expressive des candidats dans la langue étrangère, mais aussi d'évaluer leurs capacités d'analyse et leur faculté d'adaptation à tout type de document. Il va sans dire qu'un tel exercice requiert une solide culture acquise au fil des études, des lectures, des rencontres, des voyages, des séjours à l'étranger, etc. Les candidats qui ont eu soin – au cours de leurs années de formation – de s'immerger dans les bains linguistiques et culturels appropriés sauront sans difficulté faire état des compétences propres à les distinguer.

La qualité de la langue comptant pour un tiers de la note (20/60), l'évaluation des compétences langagières à l'oral acquiert le même poids dans la note finale que chacune des épreuves écrites : commentaire, dissertation ou traduction ; c'est dire combien elle pèse pour l'admission définitive. Devenir professeur de langue vivante (espagnol) requiert de la part du candidat un souci constant de perfectionnement de la façon de s'exprimer ; c'est au quotidien que les efforts sont à fournir, c'est jour après jour que l'on s'efforcera d'améliorer sa maîtrise de la langue.

On lira p. 96 le rapport spécifique sur cette épreuve, rédigé par M. Philippe RABATÉ dont les recommandations avisées seront d'un grand secours pour les futurs candidats. M. Pascal TREINSOUTROT complète le tableau de cette épreuve par des conseils judicieux pour ce qui a trait à l'explication dite de « faits de langue » (p. 110). Les sujets audio-visuels qui entraînent pour la deuxième fois dans cette épreuve ont droit à un petit développement rédigé par Mme Françoise HEITZ ainsi qu'à un corrigé établi à partir du travail de la commission de préparation sous la direction de M. Jean-Marc SUARDI (p. 105). Nous les remercions tous les quatre pour leur précieuse collaboration.

B. Épreuve préprofessionnelle sur dossier (coeff. 3)

L'Épreuve préprofessionnelle sur dossier, dite communément Étude sur dossier (ESD), est dotée, elle aussi, du coefficient 3. Elle a donc la même importance que l'épreuve en langue étrangère et il est hors de propos de la mésestimer, sous prétexte qu'elle se déroule en français. La langue est évaluée à hauteur d'un tiers de la note globale (20/60), mais le fait d'être francophone ne signifie pas pour autant que la note de langue sera élevée. Trop de candidats ne font pas suffisamment attention à la qualité de la communication et à la qualité de la langue utilisée. Celle-ci doit donc être non seulement correcte et académique, mais également châtiée et se trouver dans le juste registre d'une interrogation d'un concours de recrutement pour l'enseignement.

Tous les ans dorénavant, les sujets ESD sont diffusés rapidement à tous les publics, grâce à la mise en ligne par les services informatiques du ministère (cf. Annexe II de ce rapport, p. 158). Chaque candidat est donc maintenant parfaitement informé des attentes du jury à propos de cette épreuve de didactique théorique, au cours de laquelle il ne saurait être question de simuler une situation pédagogique. Il s'agit essentiellement d'une épreuve de réflexion à propos de la manière d'aborder certains thèmes qui figurent dans les programmes de l'enseignement de la langue vivante espagnole. Comme son nom l'indique, elle est préprofessionnelle, c'est-à-dire qu'elle a pour finalité primordiale de tester la sensibilité de futur enseignant du candidat, autrement dit sa fibre didactique.

Cette épreuve (2h de préparation, 30 mn d'exposé, 30 mn de reprise) propose à la réflexion du candidat deux à trois documents de nature différente, centrés autour d'un thème identique qu'il lui appartient de découvrir et de déclarer. Fréquemment appelé « axe fédérateur », ce thème est identifiable dans les différents programmes édités à l'usage des enseignants, ce qui implique que tout candidat a pris connaissance auparavant de ces programmes.

L'énoncé du sujet est simple : après avoir identifié les documents présentés, le candidat est invité à en proposer brièvement un bilan d'analyse puis à répondre à quatre questions d'ordre didactique. Ces questions sont des ouvertures sur des procédés d'utilisation des documents, elles ne demandent pas d'établir systématiquement des catalogues de faits linguistiques, culturels ou autres. Elles orientent le candidat vers une réflexion de type didactique lui demandant de réfléchir en profondeur, de manière circonstanciée et à partir de l'analyse précédemment réalisée, sur pourquoi et comment ces documents peuvent servir dans une classe déterminée qu'il appartient au candidat de révéler et de justifier, eu égard au programme de cette classe.

Certes, la finalité essentielle est celle de l'acquisition linguistique, et c'est au candidat de découvrir quels phénomènes linguistiques entrent en jeu dans ces documents. Mais plutôt que de les citer tous (chose vaine et inefficace), il vaut mieux en cerner trois ou quatre fondamentaux pour développer plus avant le bénéfice que l'on peut en tirer. De la même manière, plutôt que d'établir une liste péremptoire de tous les objectifs culturels, civiques, etc., discernables, il est préférable de cibler l'objectif primordial afin de réfléchir en profondeur à la manière didactique de le mettre à profit dans la transmission des connaissances et dans l'éveil des consciences.

Un futur professeur de langue vivante se doit d'être conscient qu'il ne se trouvera pas au milieu de ses élèves seulement pour les instruire mais aussi pour les éduquer. Sa matière sera le monde hispanique sous tous ses aspects : langue, histoire, géographie, littérature, peinture, culture, etc. Il lui appartiendra donc de modeler cette matière avec ses compétences de tout type, afin de la rendre accessible à la compréhension et à la sensibilité d'adolescents et de jeunes de 12 à 18 ans.

Le très pertinent rapport spécifique de Mme Dominique TROUELAN (p. 86) donnera tous les détails nécessaires à propos des sujets soumis aux candidats à la session 2009. Le point y est fait avec beaucoup de finesse et de pondération à propos des attentes du jury en ce qui concerne l'épreuve préprofessionnelle sur dossier.

Nice, le 1^{er} septembre 2009

Christian BOUZY
Président du Jury du CAPES
externe / CAFEP d'espagnol

BILAN DE L'ADMISSIBILITÉ

Concours : CAPES EXTERNE

Nombre de candidats inscrits : 2825
Nombre de candidats non éliminés : 1973 soit 69.84% des inscrits

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admissibles : 793 soit 41.46% des non éliminés

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 05.35/20 (*soit une moyenne coefficientée de 16.04/60*)
Moyenne des candidats admissibles : 07.65/20 (*soit une moyenne coefficientée de 22.96/60*)

Rappel

Nombre de postes : 365
Barre d'admissibilité : 05.75/20 (*soit un total coefficienté de 17.25/60*)

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 3)

Concours : CAFEP

Nombre de candidats inscrits : 558
Nombre de candidats non éliminés : 338 soit 60.57% des inscrits

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admissibles : 81 soit 23.96% des non éliminés

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 04.96/20 (*soit une moyenne coefficientée de 14.88/60*)
Moyenne des candidats admissibles : 07.98/20 (*soit une moyenne coefficientée de 23.93/60*)

Rappel

Nombre de postes : 38
Barre d'admissibilité : 6,5/20 (*soit un total coefficienté de 19.50/60*)

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 3)

BILAN DE L'ADMISSION

Concours : CAPES EXTERNE

Nombre de candidats admissibles : 796
Nombre de candidats non éliminés : 769 soit 96.61% des admissibles

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admis : 365 soit 47.46% des non éliminés

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

Moyenne des candidats non éliminés : 07.96/20 *(soit en moyenne coefficientée 71.61/180)*
Moyenne des candidats admis : 10.00/20 *(soit en moyenne coefficientée 89.96/180)*

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 08.10/20 *(soit en moyenne coefficientée 48.61/120)*
Moyenne des candidats admis : 10.81/20 *(soit en moyenne coefficientée 64.86/120)*

Rappel

Nombre de postes : 365
Barre de la liste principale : 08.00/20 *(soit en total coefficienté 72.00/180)*

(Total des coefficients : 9 dont admissibilité 3 admission 6)

Concours : CAFEP

Nombre de candidats admissibles : 81
Nombre de candidats non éliminés : 81 soit 100% des admissibles

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admis : 38 soit 46.91% des non éliminés

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

Moyenne des candidats non éliminés : 08.16/20 *(soit en moyenne coefficientée 73.43/180)*
Moyenne des candidats admis : 09.80/20 *(soit en moyenne coefficientée 88.22/180)*

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 08.25/20 *(soit en moyenne coefficientée 49.50/120)*
Moyenne des candidats admis : 10.58/20 *(soit en moyenne coefficientée 63.49/120)*

Rappel

Nombre de postes : 38
Barre de la liste principale : 08.03/20 *(soit en total coefficienté 72.25/180)*

(Total des coefficients : 9 dont admissibilité 3 admission 6)

RAPPORT SUR LE COMMENTAIRE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I. Sujet proposé

DECIMOSESTO AUTO

[Cena 1.^a]

- PLEBERIO. Alisa, amiga, el tiempo, según me parece, se nos va, como dicen, entre las manos. Corren los días como agua del río. No hay cosa tan ligera para huir como la vida. La muerte nos sigue y rodea, de la cual somos vecinos, y hacia su vándera nos acostamos¹, según natura. Esto vemos muy claro si miramos nuestros yguales, nuestros hermanos y parientes en derredor. Todos los come ya la tierra, todos están en sus perpetuas moradas. Y pues somos inciertos cuándo avemos de ser llamados, viendo tan ciertas señales, devemos echar nuestras barvas en remojo y aparejar nuestros fardeles para andar este forçoso camino; no nos tome improvisos ni de salto aquella cruel boz de la muerte. Ordene-mos nuestras ánimas con tiempo, que más vale prevenir que ser prevenidos. Demos nuestra hacienda a dulce successor, acompañemos nuestra única hija con marido qual nuestro estado requiere, por que vamos descansados y sin dolor deste mundo. Lo qual con mucha diligencia devemos poner desde agora por obra, y lo que otras vezes avemos principiado en este caso, agora aya ejecución². No quede por nuestra negligencia nuestra hija en manos de tutores, pues parecerá ya mejor en su propia casa que en la nuestra. Quitarla hemos de lengua de[1] vulgo, porque ninguna virtud ay tan perfecta que no tenga vituperadores y maldizientes. No hay cosa con que mejor se conserve la limpia fama entre las vírgenes, que con temprano casamiento. ¿Quién rehuyría nuestro parentesco en toda la ciudad? ¿Quién no se hallará gozoso de tomar tal joya en su compañía, en quien caben las quatro principales cosas que en los casamientos se demandan, conviene a saber: lo primero, discrición, honestidad y virginidad; [lo] segundo, hermosura; lo tercero, el alto origen y parientes; lo final, riqueza. De todo esto la dotó natura. Qualquiera cosa que nos pidan hallarán bien complida.
- 20 ALISA. Dios la conserve, mi señor Pleberio, por que nuestros desseos veamos complidos en nuestra vida. Que antes pienso que faltará ygual a nuestra hija, según tu virtud y tu noble sangre, que no sobrarán muchos que la merezcan. Pero como esto sea officio de los padres y muy ageno a las mujeres, como tú lo ordenares, seré yo alegre, y nuestra hija obedecerá, según su casto bivar y honesta vida y humildad.
- 25 LUCRECIA. (Aparte) ¡Aun si bien lo supieses, rebentarías! ¡Ya, ya, perdido es lo mejor! ¡Mal año se os apareja a la vejez! Lo mejor Calisto lo lleva. No hay quien ponga virgos, que ya es muerta Celestina. ¡Tarde acordáys!³ ¡Más avíades de madrugar!

[Cena 2.^a]

- LUCRECIA. ¡Escucha, escucha, señora Melibea!
- MELIBEA. ¿Qué hazes aý escondida, loca?
- 30 LUCRECIA. Llégate aquí, señora; oyrás a tus padres la priessa que traen por te casar.
- MELIBEA. Calla, por Dios, que te oyrán. Déxalos hablar, déxalos devaneen. Un mes ha que otra cosa no hazen ni en otra cosa entienden. No parece sino que les dize el corazón el gran amor que a Calisto tengo, y todo lo que con él, un mes ha, he passado. No sé si me han sentido, no sé qué se sea aquejarles más agora este cuydado que nunca. Pues mándoles yo trabajar en vano, que por demás es la cítola en el molino... ¿Quién es el que me ha de quitar mi gloria? ¿Quién apartarme mis plazerés?
- 35 Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor, en quien yo tengo toda mi esperança. Conozco dél que no bivo engañada. Pues él me ama, ¿con qué otra cosa le puedo pagar? Todas las debdas del mundo resciben

compensación en diverso género; el amor no admite sino sólo amor por paga. En pensar en él me
 40 alegre, en verlo me gozo, en oírlo me glorifico. Haga y ordene de mí a su voluntad. Si passar quisiere
 la mar, con él yré; si rodear el mundo, lléveme consigo; si venderme⁴ en tierra de enemigos, no
 rehuyré su querer. Déxennme mis padres gozar dél, si ellos quieren gozar de mí. No piensen en estas
 vanidades ni en estos casamientos; que más vale ser buena amiga que mala casada. Déxennme gozar mi
 45 mocedad alegre si quieren gozar su vejez cansada; si no, presto podrán aparejar mi perdición y su
 sepultura. No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarlo, de no conocerlo, después
 que a mí me sé conocer⁵. No quiero marido, no quiero ensuziar los ñudos del matrimonio, ni las
 maritales pisadas de ageno hombre repisar, como [muchas] hallo en los antiguos libros que leý que
 hizieron, más discretas que yo, más subidas en estado y linaje. Las quales algunas eran de la gentilidad
 50 tenidas por diosas, assí como Venus, madre de Eneas y de Cupido, el dios del amor, que siendo casada
 corrompió la prometida fe marital. Y aun otras, de mayores fuegos encendidas, cometieron nefarios⁶ y
 incestuosos yerros, como Mirra⁷ con su padre, Semíramis⁸ con su hijo, Cánasce⁹ con su hermano, y
 aun aquella forçada Thamar¹⁰, hija del rey David. Otras aun más cruelmente traspasaron las leyes de
 natura, como Pasiphe¹¹, muger del rey Minos, con el toro. Pues reynas eran y grandes señoras, debaxo
 de cuyas culpas la razonable mía¹² podrá passar sin denuesto¹³. Mi amor fue con justa causa: requerida
 y rogada, cativada de su merescimiento, aquexada por tan astuta maestra como Celestina, servida de
 55 muy peligrosas visitaciones, antes que concediesse por entero en su amor. Y después, un mes ha, como
 has visto, que jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza, y muchas aver
 venido en balde, y por esso no me mostrar más pena ni trabajo. Muertos por mí sus servidores, per-
 diéndose su hazienda, fingiendo ausencia con todos los de la ciudad, todos los días encerrado en casa
 con esperança de verme a la noche. ¡Afuera, afuera la ingratitude, afuera las lisonjas y el engaño con
 60 tan verdadero amor, que ni quiero marido, ni quiero padre ni parientes! Faltándome Calisto, me falte
 la vida, la qual, por que él de mí goze, me aplaze.
 LUCRECIA. Calla, señora, escucha, que todavía perseveran¹⁴ [...].

Fernando de ROJAS, *La Celestina*, Edición de Peter E. Russell, Castalia, 2001

¹. nos acostamos: 'nos inclinamos'.

². execución (latinismo): 'cumplimiento'.

³. acordáis: 'despertáis'.

⁴. venderme [como esclava].

⁵. 'después de que aprendí a conocerme a mí misma'.

⁶. nefarios (latinismo): 'infames', 'malvados'.

⁷. Mirra o Smyrna: hija de Cinras, rey de Chipre, ena-
morada de su padre.

⁸. Semíramis: famosa reina de Asiria que tenía relacio-

nes amorosas con su hijo, Nino.

⁹. Cánasce: hija de Eolo, enamorada de su hermano,
Macareo.

¹⁰. Thamar: forzada por su hermano Amón.

¹¹. Pasiphe: mujer de Minos, rey de Creta, que se apa-
reó con un toro mediante un artefacto de Dédalo.

¹². la razonable mía (latinismo): 'mi culpa justificable'.

¹³. denuesto: 'vergüenza' o 'censura'.

¹⁴. perseveran (latinismo): 'siguen discutiendo'.

Questions

1. Sitúe este fragmento en la progresión de la obra, insistiendo en los vínculos que tiene con los actos anteriores y posteriores. Muestre cómo se construyen en él los componentes del desenlace.
2. Analice la estructura del fragmento y caracterice la situación teatral destacando su especificidad dramática y dramaturgica. Comente la función de Lucrecia y el papel de Alisa.
3. ¿En torno a qué posturas filosóficas, sociales y culturales se organizan los parlamentos respectivos de Pleberio y Melibea? Caracterice las maneras de hablar y los argumentos propios de cada uno.
4. Analice la expresión de la pasión amorosa ¿Cómo logra rendirla el autor? Establezca relaciones con otros momentos de la obra.

II. Remarques générales

Ce rapport concernant le commentaire dirigé en langue espagnole, proposé lors de la session 2009, suit la ligne des précédents rapports qui, tous, mettent l'accent sur un certain nombre d'exigences essentielles, que l'on peut résumer en trois « fondamentaux » : la correction de la langue, la connaissance de l'œuvre au programme, l'analyse du texte. Les copies qui n'obtiennent pas la moyenne ne satisfont pas à ces critères.

En ce qui concerne la langue, nous avons relevé beaucoup trop de fautes inadmissibles à ce niveau d'études. Un des premiers conseils du jury 2009 sera donc très simple : révision systématique des règles de base de la grammaire espagnole.

Dans l'espoir que le « mauvais exemple » ne sera pas imité, citons pour mémoire : les fautes d'accord (« *los ejemplo* », « *pistas premonitoria* », « *estos 5 actos puede recibir* »), les fautes (par absence ou déplacement) d'accents (« *propío* », « *titulada* ») qui conduisent à des barbarismes verbaux (« *pudó* », « *dijeron* ») ; sans oublier les nombreux barbarismes lexicaux (« *ejemple* », « *hierarquía* ») qui témoignent de confusions avec le français, dont certaines « ont la vie dure » : « *lienzo* » (dans le sens de *vínculo*) par ressemblance avec *lien*, et « *subir* » au lieu de *sufrir* (sans commentaires). Ce sont là des exemples caricaturaux, mais ils constituent, bien évidemment, des fautes très lourdement sanctionnées, de même que les solécismes dus à une faute sur le régime prépositionnel des verbes (« *pensar a Melibea* », « *hace entrar Celestina* », « *voy intentar* », etc.). Nous devons en outre signaler la fréquence de propositions du type « *de la que es reconocente de su intervención* », « *subraya lo malo cómo educo su hija* », pour inciter vivement les candidats à consacrer le temps nécessaire à la relecture de leur copie le jour de l'épreuve. Terminons ce relevé d'observations en remarquant combien il est important de soigner la syntaxe et d'éviter la construction paratactique (juxtaposition de phrases indépendantes ou coordonnées) qui favorise un discours décousu ou énumératif, alors qu'un des attendus principaux de l'exercice est la démonstration d'une réelle capacité à construire un discours cohérent, reflet d'une solide argumentation.

Le but de ces remarques n'est pas de constituer une collection de « perles », mais d'attirer encore et encore l'attention des candidats sur l'importance de la correction et de la qualité de la langue, qu'ils sont censés pouvoir enseigner et, cela va soi, dont ils doivent avoir compris le fonctionnement (nous renvoyons au rapport sur l'épreuve de faits de langue). Dans la notation globale de l'exercice, une part importante revient à la langue : un tiers de la note est consacré à l'évaluation de la langue dans ses différents aspects – correction grammaticale, précision et pertinence du vocabulaire, syntaxe complexe, expression. Il convient également que les candidats soient persuadés que le fait d'écrire une langue espagnole correcte ne les exonère pas du tout des autres exigences fondamentales de l'exercice. En d'autres termes, une copie « sans faute » n'obtiendra pas pour autant la note maximale en langue si elle n'est faite que de remarques incohérentes. Il est en effet inconcevable, aux yeux du jury, de séparer artificiellement et absolument la langue (le discours) d'une pensée. Le jury tient donc à souligner que les exigences fondamentales de l'exercice de commentaire dirigé restent la connaissance et la maîtrise du fond et de la forme de l'œuvre au programme par une lecture personnelle et réfléchie ; celle-ci nourrit l'analyse du texte et des questions. Il revient au

candidat de démontrer une réelle aptitude à convoquer les outils et les connaissances adaptés, et à construire une réponse argumentée.

Du point de vue de la démarche, le jury attend tout d'abord que les candidats respectent les « règles du jeu » dont la plus élémentaire consiste à répondre aux questions posées (et non à d'autres), et dans l'ordre indiqué ; les précédents rapports insistent sur ce point essentiel : l'ordre correspond à une logique du questionnaire. Les questions sont complémentaires les unes des autres. Elles sont donc formulées de façon à baliser les analyses, à délimiter le champ de la réponse.

Le jury s'attend à trouver dans les réponses des candidats une réelle analyse du texte littéraire proposé. Or, l'analyse littéraire requiert une attention portée au texte, ce qui veut dire à ce texte, à la lettre du texte, à sa structure, son rythme, ses différents aspects lexicaux et sémantiques, etc. Le texte proposé ne peut pas être pris comme prétexte pour réciter un cours appris ou plaquer des connaissances générales sur l'ensemble de l'œuvre.

Dans le commentaire dirigé de la session 2009, quatre questions étaient soumises à la réflexion. Voici quelques remarques générales sur l'ensemble de ces questions.

La première question et une partie de la quatrième s'attachaient à faire dégager le rapport qu'entretient le fragment particulier à analyser, dont il convient de saisir la spécificité, avec la globalité de l'œuvre. On pouvait reformuler pour soi la question, en se demandant, par exemple, comment « joue » ce texte dans l'organisation globale de l'œuvre, tant du point de vue de la forme que du contenu.

Les deux autres questions et la première partie de la dernière étaient plus centrées sur le texte singulier proposé à l'analyse. La deuxième question s'intéressait à l'organisation du passage concret proposé à la réflexion, aux aspects de ce texte qui relèvent de l'écriture dramatique, et à deux des quatre personnages qui interviennent dans le fragment proposé. La troisième question était centrée sur les deux autres personnages, sur leur discours et les présupposés de ceux-ci, sur la problématique vitale dont l'auteur les a dotés. L'objet de la quatrième question était le discours de la passion amoureuse ; on attendait donc une analyse des paroles de Melibea, du rythme même de son discours, autant qu'un développement sur les aspects du « *loco amor* » dans l'œuvre.

Un nombre appréciable de candidats a su répondre de façon tout à fait satisfaisante à ces questions, dans une langue correcte, et si la moyenne générale n'est que de 05,75/20, cela est dû à la trop grande proportion de copies totalisant des résultats entre 00 et 02/20, dus essentiellement à une langue incorrecte ou déficiente, à l'absence d'analyse du texte, à la méconnaissance de l'œuvre et de l'exercice. Pour les candidats, la meilleure façon de se prémunir contre ces écueils est de pratiquer assidûment l'exercice de commentaire dirigé pendant l'année de préparation au concours.

III. Orientation du commentaire

Nous proposons à la suite quelques pistes de réponse aux questions du commentaire 2009. Il ne s'agira, en aucun cas, d'un modèle de commentaire *in extenso* ni d'un corrigé exhaustif, entreprise présomptueuse face à une œuvre comme *La Célestine*. En effet, tant les origines de Pleberio et

d'Alisa que le sens à attribuer à la passion amoureuse de Melibea ou encore au *conjuro* de Celestina ont fait l'objet de recherches passionnées et passionnantes, dont les conclusions s'opposent parfois. L'important était, aux yeux du jury, que le candidat fasse preuve de cohérence et de continuité dans ses choix interprétatifs.

Question 1. Sitúe este fragmento en la progresión de la obra, insistiendo en los vínculos que tiene con los actos anteriores y posteriores. Muestre cómo se construyen en él los componentes del desenlace.

La première des questions du commentaire ouvre sur la situation du passage dans l'œuvre. Rappelons que situer n'est ni résumer ni raconter l'avant puis l'après de ce moment précis que représente le texte choisi, mais montrer la place stratégique qu'il occupe dans la dynamique (l'organisation ou l'économie) de l'œuvre. Le libellé se voulait insistant et invitait à mettre en rapport de façon précise cet extrait de l'Acte XVI avec l'ensemble de l'œuvre en mettant en relief la fonction qu'il remplit dans l'action globale. Est-ce une pause, une accélération, une mise au point, un bilan, etc. ? Peut-on ici mieux cerner le rôle dramatique de chacun des personnages ?

Le texte proposé à l'analyse est extrait de l'Acte XVI de la *Tragicomedia*, un de ceux que Rojas a ajoutés lors de sa réécriture du texte de la *Comedia*. Il était possible alors d'évoquer en quoi consiste ce remaniement (corrections, ajouts, *Tratado de Centurio*), mais de manière synthétique, pour éviter la dispersion, l'essentiel étant de partir du passage, et, surtout, d'y revenir.

Pause apparente, ce moment (Acte XVI) intercalé entre les projets de vengeance d'Areúsa et d'Elicia (Actes XV, XVII, XVIII) représente aussi un moment de tension dans la mesure où désormais pèse sur Melibea et Calisto une double menace : la première, ignorée d'eux, est le projet de vengeance d'Areúsa, la seconde c'est, bien sûr, la décision que prend Pleberio.

Cet extrait de l'Acte XVI, le plus court de l'œuvre, s'organise en effet autour des personnages de Pleberio et Alisa, qui envisagent de marier leur fille Melibea. C'est la deuxième fois que nous entendons Pleberio et Alisa s'occuper de leur fille : à l'Acte XII, ils s'étaient inquiétés des bruits de « patadas » dans la chambre de Melibea, inquiétude vite apaisée, qui révélait ainsi leur grande naïveté, mise en évidence encore ici, à l'Acte XVI, où une organisation spatiale similaire (si auparavant les parents entendaient des bruits dans la chambre de leur fille, maintenant c'est Melibea qui entend parler ses parents dans leur chambre) permet aussi de mettre en rapport ces deux actes. Ici, l'espace de parole attribué aux parents, au père en particulier, est évidemment beaucoup plus important, et prépare le *planctus* final de Pleberio, puisque c'est sur ses paroles que se clôt la tragédie.

Le bilan des événements récents que rapportent les paroles de Lucrecia et de Melibea nous renvoie également à l'Acte XII, acte du premier rendez-vous amoureux et acte du châtement de Celestina et des valets. Le désordre causé par Calisto et Melibea provoque la haine des deux jeunes prostituées qui étaient les maîtresses des serviteurs (Elicia de Sempronio, Areúsa de Pármemo) ; indirectement, elles sont la cause de la chute accidentelle de Calisto.

Le rappel des principales étapes jusqu'à ce moment-ci : séduction et médiation de Celestina, puis rendez-vous nocturnes, mort des deux serviteurs Sempronio et Pármemo (mention faite dans la

tirade de Melibea), et mort de Celestina (paroles de Lucrecia), permet naturellement de préciser la situation du passage dans le fil de l'histoire, et aussi de prendre la mesure de l'intensité de ce moment. C'est bien ce que signifie l'insistance de Melibea qui souligne la coïncidence des préoccupations des parents et des occupations des amants – elle répète par trois fois « *un mes ha...* » – : cela fait un mois que Calisto escalade le mur de son jardin et un mois aussi que ses parents parlent de la marier ; l'insistance sur cette simultanéité, et l'indication de cette durée, nous renvoie à un moment décisif (« *más agora que nunca* »). Nous pouvons aussi remarquer l'effet d'ironie qui en résulte, et dont la cible serait les parents. En tout cas, l'exaltation de la vertu et surtout de la virginité de Melibea contraste avec la situation « réelle » des amants.

« *Componentes del desenlace* »

L'évocation de la fugacité du temps et celle de la mort, terme inéluctable de l'existence, par Pleberio au début de son discours, relayée par les commentaires en aparté de Lucrecia sur l'impossible retour en arrière (« *Ya, ya, perdido es lo mejor* »), le sombre présage (« *Mal año se os apareja a la vejez* »), la mention des morts effectives, le fait que Melibea assume la responsabilité de la mort des valets, tout cela annonce une issue fatale ; mais il y a aussi la passion même qu'exprime ici Melibea et qui fera qu'elle ira jusqu'au bout – son suicide à l'Acte XX – de son refus de tout autre que Calisto – et l'inconscience du père sera inversée en prise de conscience tardive (*planctus*, Acte XXI). C'est ainsi que la phrase finale de la tirade de Melibea : « *Faltándome Calisto me falte la vida* » rend un son prémonitoire particulièrement net. Melibea se donnera en effet la mort à l'Acte XX, à la suite de la chute mortelle de Calisto à l'Acte XIX, et après avoir, folle de douleur, dit à son père ce qu'elle proclamait déjà à Lucrecia à l'Acte XVI ; c'est Pleberio qui résumera cet enchaînement fatal en évoquant, à l'Acte XXI, la « *fuerte fuerça de amor* ».

Question 2. Analice la estructura del fragmento y caracterice la situación teatral destacando su especificidad dramática y dramaturgica. Comente la función de Lucrecia y el papel de Alisa.

Plusieurs éléments étaient à prendre en compte : *structure, théâtralité* (situation théâtrale, spécificité dramatique et dramaturgique). Cet aspect de la question, et du texte, a été le plus maltraité : « dramatique » compris au sens de « triste », évacuation totale de la disposition spatiale, absence de rappels sur les implications de l'aparté quant à la relation avec le spectateur ou l'auditeur ou le lecteur, etc. Le jury a lu trop de développements sur le genre de *La Célestine*, sans aucun rapport avec le texte même ; le rôle et la fonction d'Alisa et de Lucrecia n'ont pas été compris. Sur ce point également, le jury a observé trop de commentaires sur les personnages relevant d'un psychologisme inadapté.

Le passage s'organise en deux moments principaux qui sont en symétrie décalée : le long discours de Pleberio – il s'étend sur presque toute la première scène – qui intègre un destinataire, Alisa (« *Alisa, amiga, el tiempo* ») ; celle-ci finit par prendre la parole pour approuver, en conclusion, le projet de son époux. Après une courte remarque de la servante Lucrecia, la longue tirade de Melibea, répond d'une certaine façon à celle de son père.

Il fallait bien repérer le rôle de charnière de Lucrecia, charnière fonctionnelle et visuelle. L'espace scénique se sépare en deux, autour de l'axe médian de la paroi (cloison, porte, *paño*, ce

n'est pas précisé) et de Lucrecia (cf. dernière réplique) : deux discours s'opposent sans s'entendre mais le spectateur ou auditeur les entend (ou le lecteur les lit).

Pour caractériser la situation théâtrale, il fallait mettre en relief la situation physique de Lucrecia qui commente en cachette les propos des parents, avant l'arrivée de Melibea. Non seulement, Pleberio et Alisa ne l'entendent pas, mais ils ne savent pas qu'elle les épie. Ce qui fait que nous avons affaire à une modalité particulière de l'*aparté* dans l'œuvre ; le cas le plus fréquent étant celui que l'on peut rencontrer avec l'*aparté* de Lucrecia à la fin de l'Acte X, où, en présence de Melibea et Alisa, elle commente et critique, à part, l'imprudence de la mère de Melibea (« *¡Tarde acuerda nuestra ama!* »).

Le destinataire des commentaires sarcastiques de Lucrecia est en priorité le spectateur, complice, qui dispose déjà de toutes les informations, il convenait de le rappeler. Par ailleurs, il y a une mise en rapport des paroles du père et des paroles de la fille, d'où confrontation, ce qui sera examiné lors de la réponse à la troisième question.

L'irruption de Melibea provoque un changement de scène. Melibea, qui surprend Lucrecia, reste cachée elle aussi, mais n'écoute pas ses parents qui, eux, sont censés continuer de parler (cf. dernière réplique de Lucrecia). La tirade de Melibea fonctionne comme une réponse indirecte au discours de Pleberio, dont Lucrecia vient de faire un bref résumé (« *oyrás a tus padres la priessa que traen por te casar* »). Il s'agit d'une « réponse » pour celui qui écoute, voit ou lit le texte, et c'est un refus du projet énoncé par le père ; une réponse « indirecte » puisque Mélibée n'appartient pas à l'espace scénique de Pleberio. A ce moment-là, il y a deux couples de protagonistes : Pleberio-Alisa, Lucrecia-Melibea séparés dans l'espace, les premiers ignorant qu'ils sont observés.

Conclusion. Le passage détermine les positions de Pleberio et de Melibea ; jusqu'à présent ce n'était pas le cas (« *Lo que otras vezes avemos principiado, agora aya ejecución* », dit Pleberio) ; les points de vue sont antagoniques (d'où conflit latent) ; le mariage prôné par le père est rejeté par la fille qui assume ici son choix. Le ton du plaidoyer de Melibea contraste en outre avec celui, serein, du père.

Lucrecia, Alisa. Avant de commenter le rôle et la fonction de ces deux personnages dans la scène, un bref rappel de leurs apparitions antérieures était bienvenu.

Lucrecia. A l'Acte IV Lucrecia a parfaitement reconnu Celestina et elle l'identifie clairement auprès d'Alisa. On la retrouve chez Celestina comme ambassadrice pour réclamer le cordon (Acte IX), puis elle commente la reddition de Melibea (Acte X). La question amenait surtout à caractériser son discours : commentaire cru ; niveau de langue, en contrepoint, qui exprime haine et mépris des maîtres – on pouvait alors évoquer la dégradation des relations maîtres/serviteurs – ; fonction de rappel de la mort de Celestina et de son utilité pour « *componer virgos* ».

Lucrecia, la servante – personnage typique des comédies latines –, cousine d'Elicia la prostituée, est le témoin de la confrontation indirecte entre parents et Melibea : c'est elle qui écoute aux portes et attire Melibea (« *Llégate ahí* »). Elle est le lien entre deux mondes, l'inframonde des rufians et prostituées et le monde des quartiers riches, elle aussi est une intermédiaire (cf. sa visite à Celestina) ; elle a en charge le rappel de la mort de Celestina et de la perte de la virginité de Melibea, elle centre son discours sur la perte de la valeur sociale et morale que la défloration impliquait ; elle est à la fois complice et voyeur, ce qui en fait ici comme dans d'autres scènes (comme à l'acte XIX) un

personnage très ambigu, peut-être contradictoire. Lucrecia souligne ici le décalage entre la perception que Pleberio et Alisa ont de Melibea et ce que Melibea va immédiatement affirmer, ce qu'elle est réellement.

Alisa. Après un échange avec Celestina à l'Acte IV, échange difficile à interpréter tant il semble être à mots couverts, Alisa met sa fille en garde à l'Acte X. Lucrecia n'est pas dupe (voir plus haut). Alisa a oublié qui était Celestina, du moins elle fait semblant de ne pas la connaître : ces hypothèses ont été évoquées par les candidats, et toutes les hypothèses sont intéressantes, mais à condition qu'elles éclairent véritablement le texte concret. Il s'agit ici essentiellement du rôle d'Alisa ; par conséquent, quoi qu'il en soit de son origine, dans le fragment proposé à l'analyse, elle apparaît comme la fidèle épouse de Pleberio. Ce sont ses paroles, « *y nuestra hija obedecerá, según su casto bivar y honesta vida y humildad* », qui font jaillir les sarcasmes de Lucrecia : « *Aun si bien lo supieses* ».

Alisa apparaît essentiellement comme un personnage en retrait, comme un faire-valoir des décisions du *pater familias*, car c'est bien Pleberio qui tient le rôle dynamique.

Question 3. ¿En torno a qué posturas filosóficas, sociales y culturales se organizan los parlamentos respectivos de Pleberio y Melibea? Caracterice la manera de hablar y los argumentos de cada uno.

Cette question a donné lieu bien souvent à des réponses sous forme de catalogue, énumération de termes et de notions, autant d'étiquettes plaquées sur un texte non analysé pour lui-même. Le défaut d'analyse et l'absence de construction sont, comme dit plus haut, fortement sanctionnés. Rappelons aussi que la connaissance des critiques est certes la bienvenue mais qu'elle ne doit pas se substituer à l'analyse du texte ; en outre, tout n'est pas à propos : il faut savoir apprécier l'adéquation, la pertinence des analyses d'autrui, avec le texte concret. Le jury n'a pas souhaité sanctionner les copies qui proposaient ici des éléments de réponse à la question 4 concernant le discours de Melibea ; le report des points s'est effectué avec la plus grande souplesse, en fonction bien sûr de la justesse de l'analyse.

Les deux « parlamentos » s'opposent sur le contenu (« posturas filosóficas, sociales y culturales ») et sur le ton (« manera de hablar »), tout en ayant un noyau commun : le rapport au temps.

Le discours de Pleberio. La position de sagesse de Pleberio est une acceptation sereine du passage du temps (impossibilité de récupérer le passé), de la mort ; position chrétienne empreinte de néo-stoïcisme qui implique une résignation tranquille, une nécessaire prudence et des préparatifs. Pleberio concentre son attention sur le destin de sa fille – ce pourquoi il est probable qu'il ait trop tardé, comme on l'apprend à l'Acte XXI.

Le père de Melibea part de généralités (son discours obéit à un schéma rhétorique éprouvé avant d'en venir au « cas » concret qui le préoccupe) pour aboutir à un projet précis : marier sa fille avec quelqu'un du même niveau social pour transmettre son héritage (transmission du patrimoine, dans une famille « aristocratique »).

Le discours de Pleberio s'appuie sur le *topos* de la fuite du temps et de la mort inévitable : on peut lire l'influence de Pétrarque, reconnaître une citation de Jorge Manrique, dévoiler une métaphore biblique : « *andar este forçoso camino* ». Il a pour préoccupation centrale la « *fama* » (le mari est celui qui protège son épouse), justifiée par la revendication d'un lignage prestigieux. Il fait l'apologie des qualités morales, physiques et sociales de sa fille, qui (unique héritière) doit préserver la « *fama* ». Dans son discours, Pleberio envisage le mariage comme un contrat entre égaux, comme une transaction dont la dimension socio-économique raisonnable (mariage de raison) est sentie comme incompatible avec l'amour (position de Melibea).

Le discours de Pleberio se caractérise par l'utilisation de la première personne du pluriel, ce qui va contraster avec le « *yo* » péremptoire qui domine la tirade de Melibea. Son « *nosotros* » est sentencieux (quand il renvoie au destin commun des humains : « *la muerte nos sigue y nos rodea* »), puis conjugal et parental (en accord avec le mouvement ordonné qui va du général au particulier). Pleberio adopte le ton grave qui convient aux vieillards, et contraste avec celui de Melibea, pur reflet de sa jeunesse passionnée (cf. typologie des âges de la vie).

Pour caractériser le discours sentencieux de Pleberio, il convenait de souligner la dimension philosophique de sa réflexion sur le temps, et l'assurance avec laquelle il s'exprime et qui renforce son argumentation : emploi du présent, généralisation (« *no hay cosa tan ligera para huyr como la vida* », « *todos los come ya la tierra* »), emphase rhétorique (« *¿Quién rehuyría nuestro parentesco?* ; « *¿Quién no se hallará?* »), ton catégorique et absence de doutes (« *Esto vemos muy claro* »), recours aux impératifs, rigueur dans la construction – vertus hiérarchisées de la « *doncella* » idéale – (« *lo primero, lo segundo, lo tercero, lo final* »).

Les aspects rhétoriques mentionnés – figures de diction et de pensée « classiques » – sont, dans ce discours argumenté de Pleberio, mêlés à des énoncés à caractère nettement populaire comme « *echar nuestras barbas en remojo y aparejar nuestros fardales* ». Cette rupture inattendue de ton limite sans doute la crédibilité de son discours ; beaucoup de candidats y ont vu un effet d'ironie du côté de l'auteur. Précisons cependant que ce n'est que par rapport à ce qu'on sait de la situation concrète de Melibea et de la situation de parole (Lucrecia écoute), que le discours de Pleberio peut apparaître comme ridicule (en particulier lorsqu'il évoque une éventuelle « *negligencia* ») ; en soi, il s'agit d'un discours raisonnable et sérieux. Il était opportun de rappeler le contexte qui discrédite de fait et non en soi le discours somme tout banal d'un père se préoccupant de l'avenir de sa fille. C'est pourquoi les commentaires touchant à l'idéologie patriarcale du Moyen Age auraient gagné à être plus nuancés. En France comme en Espagne, la liberté de choix laissée aux femmes en matière de mariage est une conquête fort récente !

Le discours de Melibea s'organise autour du rejet du mariage, dans sa dimension socio-économique, au nom de l'amour. Mais toute affirmation générale sur le côté transgressif, *moderne*, de cette revendication d'*amour libre*, doit prendre en compte l'ironie de l'auteur face à ce discours (ironie qui apparaît dès l'Acte I). Un des objectifs de Rojas pouvait être de dénoncer l'hypocrisie des discours de l'amour courtois en révélant leur dimension sexuelle. Ici, Melibea énonce clairement, en des termes « *hédonistes* », ce qui restait voilé dans la poésie *cortesana*. De même que la rupture de ton signalée

dans le discours de Pleberio peut signifier la vanité et la vacuité de tout discours moralisant institutionnalisé.

L'auteur met dans sa bouche des positions extrêmes du *carpe diem*. Melibea se situe dans le temps du désir et non pas dans celui du projet matrimonial ou de la succession des générations, contrairement à son père. Les positions face à la conscience du temps qui passe sont opposées : Pleberio s'occupe de sa succession, de sa « bonne mort », Melibea est dans le présent de la jouissance immédiate. Elle s'emploie avec véhémence à démentir tout ce que le spectateur a entendu : « *discrición* » (discernement), « *honestidad* », « *virginidad* » ; à l'opposé des conventions, et des valeurs usuelles, elle prône l'amour charnel, le désir, la clandestinité...

Les exemples de passions extrêmes auxquels Melibea fait appel pour légitimer son amour et sa position montrent la culture livresque dont elle a bénéficié, mais aussi, l'inversion de l'utilisation moralisatrice qui en était faite (modèles à ne pas suivre, exemples de victimes de Vénus et de la folie d'amour opposée à la fois à la nature et à la raison).

Rejet des normes sociales et rupture profonde avec le noyau familial, c'est la revendication passionnée d'un personnage animé par l'émotion et la fureur devant le portrait infidèle qu'implique le projet de mariage décrété par Pleberio. Le ton est opposé à celui qui caractérise le discours de son père, le désordre même peut être évoqué dans la manière qu'elle a de passer, au long du texte, de la négation à l'affirmation, de l'exaltation amoureuse à la menace agressive (« *Déxeme mis padres gozar dél, si ellos quieren gozar de mí* », et « *Déxeme gozar de mi mocedad alegre si quieren gozar su vejez cansada ; si no, presto podrán aparejar mi perdición y su sepultura* »), de la question rhétorique à l'exclamation qui traduit détermination et emportement. Melibea, en revendiquant avec un tel élan la liberté de jouir de sa jeunesse, temps de l'amour, se situe ainsi dans une perspective épicurienne de la vie.

Question 4. Analice la expresión de la pasión amorosa. ¿Cómo logra transmitirla el autor? Establezca relaciones con otros momentos de la obra.

Rojas choisit un personnage féminin comme sujet parlant pour exprimer la passion érotique; plus encore, pour la revendiquer (cf. l'emploi de la première personne du singulier). A partir de cette observation, on pouvait évoquer des interprétations différentes, mais il fallait s'efforcer de tenir un discours cohérent en suivant les réseaux lexicaux, le souffle du texte. Surtout, il importait de mesurer l'incompatibilité de certaines affirmations, en fait exclusives l'une de l'autre. Si Melibea est victime de *philocaptio*, elle n'a pas de libre arbitre. Dès lors comment la comparer à une héroïne romantique ? Si elle prône une sorte d'épicurisme de la jouissance de l'instant présent, alors elle n'est pas folle. Et si elle est « folle » alors tout ce qu'elle dit n'est que symptôme de la maladie d'amour chère aux moralistes (comme l'Archiprêtre de Talavera) et ne relève d'aucune philosophie.

Ce qui suit, comme pour la question précédente, se borne à souligner ce qui relève du texte, là où doit s'ancrer la réflexion du candidat s'il veut réussir une analyse en bonne et due forme.

La passion amoureuse exprimée par Melibea est une passion totalement assumée, elle n'exprime de regret que celui de ne pas avoir connu Calisto plus tôt : « *No tengo otra lástima* », qui prend la forme d'un abandon total à l'autre. Melibea ne vit que pour Calisto qui est son dieu et grâce

auquel elle trouve la jouissance et la gloire : « *en pensar en él me alegro, en verle me gozo, en oyrle me glorifico* », « *Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor* » ; la structure ternaire amplifie l'importance de ces phrases qui contribuent à construire une véritable profession de foi. Cette passion est réitérée par le mot « *gozo* », caractérisé par son ambivalence puisqu'il exprime le charnel autant que le spirituel. La religion d'amour, dont relève le détournement de concepts chrétiens comme « *en quien tengo toda mi speranza* », n'est plus faite de simples mots, elle aboutit à la chair.

Le véritable « *amador* » qu'est désormais Calisto lui fait exclure de sa vie ses parents : « *no quiero marido, ni quiero padres, ni parientes* », la polysyndète négative renforce, dans l'exclamation finale, la véhémence de la diatribe.

Melibea refuse violemment l'obéissance aux parents pour exalter la soumission à l'amant : en cela elle rompt aussi avec le code courtois, lequel ne régit naturellement pas la vie réelle mais la vie littéraire ou les discours, qui veut que l'amant soit « *siervo de la dama* ». Le devoir d'obéissance à Calisto se fonde sur la notion de dette, car seul l'amour peut répondre à l'amour : « *Todas las deudas del mundo reciben compensación en diverso género ; el amor no admite sino sólo amor por paga* ». Melibea applique à son cas particulier un aphorisme à valeur généralisante.

C'est donc une passion exclusive que Melibea exprime ici, une passion qu'elle trouve raisonnable et légitime car elle est fondée sur l'expérience d'une relation qui dure : « *un mes ha* » (les rencontres nocturnes se succèdent depuis un mois), « *mi amor fue con justa causa* » ; ainsi que sur la réciprocité des sentiments : « *Conozco dél que no vivo engañada* », « *Pues él me ama [...] sólo amor por paga* ».

Cette passion physique, telle qu'elle est revendiquée par le personnage, va à contre-courant des valeurs admises par la société : « *más vale ser buena amiga que mala casada* ». Elle s'exprime paradoxalement par le biais d'un proverbe qui réfute les valeurs théoriques impliquées par le mariage, mais c'est là aussi une des fonctions des proverbes, raison pour laquelle Celestina les utilise de manière outrancière. Outre cette forme parémiologique d'inspiration célestinesque, on peut reconnaître dans les paroles de Melibea l'écho des « *consejos hedonistas de Celestina* » (Russell, p. 547).

Conclusion. Passion est amour (« *el gran amor que a Calisto tengo* »), Melibea réaffirme sa position avec violence parce qu'elle se sent menacée dans ce qui est pour elle la vie (« *quitar mi gloria* », « *apartarme mis plazer* »). Cette passion exclusive entraîne le rejet de tout ce qui l'entrave, ainsi que la colère contre les projets de parents trop naïfs.

Relations avec d'autres moments de l'œuvre

- Le rapport avec l'Acte I, scène 3, où Calisto prononce son fameux credo « *Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo* », s'imposait.
- Un parallèle pouvait être dégagé avec l'Acte XIV, scène 7 : les paroles de Melibea font écho à celles de Calisto dans son débat entre honneur et « *gozo* » : même refus des autres « *no quiero otra honra, ... no otro padre o madre* » ; même isolement « *de día estaré en mi cámara, de noche en aquel paraíso suave* » ; même sensualité dans l'évocation de « *aquellos amorosos abrazos* ». Melibea accueille Calisto par ces mots : « *es tu sierva, es tu cativa, es la que más tu vida que la suya estima* ».

Les deux amants sont allés jusqu'au bout de leur choix, en dépit du déshonneur, de la famille, des proches. A l'Acte XVI, Melibea exprime sa revendication d'un amour charnel, en dehors des liens du mariage, avec la même force que Calisto dans son monologue.

A l'Acte XIX, juste avant la chute de Calisto, lors du dernier rendez-vous amoureux, Melibea conclut en ces termes : « *Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano ; tú, señor, el que me hazes con tu visitación incomparable merced* ». Ici aussi, le discours courtois est inversé : c'est l'aimée, non l'amant, qui exprime sa reconnaissance pour la « *merced* » qui vient de lui être accordée.

En ce qui concerne le discours de la passion, des liens peuvent aussi être établis avec l'Acte VI (acte du « *cordón* »), l'Acte X (parole de Melibea à Celestina qui vient de vaincre sa résistance : « *O mi Calisto y mi señor, mi dulce y suave alegría* »), l'Acte XII (« *las puertas impiden nuestro gozo* ») : Melibea évoque le plaisir du contact des corps qui va se réaliser à l'Acte XIV).

RAPPORT SUR LA COMPOSITION EN FRANCAIS

I. Sujet proposé

Discutez et commentez ces propos de Dennis West (*Cineaste*, New York, 1995) au sujet du film *Fresa y chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea :

« Los directores, que no son homosexuales, abordan con una óptica ‘liberal’ un tema de alcances universales. Esa óptica liberal y la sencillez estilística del filme contribuirán sin duda al éxito internacional de la película, en términos de taquilla, pero al mismo tiempo son factores que le restan audacia, tanto en sentido estético como político. »

II. Brefs rappels méthodologiques

Exercice de réflexion personnelle et d'argumentation, la dissertation prend appui sur une proposition (souvent une citation) portant sur une œuvre ou une question de civilisation. Dans le cadre de l'évaluation de l'épreuve dite de « composition en langue française », les correcteurs évaluent différentes compétences :

1) L'aptitude des candidats à **comprendre une citation en langue étrangère**, à l'**expliquer** de façon claire et à dégager les principaux **problèmes qu'elle soulève**. On ne le répétera jamais assez : les candidats doivent consacrer tout le temps nécessaire à la lecture du sujet, à la définition et à l'analyse des principaux termes qui le composent, afin d'en dégager les sous-entendus et les implications conceptuelles. Les connecteurs logiques et les prépositions revêtent souvent une importance capitale. La date de publication de la citation doit aussi retenir l'attention des candidats.

2) L'aptitude à **organiser la réflexion de façon cohérente**, au sein d'un **développement fluide et pertinent, en accord avec le plan annoncé** en fin d'introduction. Rappelons que l'introduction doit être intégralement centrée sur le sujet proposé. Il n'y a pas de plan unique et parfois une même dissertation admet plusieurs schémas argumentatifs (du particulier au général, thèse-antithèse-synthèse, etc.)

3) La **connaissance approfondie de l'œuvre** (personnages, répliques, découpage séquentiel dans le cas de *Fresa y chocolate*) **et du contexte** (de production, de référence) dans lequel elle s'inscrit. Dans le cas qui nous occupe, les candidats ne pouvaient faire litière de la nouvelle de Senel Paz, *El lobo, el boque y el hombre nuevo*. Pour autant, il convient d'éviter tout plaquage du cours ou de connaissances diverses qui conduira inévitablement au hors-sujet.

4) La **connaissance du corpus critique** rattaché à l'œuvre et publié dans la bibliographie de la question au programme (articles et ouvrages consacrés à *Fresa y chocolate*, interviews de l'auteur de la nouvelle, des réalisateurs et des acteurs).

5) L'**aptitude à résoudre**, en fin de composition, **les différents conflits mis en évidence dans l'introduction** en donnant **clairement** son **point de vue**. Le candidat doit aussi dépasser le

questionnement posé dans l'introduction par une ouverture et de possibles prolongements. La conclusion doit être autant que possible soignée afin de retenir l'attention du correcteur.

6) Dernier point, et non des moindres, la **maîtrise de la langue française**. Rappelons, une fois encore, que l'exercice de « composition en langue française » est proposé dans le cadre d'un concours de recrutement d'enseignants titulaires de l'État et que tout relâchement linguistique est sanctionné comme il se doit.

III. Constats généraux et principaux écueils à éviter

Cette partie du rapport, élaborée en concertation avec les membres de la commission de correction, rend compte de la manière dont les candidats ont traité le sujet proposé en composition française sur *Fresa y chocolate* et complète les conseils dispensés plus haut.

A. Introduction

Plus de 80% des copies ont fait apparaître des contresens sur les termes « liberal », pris dans son acception économique, et « restar » présenté comme un synonyme de « sumar ». Très nombreux sont les candidats qui ont affirmé que l'auteur de la citation était « cinéaste » de métier, prouvant ainsi qu'ils n'avaient pas accordé suffisamment d'attention à la lecture du paratexte. *Cineaste* (en italiques) est le titre de la revue où ont paru les propos de Dennis West. D'autres copies ont négligé l'analyse du sujet, se contentant de recopier la citation. Soulignons, une fois encore que seule une analyse approfondie du sujet peut permettre de dégager une problématique pertinente, véritable clé de voûte de la composition, qui donnera naissance à un plan recevable, à même d'être suivi jusqu'au bout. Une problématique n'est pas une juxtaposition de questions mais un questionnement rigoureux qui doit prouver que le candidat a réfléchi au sens profond et aux implications de la citation proposée. D'une manière générale, les introductions sont souvent trop longues et fourre-tout. On y trouvait, en bonne place, la biographie détaillée de Tomás Gutiérrez Alea, alors qu'une brève présentation pouvait suffire. Il s'avérait parfaitement inutile de raconter par le menu un film visionné maintes fois par les correcteurs !

B. Développement

Un plan, même minimaliste, doit rester cohérent, ce qui souvent n'a pas été le cas. Beaucoup de candidats se sont ingéniés à plaquer des connaissances plutôt qu'à s'inscrire dans une progression logique. De même, les correcteurs ont observé la tendance, de plus en plus répandue, à puiser, au mot près, dans les cours de préparation du concours. La dissertation est avant tout le fruit d'une réflexion personnelle. Les exposés consacrés à la Révolution cubaine ou à la trajectoire cinématographique de Gutiérrez Alea étaient à proscrire absolument. Signalons que la troisième partie de la composition, lorsqu'elle avait le mérite d'exister, s'est souvent signalée par son indigence argumentative, inadmissible à ce niveau. Les candidats ont souvent tenté d'y glisser tous les éléments qui ne pouvaient prendre place dans les deux premières parties, au mépris de toute cohérence. Souvent l'absence de transitions dans le corps du devoir est venue renforcer cette impression. Les

transitions sont à la dissertation ce que les articulations sont au corps humain ! Elles garantissent la fluidité de la pensée et témoignent de la convergence des idées énoncées dans le corps du devoir vers des objectifs précis. À signaler également, les citations souvent inappropriées, voire erronées, certains candidats ne connaissant même pas le prénom des protagonistes du film ! A déplorer enfin, la méconnaissance du lexique filmique dans de nombreuses copies ou l'ignorance des découpages séquentiels de *Fresa y chocolate*.

C. Conclusion

Une conclusion n'est pas un simple résumé du développement. Souvent trop courtes, les conclusions mettent en évidence l'absence de problématique claire chez les candidats. L'idéal, à ce niveau, est de construire au brouillon l'introduction et la conclusion l'un par rapport à l'autre, ce qui évitera de fâcheux désagréments et des sueurs froides de dernière minute !

D. Langue française

La correction de l'orthographe laisse trop souvent à désirer, ce qui ne peut être toléré chez de futurs enseignants. Le lexique est souvent pauvre et l'emploi de nombreux termes est très approximatif, voire inapproprié. La syntaxe laisse apparaître de gros problèmes d'accords (sujet au singulier, verbe au pluriel et vice-versa, accords inexistantes des participes passés) et de conjugaison.

E. Graphie, mise en page

La disposition spatiale des copies a souvent laissé à désirer. Une copie dont l'écriture est aérée permet au correcteur d'entrer aisément dans la pensée du candidat. Une bonne écriture, lisible, est essentielle. Les ratures et rajouts doivent autant que possible être effectués proprement, de manière à ne pas surcharger les copies. Enfin, nous ne pouvons manquer de rappeler ici que le titre d'une œuvre doit être souligné de même que le terme espagnol « *guarida* », si souvent employé par les candidats.

V. Proposition de corrigé (les crochets indiquent que les titres et sous-titres sont des aides à la lecture du corrigé et ne doivent en aucun cas être utilisés par les candidats)

ANALYSE DU SUJET

Selon Dennis West, le succès international du film *Fresa y chocolate* tient à la fois aux choix idéologiques et stylistiques opérés par Alea et Tabío, deux réalisateurs hétérosexuels qui abordent le thème de l'homosexualité avec bienveillance – sans aucune volonté de revendication identitaire – et simplicité formelle. Ces choix limitent, selon lui l'audace esthétique et politique du propos.

[INTRODUCTION]

Le succès international de *Fresa y chocolate* (1993), des réalisateurs Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabío, constitue un événement sans précédent pour un film cubain. Parmi les nombreux

prix reçus par le film, adapté de la nouvelle *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz, on peut mentionner, outre une série de prix en Amérique Latine, un Ours d'Argent au Festival de Berlin en 1993 et un « Goya a la Mejor Película Extranjera », sans compter une nomination aux Oscars dans la catégorie « Meilleur film étranger » en 1995. C'est à cette occasion que le critique Dennis West émet, dans la revue new-yorkaise *Cineaste*, une série de réserves au sujet du film, considérant que les éléments susceptibles d'attirer un large public sont précisément ceux qui limitent l'audace du propos et du style : « *Los directores, que no son homosexuales, abordan con una óptica 'liberal' un tema de alcances universales. Esa óptica liberal y la sencillez estilística del filme contribuirán sin duda al éxito internacional de la película, en términos de taquilla, pero al mismo tiempo son factores que le restan audacia, tanto en sentido estético como político* ».

Ainsi, selon Dennis West, le fait que les cinéastes ne soient pas homosexuels détermine l'optique « libérale » adoptée. Les guillemets au terme « libéral » indiquent clairement l'usage à la fois restrictif et large qui en est fait puisqu'il renvoie au libéralisme en matière de mœurs, de pratiques et comportements sociaux, forme de libéralisme qui est en germe dans la philosophie libérale des Lumières. On l'entendra ici comme une disposition bienveillante et tolérante vis-à-vis de l'homosexualité envisagée comme un thème « *de alcances universales* » et non pas comme un sujet de revendication identitaire. Pour le critique, c'est précisément cette optique « libérale » assortie à la simplicité stylistique du film qui garantit son succès, et il postule une équation entre ces mêmes conditions et l'audace, selon lui mesurée, de l'œuvre.

C'est ce postulat que nous allons interroger : dans quelle mesure la portée universelle de *Fresa y chocolate*, son optique « libérale » et son accessibilité au plus grand nombre sont-elles un frein à l'audace esthétique et politique ? Dans un premier temps, nous aborderons l'optique « libérale » et ses implications tant en termes politiques que dans les différentes modalités d'élaboration fictionnelle. Puis, nous verrons que parallèlement au caractère universel de la thématique souligné par Dennis West, *Fresa y chocolate* est bien ancré dans la réalité révolutionnaire cubaine. Enfin, nous nous demanderons si évoquer cette réalité ainsi que le fait *Fresa y chocolate*, n'est pas déjà faire preuve d'une certaine audace que certains choix stylistiques pourraient venir confirmer.

[I. LES LIMITES DE *FRESA Y CHOCOLATE* : UNE OPTIQUE « LIBERALE »]

Nous allons examiner dans quelle mesure l'optique « libérale » adoptée par les cinéastes limite, comme le considère Dennis West, la portée critique et l'audace esthétique du film en nous interrogeant tout d'abord sur le rapport que le film et ses auteurs entretiennent avec la thématique de l'homosexualité. Dans un deuxième temps nous verrons que la construction scénaristique et formelle de *Fresa y chocolate* vise un large public et nous terminerons par une mise en parallèle du contexte de production et du contexte de référence qui nous amènera à comprendre ce qui a permis la réalisation d'un tel film.

[I. 1. Un film « hétérosexuel »]

Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabío sont des cinéastes hétérosexuels qui s'adressent à un public hétérosexuel et, de ce fait, n'échappent pas à un certain nombre de clichés sur

l'homosexualité. Diego est immédiatement identifiable comme homosexuel (séquence 4, suivant le découpage de Nancy Berthier), sa différence est visible : il est extraverti, sa gestuelle est affectée et précieuse, il est raffiné et sensible à l'art, a un goût prononcé pour le baroque et le kitsch... C'est un homme d'intérieur qui prépare la cuisine et achète des fleurs. Même si ces deux éléments ont une fonction bien particulière dans le film, ils relèvent aussi d'une vision stéréotypée. Par ailleurs, Diego est visiblement issu d'un milieu bourgeois cultivé et donc plus exposé à la « décadence » selon la *doxa* révolutionnaire.

La fonction didactique du film est évidente. Il s'agit d'amener le spectateur hétérosexuel, machiste, voire homophobe, à faire la même évolution que David qui passe de préjugés grossiers contre l'homosexualité (séquence 22) à l'acceptation de la différence sexuelle (à partir de la séquence 25).

Le long processus de gestation de l'amitié entre les deux protagonistes permet au spectateur une identification secondaire progressive avec le personnage de David grâce à l'adoption de son point de vue. C'est bien ce personnage qui est le véritable protagoniste du film : il est présent dans trente-six séquences sur quarante-neuf alors que Diego n'apparaît que dans vingt-sept séquences, et, à deux reprises, on assiste à un monologue intérieur de David. Il incarne le modèle à suivre. À aucun moment ne plane le moindre doute sur la sexualité de David, à l'inverse de la nouvelle de Senel Paz où l'ambiguïté existe, et ce, bien qu'il soit vierge jusqu'à son initiation par Nancy. Le film est, par conséquent, plus consensuel que la nouvelle où l'homosexualité de Diego prend des tours plus clairement revendicatifs et parfois agressifs. Nous renvoyons au récit détaillé de l'initiation sexuelle de Diego dans *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz.

Les réalisateurs ne proposent pas de scène qui pourrait choquer le spectateur non averti. Quelques photos entrevues, sans plus. Le milieu homosexuel n'est pas montré de l'intérieur. La réplique de Diego, « *te voy a contar cómo me hice maricón* » (séquence 4) devient même un sujet de plaisanterie entre Diego et David qui l'interpelle à la fin du film : « *Por fin nunca me contaste cómo te hiciste maricón* ». En vain. Dans la dernière partie du film, Diego renonce explicitement à son désir en recouvrant le corps semi-dénudé de David (séquence 36), et quand est consacrée l'union entre Nancy et David, lors de l'« *almuerzo lezamiano* » (séquence 40), Diego s'efface pour laisser s'épanouir à l'écran le seul désir légitime, le désir hétérosexuel.

[I. 2. Un film accessible au plus grand nombre]

À l'inverse de certains films de Tomás Gutiérrez Alea (*Memorias del subdesarrollo*, *Muerte de un burócrata*, par exemple), *Fresa y chocolate* ne se caractérise pas par ses innovations formelles ou esthétiques mais, au contraire, par sa grande simplicité et accessibilité. C'est, selon Dennis West, une garantie de succès international qui implique, en contrepartie, une moindre audace du propos et du style. Avant de tirer la même conclusion que le critique nord-américain, voyons ce qui rend ce film accessible.

Fresa y chocolate repose sur une construction linéaire et strictement chronologique (à l'inverse de la nouvelle). En effet, l'intrigue se déroule selon une structure narrative transparente : pas de *flash-back* ni de *flash-forward*, pas de procédés dynarratifs visant à perturber la réception du spectateur, à l'exception d'une petite « secousse énonciative » au début, lorsque le spectateur croit

pendant quelques instants que David se marie avec Vivian. Hormis cette petite perturbation initiale, vite résolue, tout le film se déroule selon un principe de causalité chronologique d'une totale transparence qui met l'accent sur le processus évolutif du personnage de David et sur sa progression dans le temps. Il s'agit d'une structure démonstrative et didactique où chaque élément vient répondre logiquement au précédent. Le montage transparent (enchaînement des plans et des séquences visant à rendre le montage « invisible » et à renforcer le principe de causalité) est, lui aussi, au service de la fonction didactique : le spectateur n'est dérouté à aucun moment ni par la structure du film ni par le montage, il suit aisément le récit, il n'a pratiquement aucun effort de compréhension narrative à faire.

Le schéma initiatique (modèle archaïque des contes traditionnels et romans d'apprentissage) sous-tend une structure narrative basique. David passe par une série d'étapes, de découvertes et d'apprentissages (initiation à des goûts différents au sens propre comme au figuré) qui l'amènent à une transformation. Il s'écarte progressivement de sa communauté d'origine, se marginalise, est soumis à une série d'épreuves, renaît après une mort symbolique (séquence 36), et revient triomphant dans la société avec un nouveau statut (séquence 41). L'initiation est à la fois littéraire, musicale, artistique, politique, gastronomique et sexuelle ; elle se conclut sur le fameux « *almuerzo lezamiano* », point d'orgue où David est enfin admis dans « *la cofradía de los adoradores del maestro* » et où convergent les initiations littéraire, gastronomique et sexuelle. Cette initiation est menée par un maître, Diego, qui lui transmet son savoir avant de disparaître, comme dans tout récit initiatique traditionnel.

Il s'agit d'un modèle d'élaboration fictionnelle très répandu, dans la littérature comme au cinéma, qui permet une audience la plus large possible. De plus, cette trame de référence commune à tant de fictions balise les contours du récit et en limite l'imprévisibilité. L'imprévisible, voire l'in vraisemblable, serait, par exemple, que l'initiation à laquelle est soumis David fasse de lui un homosexuel. Or, il n'en est pas question, l'ordre social, ici hétérosexuel, n'est pas remis en cause par le film, il est au contraire réaffirmé à la fin, comme dans tout conte populaire ou roman d'apprentissage qui se respecte.

Le film repose sur un système binaire d'opposition entre les deux protagonistes : Homosexuel / hétérosexuel, militant / dissident, urbain / rural, très cultivé / peu cultivé, extraverti / introverti, raffiné / simple, etc. Ce système d'opposition s'inscrit dans la facture du film par l'emploi récurrent du montage en champ contrechamp (avec variations autour de la figure). Il s'agit d'un procédé classique dans le cinéma commercial international, notamment dans les comédies où sont mis en présence deux personnages que tout oppose et qui vont progressivement apprendre à s'apprécier pour finalement devenir amis (ou amants). Il s'agit là d'un modèle qui permet toute une panoplie de confrontations et de situations humoristiques.

[I.3. Un bon divertissement pour le spectateur « moyen »]

L'humour léger prédomine dans de nombreuses scènes et répliques (comique de situation) : « *Hoy es mi día de suerte. Encuentro maravillas* » (séquence 4), le café renversé sur la chemise de David (première séquence dans la *guarida*), les facéties de Rocco le réfrigérateur de Diego, certaines répliques de Nancy (« *que se acueste con una chiva* », séquence 34), la fausse tentative de suicide de Nancy (séquence 35). Il s'agit de situations et de répliques qui peuvent être universellement appréciées. Le film est conçu par Tomás Gutiérrez Alea comme un divertissement avant tout : « *Uno*

hace las películas porque el cine, en primer lugar, te debe proporcionar disfrute y en ese sentido esta película puede ser muy atractiva, conmovedora, con humor y al mismo tiempo con una carga emotiva muy fuerte » (Ambrosio Fonet, *Alea : una retrospectiva crítica*, La Habana, Letras Cubanas, 1993).

Nombreux sont les moments chargés d'émotion : le désarroi de David face à Vivian, partie au bras d'un autre et qui bientôt quittera le pays, la violente dispute entre Diego et Germán au sujet de l'exposition, la main de David sur l'épaule de Diego à la séquence 31, le désespoir de Nancy face au *babalawo* (*babalao*) et la peur de l'avenir (séquence 42), Diego observant La Havane avant son départ, l'*abrazo* final sont autant d'épisodes qui attendrissent le spectateur.

[I. 4. Contexte de production / contexte de référence]

Réalisé dans les années 90, le film se situe à la fin des années 70 et instaure ainsi une distance entre le contexte de production et le contexte de référence. La critique, au moins sociale, porte ainsi sur une période largement antérieure au contexte de production et le décalage temporel semble en atténuer les implications.

Le contexte de référence renvoie le spectateur à l'année 1979, marquée en Amérique Latine par la fuite du dictateur nicaraguayen Anastasio Somoza dont la famille était au pouvoir depuis 1936 et la victoire de la guérilla sandiniste très proche des castristes (séquence 32). À Cuba, les années 1970 sont marquées par l'entrée dans le COMECON et la « soviétisation » de la société et des institutions cubaines. En 1975, le PCC célèbre en grande pompe son premier congrès et en 1976 sont organisées les premières élections de l'ère castriste, verrouillées par le Parti. La fin des années 70 consacre la toute puissance du Parti dont les militants (200 000 à la fin des années 70) sont soigneusement sélectionnés au terme d'un long et éprouvant processus au cours duquel leur moralité est scrutée sans ménagement. Appartenir aux jeunesses communistes (UJC), comme David, ou mieux encore au PCC fait des militants des interlocuteurs privilégiés des autorités cubaines. Le militant communiste bénéficie d'un statut moral à part au sein d'une société où les privilèges sont en principe abolis. D'où le geste de David qui fait passer son carnet rouge de militant d'une poche à l'autre en guise d'avertissement à Diego ! Au bas de l'échelle des responsabilités révolutionnaires, on trouve les responsables de CDR (Comités de Défense de la Révolution) et les responsables d'immeubles, concierges « à la cubaine » dont la première mission est d'observer les habitants du voisinage et d'informer les autorités du moindre comportement suspect (c'est en théorie le rôle de Nancy). La Révolution est omniprésente dans le film : nous y voyons des enfants, *pioneros*, chanter en l'honneur de la Révolution, des immeubles sur les murs desquels sont reproduits des propos de Fidel Castro, de José Martí, des fresques représentant José Martí et Camilo Cienfuegos, icônes de la Révolution. « *Somos felices aquí* », proclame l'une d'elles.

En ce qui concerne les rapports entre les autorités et les intellectuels, nous ne sommes plus dans le cadre du « *Quinquenio gris* », selon l'expression d'Ambrosio Fonet désignant les années 1971-1976 et « l'atmosphère culturelle pesante dans laquelle baignaient les créateurs ». En 1976, le Ministère de la culture est créé et confié à Armando Hart, ancien ministre de l'Éducation au début des années 60 qui conseille aux artistes et intellectuels de pratiquer l'autocensure contre une certaine « bienveillance » des autorités. Le film nous propose l'exemple de Germán qui déclare à son ami Diego « *Hay que adaptarse a la realidad* » (séquence 24), alors que les autorités viennent de lui offrir

un marché : un voyage au Mexique en échange du retrait de certaines pièces de son exposition iconoclaste. « *Lo compraron* », déclarera Diego à son sujet à la séquence 22.

Les réalisateurs situent l'action en 1979, un an à peine avant les retentissants événements du port de Mariel ouvert en avril 1980 pour permettre le départ de certains dissidents (au cours de la première vague, ils seront plus de 125 000 - dont beaucoup d'homosexuels - à émigrer aux Etats-Unis !). Ils montrent que le malaise est déjà bien présent chez les homosexuels. Le pays apparaît en partie coupé du reste du monde, puisque la presse occidentale n'y est pas accessible. Lors de sa deuxième visite, séquence 11, David dérobe à Diego un numéro de la revue *Times*, preuve de sa collusion avec l'étranger. La possession de dollars est punie d'une peine d'emprisonnement jusqu'en 1993, d'où l'inquiétude de Diego qui demande à Nancy de cacher les sommes qu'il lui remet à son domicile.

Le film nous ramène dix ans avant *la période spéciale*, dans le cadre d'une société assez égalitaire. Diego, David, Nancy, Vivian vivent simplement mais ne semblent pas victimes de la pauvreté. Seul l'état des immeubles et le délabrement des rues disent la misère de ceux qui les habitent. La différence sociale n'est perceptible que dans la nature des voitures, une Lada dernier cri offerte par le gouvernement au mari (haut fonctionnaire) de Vivian, une vieille américaine en guise de taxi. Une certaine forme de pénurie est visible à l'écran, puisque des articles disponibles en vente libre dans le monde occidental (le whisky, par exemple) sont introuvables à Cuba à cette époque, en raison de l'embargo américain et de la très grande dépendance de l'économie cubaine vis-à-vis du camp socialiste.

Le contexte de production renvoie à la « Période spéciale (en temps de paix) » caractérisée par des difficultés économiques et sociales sans précédent (chute de 40% du revenu par habitant entre 1990 et 1993, délitement des mœurs), du fait de l'effondrement du camp socialiste. Les budgets alloués à la culture sont sérieusement amputés et l'État cubain, préoccupé par d'autres missions, consacre moins d'énergie à surveiller les écrivains et artistes du pays. Le « *proceso de rectificación de errores y tendencias negativas* », commencé en 1986 se poursuit, ce qui permet aux réalisateurs d'évoquer ouvertement certaines réalités telles que les dérives de la bureaucratie cubaine, l'omniprésence du marché noir et la pratique croissante de la *santería* (pratiquée à la fois par Diego et Nancy) sans se mettre en porte-à-faux par rapport au dogme révolutionnaire.

L'ICAIC vit une nouvelle restructuration avec le retour aux affaires de Alfredo Guevara, ami et « protecteur » de Tomás Gutiérrez Alea, suite à la polémique au sujet du film *Alicia en el pueblo de las maravillas* de Daniel Díaz Torres. En ces temps où se joue la survie économique du castrisme, les écrivains et artistes sont invités à rechercher des coéditions et de coréalizations à l'étranger. Dans le cas de *Fresa y Chocolate* la société des Auteurs Espagnols et la compagnie mexicaine Tabasco Films ont apporté leur contribution financière à un projet déjà validé par le prix du meilleur scénario original remporté lors du Festival du nouveau cinéma latino-américain de 1992.

Ce nouveau contexte de production, rendu possible par la « Période spéciale », va nécessairement influencer l'orientation des œuvres. Le film *Fresa y chocolate*, à la fois profondément universel et viscéralement cubain, en est l'un des témoignages les plus accomplis.

[II. PORTEE UNIVERSELLE VS SPECIFICITE CUBAINE]

La vision exogène (de l'hétérosexuel sur l'homosexuel) qui suppose une « optique libérale » confère au film sa portée universelle comme le dit Dennis West : il s'agit, en effet, de combattre une discrimination qui n'est pas le simple fait des Cubains (cf. tous les artistes homosexuels cités par Diego : Kavafis, Oscar Wilde, Gide, Lorca...). Malgré tout, cet appel général à la tolérance et à la bienveillance vis-à-vis de la minorité homosexuelle s'inscrit dans un contexte résolument cubain comme en témoigne l'ancrage réaliste du film. Ainsi le succès du film, tant à Cuba qu'à l'international, s'explique en fonction de variables dépendant étroitement du contexte de réception.

[II. 1. L'ancrage réaliste]

La structure de l'œuvre est classique, certes, mais plusieurs séquences sont tournées à la manière du *free cinema* (séquences de rue notamment : séquences 5, 8, 13, 28). La séquence 8 (monologue de David sur « *el sexo* »), en particulier, semble capter des scènes de rue authentiques et saisir sur le vif des regards et gestes de séduction et de désir. Il n'en est rien évidemment, tout cela est entièrement reconstruit et créé pour les besoins du film même si les figurants s'intègrent parfaitement à une « réalité afilmique », selon l'expression d'Etienne Souriau qui distingue une réalité *profilmique*, c'est-à-dire élaborée, reconstituée pour l'enregistrement, comme peut l'être un décor, et une réalité *afilmique*, c'est-à-dire appartenant au monde indépendamment de tout processus d'enregistrement, comme c'est le cas d'un paysage (*L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953).

L'esthétique réaliste domine tout au long du film : les acteurs ne correspondent pas aux canons hollywoodiens de la beauté photogénique, les éclairages, sauf exception (quand Diego regarde David endormi, à la séquence 36 ou au cours de l'« *almuerzo lezamiano* » – séquence 40, par exemple), ne visent pas à les favoriser, encore moins à les magnifier. Le tournage a été réalisé en décors naturels et dans des lieux réels, afilmiques. À l'exception de la « *guarida* », véritable caverne d'Ali Baba, les lieux montrés sont d'une grande banalité pour les Cubains (et plus particulièrement les Havanais), de même que les situations. Tout cela s'inscrit dans ce que Julio García Espinosa a nommé une « dramaturgie du quotidien ».

Un élément qui participe de ce réalisme est la façon dont sont désignés les acteurs de la Révolution par Diego : cette façon de parler de Fidel Castro ou des dirigeants, sans les nommer explicitement et en utilisant la 3^{ème} personne « *ellos* », renvoie très spécifiquement à la dissidence intérieure, coutumière du fait.

L'observation apparemment neutre du quotidien laisse entrevoir, par petites touches, un certain nombre de phénomènes sociaux tels que le marché noir, les rites et croyances, la surveillance constante et la délation, le machisme et l'homophobie ordinaires. Cette forme de réalisme peut se muer rapidement en critique implicite en montrant du doigt des pratiques sociales ou des comportements que la révolution n'a pas su éradiquer, quand elle n'en est pas responsable. Si ce que montre la caméra de Gutiérrez Alea et Tabío de la réalité cubaine ne peut guère surprendre les Cubains, ils peuvent être surpris, en revanche, de voir cette réalité reflétée de la sorte à l'écran. Nous en reparlerons.

[II. 2. L'homosexualité à Cuba]

L'intolérance dont est victime l'homosexuel est un thème universel. Mais la condition de l'homosexuel cubain est très particulière. La Révolution proclame l'avènement d'un « homme nouveau » et la société cubaine s'organise autour de nouvelles valeurs : le patriotisme, le sens du sacrifice, le travail, la virilité, la famille. Elle rejette tout ce qui rappelle à ses yeux l'ancien ordre bourgeois, les relations homosexuelles en particulier. Dès les premières semaines qui suivent le triomphe de la révolution, les nouveaux dirigeants cubains prennent pour cible une série de comportements considérés comme « déviants », au premier rang desquels on trouve l'homosexualité. La spécificité de la répression contre les homosexuels à Cuba réside dans l'assimilation de l'homosexuel à un traître à la patrie (ce qui n'est pas le cas dans d'autres sociétés tout aussi machistes) : après le triomphe de la Révolution, le ralliement de Fidel Castro, commandant en chef de la Révolution, aux thèses marxistes-léninistes qui considèrent l'homosexualité comme un phénomène propre à la bourgeoisie décadente va légitimer, encourager et amplifier les comportements homophobes puisque l'homosexualité en vient à être considérée comme une forme décadente de comportement contre-révolutionnaire. Le nouveau régime révolutionnaire favorise et exacerbe un sentiment homophobe déjà très présent dans la société en le rendant idéologiquement légitime. Rappelons la déclaration de Fidel Castro aux médias en 1965: « *Nunca llegaremos a creer que un homosexual puede tener los requisitos de conducta que nos permita considerarlo un verdadero revolucionario, un verdadero militante comunista. Una desviación de esta naturaleza difiere con el concepto que tenemos de lo que debe ser un militante comunista* ».

L'éradication de l'homosexualité devient ainsi un objectif inscrit dans l'action révolutionnaire et se décline selon diverses modalités. Le 11 octobre 1961, au cours de la célèbre « *Noche de las Tres P.* » (Putas, Pájaros, Proxenetes), les autorités procèdent à des rafles ayant pour but d'assainir les rues de La Havane. De nombreux homosexuels sont arrêtés à cette occasion. En novembre 1965, les premières UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción, initialement appelées « *Plan Fidel* ») voient le jour. L'objectif avoué est de rééduquer les jeunes gays, les témoins de Jéhovah, les hippies, les contre-révolutionnaires et autres dissidents. Ces camps de rééducation par le travail sont créés dans la province de Camagüey. Ce projet de « réinsertion » permet aussi d'obtenir de la main d'œuvre bon marché. David et Diego font une rapide allusion aux UMAP dans la séquence 31 : « *Es lamentable pero comprensible que se cometan errores como de mandar a Pablito [Pablo Milanés] para la UMAP* ». Diego : « *A Pablito solamente no. Y a todos los demás. También a las pobres locas porque no cantaban. Pero, ¿qué manera de educar es esa, David?* ».

Les UMAP ferment mais la répression ne s'arrête pas pour autant. Lors du premier Congrès de l'éducation et de la culture (1971), l'homosexualité est présentée comme une « pathologie sociale » qu'il faut combattre par tous les moyens. « *Oye, esto es una misión* », insiste Miguel (séquence 10). « *Le vamos a partir las patas* », s'était exclamé David peu avant (séquence 8).

Fréquenter un homosexuel peut signifier être suspect idéologiquement parlant. Dans la librairie David et Diego s'évitent mutuellement (séquence 27). D'où la réaffirmation constante, tout au long du film, du patriotisme de Diego et de son attachement à son pays. À la séquence 32, David et Miguel s'accrochent violemment au sujet de Diego. Au cours de la discussion, Miguel reprend

quelques-uns des arguments-phares des révolutionnaires à l'encontre des homosexuels : la proximité géographique des États-Unis, ennemi juré de la Révolution (« *Allí a 90 millas está el enemigo* »), le manque de confiance suscité par l'homosexuel en temps de guerre (« *¿Tu crees que se puede confiar en un tipo que no defiende ni a su propio sexo?* ») et l'incompatibilité entre Révolution et homosexualité (« *La Revolución no entra por el culo* »). Miguel dit la *doxa* révolutionnaire et sa crainte de la « contamination » homosexuelle de David (« *¿A ti no te estará captando el maricón ése?* » ; « *¿Lo reivindicaste? Me imagino con qué* »).

En marge de cette société cubaine révolutionnaire, Diego mène une existence parallèle. Il habite une *guarida* (l'appellation en dit long sur l'ostracisme dont Diego se sait victime). Il ne peut vivre sa différence au grand jour, ses mouvements sont épiés (« *los vecinos me vigilan* »), il est contraint de mettre de la musique pour couvrir ses conversations privées à l'intérieur de son appartement. Dans l'escalier de son immeuble il se cache pour éviter d'être vu en compagnie de David.

La dénonciation de la répression à l'encontre des homosexuels va donc au-delà d'une optique libérale de portée universelle puisqu'elle associe l'homophobie et l'orthodoxie révolutionnaire. Le film laisse même entendre, en filigrane, que c'est l'exclusion des homosexuels du fait de leur différence sexuelle qui peut être à l'origine de leur entrée en dissidence. « *Yo también tuve ilusiones. A los 14 años me fui a alfabetizar porque yo quise* », affirme Diego à la séquence 31. Exclue *de facto* du processus révolutionnaire, comment pourraient-ils y adhérer ? Cette question traverse implicitement le film.

[II. 3. La réception du film à Cuba et à l'étranger]

Dès décembre 1993, le succès à Cuba de *Fresa y chocolate*, véritable hymne à La Havane, ses fresques révolutionnaires, ses couleurs, fut indéniable. Le film fut longuement ovationné au festival du nouveau cinéma latino-américain et de longues files d'attente s'étirèrent pendant de nombreuses semaines à l'entrée du cinéma Chaplin où il fut projeté.

Rappelons que *Fresa y chocolate* est l'adaptation d'une nouvelle à succès de Senel Paz couronnée par un prix littéraire international et plusieurs fois adaptée au théâtre avant d'être portée au cinéma. Raison majeure du succès de *Fresa y chocolate* : c'est la première fois que le thème tabou de l'homosexualité est traité par le cinéma cubain (d'autres films avaient abordé la question auparavant mais de façon périphérique, dans *Papeles secundarios* (1989) d'Orlando Rojas et *Adorables mentiras* (1991) de Gerardo Chijona. Les échos de la réception du film ne sont pas loin d'évoquer une forme de catharsis collective, espoir que ce film ouvre les vannes de la liberté d'expression dans un contexte difficile où beaucoup de certitudes s'effondrent ?

Le succès du film à l'étranger fut tout aussi retentissant. Le réalisme de la représentation du quotidien qui correspond bien à une réalité cubaine, peut nourrir, pour un public étranger, une vision pittoresque, voire folklorique et touristique de l'île et de ses habitants : *la santería*, Coppelía (« *la catedral del helado* » inaugurée en 1966), les taxis cubains, La vieille Havane et Centro Habana (les demeures coloniales des quartiers populaires, très prisées des touristes), la musique populaire cubaine (Benny Moré « *El bárbaro del ritmo* », *El Jilguero de Cienfuegos*), etc.

À ce pittoresque s'ajoute une éthique universelle (« *Le estamos dando una lección a la humanidad* », déclare Diego à la séquence 11) servie par le jeu des acteurs qui rend crédible le

rapprochement entre les deux protagonistes. Dans le cas de Diego, on passe d'une homosexualité revendiquée, voire agressive, à une attitude plus neutre par paliers successifs, à partir de la séquence 11 ; dans celui de David, on passe de la répulsion à la fascination puis à la compréhension, les spectateurs s'identifiant par empathie, tour à tour, avec l'un et l'autre.

À sa sortie, le film fut perçu par la critique, notamment en Europe, comme profondément hostile vis-à-vis des autorités cubaines et salué comme un signe d'ouverture du régime. Inversement, il fut taxé de propagandiste par les exilés cubains et opposants au régime castriste et perçu comme un alibi visant à prouver internationalement que l'on peut critiquer le système de l'intérieur et que la liberté d'expression existe. Orlando Jiménez Leal, co-réalisateur avec Néstor Almendros de *Mauvaise conduite* (film français, 1984), brulôt anti-castriste dénonçant de manière virulente le sort réservé aux homosexuels et auquel *Fresa y chocolate* répond « *hasta cierto punto* », critiqua, à la sortie du film, sa modération (« timide film pédestre d'une seule dimension »). Une lettre, signée entre autres par Guillermo Cabrera Infante et accusant le film de « faire l'apologie du gouvernement cubain », fut même adressée à Jack Valenti, président de la *Motion Picture Association of America*, afin d'empêcher sa nomination aux Oscars. Tout compte fait, ce film est-il au service de la propagande castriste ou a-t-il vocation à rejoindre la dissidence ? L'accueil reçu par *Fresa y chocolate* nous invite à nous demander si ce film, à la fois cubain et universel, n'assume pas une part d'audace inédite dans le cinéma cubain révolutionnaire.

[III. UN FILM AUDACIEUX]

En effet, si l'on recense toutes les critiques qui apparaissent dans le film, de façon parfois très explicite, l'on s'aperçoit que la charge contre les autorités cubaines n'est pas aussi modérée que le laisse entendre Dennis West.

[III. 1. L'audace politique]

Rendant hommage à son ami Titón décédé en avril 1996, Alfredo Guevara le caractérisait comme « *Un revolucionario incómodo* », un révolutionnaire critique vis-à-vis de la Révolution elle-même. Onze ans après le décès d'Alea, ce film, sorti en salles en 1993 mais néanmoins mis à l'index par les autorités, sera diffusé pour la première fois à la télévision cubaine en mai 2007 dans le cadre d'une émission intitulée « *Espectador crítico* », au beau milieu d'une polémique autour de la réhabilitation de certains dirigeants du « *Quinquenio gris* » (Luis Pavón, en particulier).

Quelques séquences provocatrices en pleine période spéciale (le pantagruélique « *almuerzo lezamiano* », le goûter pris par David et Vivian dans une cafétéria et qui relevait déjà de l'impossible pour les Cubains au moment de la sortie du film, des plans audacieux d'immeubles laissés à l'abandon) ne furent sans doute pas du goût des autorités. Ajoutons à cela, la critique des privations injustes infligées à la population (« *para nosotros agua con azúcar* »), des pénuries et des files d'attente (« *llegó la cebolla* »), de l'épineuse question des transports (« *Allá afuera la gente empujándose en las guaguas* ») et de l'absence de liberté de voyage pour les Cubains « *Bueno, volemos en alas de la imaginación porque en otra cosa no se puede* ». *Fresa y chocolate* met en relief les échecs et des lacunes de la Révolution, dans le droit fil de la production d'Alea, lequel affirmait au moment de la sortie du film: « *Este cineasta se mete con lo que cree que está mal en el socialismo* ».

Dans *Fresa y chocolate*, la critique ne s'arrête pas seulement à des phénomènes sociaux superficiels. Elle s'attaque à des aspects fondamentaux de la révolution, tels que le conditionnement idéologique frisant le ridicule (David, qui récite avec une certaine raideur le catéchisme révolutionnaire chaque fois que Diego lui en donne l'occasion, se prend pour un agent secret dans son premier monologue intérieur) et incitant à une méfiance excessive (« *había chocolate y pidió fresa* », séquence 5). Le film dénonce aussi l'autoritarisme du régime : le contrôle de l'édition – seuls sont publiés ou exposés les auteurs et artistes qui ne portent pas atteinte à la révolution cubaine –, la censure, la surveillance généralisée, le manque de démocratie, de liberté d'expression.

La critique du système éducatif (un des grands mythes de la Révolution) est omniprésente à travers David : non seulement l'éducation n'est pas libre mais les étudiants n'ont pas la possibilité de choisir leur filière. Devant Diego qui lui parle de sa vocation littéraire, David affirme : « *Uno tiene que estudiar algo que sea útil a la sociedad* ». Le film laisse apparaître que les étudiants ne bénéficient pas non plus d'un enseignement de qualité, enraciné dans la culture cubaine et ouvert sur le monde. David méconnaît des pans entiers de l'histoire de son pays, ignore jusqu'à l'existence de José Lezama Lima, un écrivain cubain internationalement reconnu, ne parvient pas à identifier la musique de Ernesto Lecuona, confond Harry Truman et Truman Capote ! Toutes ces situations provoquent l'hilarité de Diego (et du spectateur). L'humour joue ici un rôle dévastateur, car il tourne en ridicule à travers l'exemple de David ses maîtres révolutionnaires accusés d'avoir inculqué le dogme au détriment de la culture générale aux étudiants cubains postrévolutionnaires (critique ordinairement adressée par les dissidents et anticastristes à la révolution cubaine). La valeur intrinsèque de David n'est pas en cause, il a simplement eu de mauvais maîtres, d'où la reprise en mains, à l'effet dévastateur sur l'image de la révolution, que lui propose Diego à travers des cours particuliers.

La critique s'abat aussi sur les médias révolutionnaires et la conception révolutionnaire de la culture et de l'art jugée trop étriquée, trop populaire. Diego critique l'instrumentalisation de l'art à des fins de propagande, ce qui laisse à penser qu'il est en quelque sorte l'*alter ego* d'Alea lorsqu'il revendique le droit pour l'art d'exister indépendamment de toute référence idéologique. Il est difficile de croire que ce n'est pas le cinéaste qui s'exprime quand il fait dire à son personnage : « *¿Cuándo van a comprender que una cosa es el arte y otra la propaganda ?* » ou encore : « *El arte no es para transmitir. Es para sentir y pensar. ¡Que transmita la Radio Nacional !* ». À travers le personnage de Diego, le film rejette la littérature formatée, l'esthétique réaliste socialiste, le texte prétexte à transmettre un message. « *Eso no es literatura, no hay vida, sólo consignas. Lo único que te faltó fue poner 'mujik' en lugar de 'guajiro'* », déclare Diego à son ami David qui lui avait confié ses écrits (séquence 29).

Dans l'initiation à laquelle il est soumis, David va découvrir un certain nombre de plaisirs qu'il ignorait auparavant car condamnés par la rhétorique officielle. La recherche du plaisir étant associée à la société bourgeoise et décadente, la notion même de plaisir a été éradiquée du discours révolutionnaire et substituée par celle de devoir. Signalons la réaction de David quand Diego évoque sa vocation littéraire, donc ses goûts personnels : Diego – « *¿Por qué tú estudias Ciencias Políticas si lo que te interesa es la literatura ?* », David (pas très convaincu, comme s'il répétait une leçon apprise par cœur) – « *Porque yo pienso que uno tiene que estudiar algo que sea útil a la sociedad. Yo estoy*

en la universidad gracias a la Revolución, no se te olvide nunca eso ». Au sujet de la vocation de David, rappelons les propos de Miguel : « *Lo importante es agarrarlo, no tus escritos* ».

C'est à travers le personnage de Miguel, représentant de l'orthodoxie et si antipathique aux yeux du spectateur, que l'audace des réalisateurs va le plus loin, jusqu'à suggérer ses pulsions homosexuelles refoulées, certes plus explicites dans les versions antérieures du scénario. Nancy, premier maillon de la chaîne révolutionnaire qui pratique le marché noir et la *santería* et qui multiplie des tentatives de suicide, illustre pour sa part l'hypocrisie sociale et l'inadéquation entre discours et réalité.

Fresa y chocolate rend hommage à la dissidence intérieure, aux artistes et écrivains ostracisés (Pablo Milanés, José Lezama Lima) et à de nombreuses figures de la culture cubaine reliées à la notion d'exil : Clemente Zenea (1832-1871), exilé à la Nouvelle-Orléans en raison de ses opinions politiques ; Ignacio Cervantes, expulsé de Cuba par les Espagnols en 1870 (le thème musical choisi est « *Adiós a Cuba* » et « *Las ilusiones perdidas* ») ; Ernesto Lecuona, mort en Espagne en 1963 et adversaire farouche du socialisme à la cubaine. Tous ces exemples de Cubains illustres sont à relier à la réplique de Diego concernant l'intransigeance des révolutionnaires : « *no me voy, me botan* ».

Le film met en lumière également des artistes censurés (Vargas Llosa, Sarduy, Goytisolo) et Diego, ironique, se plaît à dénoncer ce phénomène dès la séquence 4, lorsque David sort ostensiblement son carnet des « *Juventudes Comunistas* » : « *¡Capté ! Sólo puedes leer los libros que te autorizan en la Juventud* ». Plus grave encore est la dénonciation des dégâts commis chez les créateurs par la censure et l'autocensure qui toujours l'accompagne. Germán commet la forme d'autocensure la plus extrême puisqu'il en arrive à détruire une de ses œuvres sous les yeux de Diego bouleversé.

[III. 2. Une audace stylistique]

Le film est construit essentiellement sur le dialogue et le débat entre deux personnages en huis clos dans un même lieu. Sur quarante-neuf séquences, dix-huit sont tournées dans la « *guarida* » totalisant plus de soixante minutes soit plus de la moitié du film qui en compte cent cinq. Les réalisateurs prennent le risque de la monotonie.

L'essentiel de *Fresa y chocolate* est construit sur le débat et la confrontation d'idées : David rend douze fois visite à Diego. Au cours de ces visites, il va apprendre, au contact de cet être si différent de lui, à envisager autrement un certain nombre de choses, à reconsidérer ses préjugés et apprendre à penser par lui-même sans pour autant renier son attachement aux valeurs révolutionnaires. Ainsi se retrouve-t-il, d'une certaine façon, dans la position d'Alea, conscient des erreurs et des errements d'un système tout en réaffirmant, tout au long de sa filmographie, jusqu'à *Fresa y chocolate*, son adhésion à un idéal révolutionnaire malheureusement dévoyé par son application.

L'audace repose en partie sur le statisme des séquences : la plupart du temps les deux personnages sont assis autour d'une table et passent en revue toute une série de thématiques liées au fonctionnement de la société cubaine. La caméra passe de l'un à l'autre en suivant la circulation de la parole ou en cadrant le visage de celui qui écoute afin d'en montrer les réactions. On se trouve

presque, stylistiquement parlant, et en faisant abstraction du décor, dans une formule un peu simple et archaïque de *talk show* télévisuel dont les cinéastes seraient les animateurs invisibles.

Si, à un premier niveau, la fonction didactique concerne le personnage de David, il est clair que le film s'adresse au spectateur et exige de lui qu'il remette en question ses propres préjugés en assistant aux débats entre les deux personnages. Le spectateur – également assis – est donc, lui aussi, invité à penser par lui-même et à suivre l'exemple de David.

En dehors de l'espace de débat de la « *guarida* », le film propose très peu d'action et pratiquement pas de suspense, il n'y a pas non plus d'histoire d'amour développée de façon à créer une identification avec le spectateur (l'histoire entre David et Vivian et celle entre David et Nancy restent à l'état embryonnaire).

Globalement *Fresa y chocolate* ne présente pas les ingrédients habituels d'un film grand public et ne garantissait pas, comme l'avance Dennis West, le succès international qu'il a connu. En effet, en dépit de son accessibilité et de sa construction classique, le film ne manque pas d'audaces formelles en regard du cinéma dominant. Ces audaces ne risquaient cependant pas de déranger les spectateurs cubains, plus habitués à des formes de cinéma moins formatées.

[III.3. contexte personnel de TGA : film testamentaire]

Audacieux tout au long de sa carrière, Alea l'est plus encore au moment où il apprend qu'il est atteint d'un mal incurable. Sentant la mort se rapprocher Alea jette toutes ses forces dans une dernière bataille, celle du « testament filmique » et idéologique. A l'instar de Diego, le réalisateur vit également la perte des illusions qui caractérise toute sa génération, une génération qui a cru aux promesses de vie meilleure et se trouve brusquement confrontée à la « Période spéciale » et à son cortège de privations, à l'incertitude au quotidien, à la faillite de l'utopie révolutionnaire. Alea illustre cette désillusion dans *Fresa y chocolate*, fidèle à l'idée que « *el guión del socialismo es excelente, pero que la puesta en escena deja mucho que desear, y por lo tanto debe ser objeto de crítica. Es la mejor manera de contribuir a su mejoramiento* ».

La maladie lui impose une codirection avec son disciple Juan Carlos Tabío qui a évoqué à maintes reprises le bonheur de travailler aux côtés de son ami Titón, mais aussi la difficulté de filmer à quatre mains. Souvent absent du plateau pour raisons médicales, Alea n'en restera pas moins le « patron » du film et supervisera personnellement le montage.

La question de l'état de santé d'Alea a sans doute beaucoup pesé au moment où l'ICAIC a décidé de réaliser *Fresa y chocolate*. Elle lui a assuré le soutien de ses collègues et la protection sans failles de Alfredo Guevara, ami personnel de Fidel et Raúl Castro. *Fresa y chocolate* aurait-il vu le jour autrement que dans ces circonstances très particulières ? Rien n'est moins sûr.

[CONCLUSION]

Fresa y chocolate est un film audacieux si l'on prend en compte le fait qu'il s'agit d'un film cubain destiné à être projeté devant un public cubain, son destin international ayant surtout été permis par la coproduction avec l'Espagne et le Mexique.

À ceux qui, comme Dennis West, considèrent que le film manque d'audace, on pourra rappeler qu'il aura fallu attendre 2007 et la mobilisation d'un certain nombre d'intellectuels cubains

pour que l'ICRT (Instituto Cubano de Radio y Televisión) consente à le diffuser sur les petits écrans. En effet, l'énorme succès du film à sa sortie en 1993, lors du Festival de La Havane, sa reconnaissance officielle avec l'obtention du « *Premio de la Popularidad* » n'empêcheront pas le film d'être censuré pendant quatorze ans à la télévision cubaine, élément qui nous permet d'évaluer le très relatif degré d'acceptation du film par les autorités et de mesurer les risques pris par Alea à la fin de sa vie et de sa carrière de cinéaste.

L'œuvre de Tomás Gutiérrez Alea, son parcours tant personnel que cinématographique sont indissociables des changements historiques survenus à Cuba depuis le milieu des années 50 et tout au long de la période postrévolutionnaire. Non seulement ses films témoignent de l'histoire cubaine mais ils rendent également compte de l'évolution de la position du cinéaste vis-à-vis des changements et inflexions de la politique castriste. La dimension critique est très rapidement à l'œuvre dans sa filmographie même si le type de critique varie et que l'on passe d'une critique constructive à une forme plus virulente dans les deux derniers longs métrages. Cependant, dans *Fresa y chocolate*, la dénonciation porte davantage sur l'interprétation et l'application erronée des grands principes révolutionnaires, et l'on peut se demander qui parle lorsque David explique que les erreurs n'appartiennent pas vraiment au processus révolutionnaire. Il se pourrait bien que Gutiérrez Alea reprenne ses propos à son compte, à moins qu'il ne s'agisse encore d'un garde-fou anticipant de possibles polémiques. Laissant planer l'ambiguïté, il se ménage ainsi une marge de retrait. Plus profondément, on peut imaginer qu'il lui soit difficile, au regard de ses espoirs passés, de renier complètement un engagement réaffirmé contre vents et marées. Quoi qu'il en soit, comme dans de nombreux films, le cinéaste laisse ouverte la voie à de multiples interprétations, il refuse de dire explicitement au spectateur ce qu'il doit penser, le laissant libre d'interpréter par lui-même ce qu'il a « voulu dire ». Expédient pour déjouer la censure ou volonté d'impliquer activement le spectateur dans la lecture du film ? Difficile de trancher, mais l'ambivalence de la réception de *Fresa y chocolate* montre bien qu'Alea a su créer, à l'intérieur de son film, cet espace de liberté pour la pensée qui, ailleurs, fait si cruellement défaut. Un espace de libertés que l'on retrouvera également dans *Guantanamo*, dernière œuvre du tandem Alea-Tabío.

RAPPORT SUR L'ÉPREUVE ÉCRITE DE TRADUCTION (THÈME)

I. Texte proposé

Le commandant chassa ces pensées de son esprit. L'important n'était pas l'identité des coupables mais ce désir puissant qu'elle avait de frapper à son tour. Il pressentait que rien ne la ferait changer d'avis mais il voulut essayer encore.

- Vous allez ruiner votre vie, dit-il.
- Quelle vie ? répondit-elle en souriant.
- Vous êtes belle, reprit-il.

Et comme il ne voulait pas que ce qu'il venait de dire soit mal interprété, il poursuivit :

– Vous avez réussi le plus dur. Ne pas décider de mourir après la perte de votre enfant. Rester en vie. Vous battre. Vous allez ruiner tout cela. Il y a une vie devant vous qui n'a rien à voir avec HM, une vie que vous ne devez qu'à vous, et qui sera votre combat. Vengez-vous ainsi. Il vous avait condamnée, vous vous êtes soustraite à la mort. Vous avez gagné.

– Non, répondit-elle avec calme et gravité. Vous vous trompez. Si j'ai surmonté mon désespoir, si j'ai vécu pendant deux ans, en travaillant, en luttant, c'est parce que j'avais cette seule idée en tête. Je l'ai eue à l'instant même où ils ont jeté le corps de mon fils à l'eau. Ils paieront pour cela, me suis-je dit. Si je vis, ils paieront. C'est la vengeance qui m'a tenue debout. Elle m'a forcée. C'est elle encore aujourd'hui qui m'a fait vous suivre et vous demander une arme. Je n'ai qu'une crainte, commandant, une seule qui me hante la nuit...

– Laquelle ? demanda Salvatore Piracci avec empressement, car il pensait qu'une faille, peut-être, était en train d'apparaître et qu'il pourrait la convaincre de renoncer. Elle répondit les larmes aux yeux et les mâchoires serrées.

– De ne pas avoir la force lorsque je l'aurai devant moi. Faillir au dernier instant. Alors vraiment, je serai misérable.

Laurent GAUDÉ, *Eldorado*, 2006

Dans le roman de Laurent Gaudé, l'*Eldorado* c'est notre Europe tant convoitée par des populations qui sont prêtes à risquer leur vie pour y accéder et échapper à leur misère quotidienne. Le chemin vers le « paradis rêvé » est alors jonché de mille embûches, des tragédies personnelles aux autorités officielles, en passant par les trafiquants d'âmes qui font commerce de l'espoir des malheureux. Le voyage prend rapidement des allures de tragédie, car bon nombre de ces émigrants ne parviendra pas au terme du voyage ; quant à ceux qui arriveront à rejoindre l'*eldorado*, leur drame sera identitaire, car en quittant leur pays, c'est un peu de leur essence dont ils se dépouillent.

Dans l'extrait à traduire, le personnage qui apparaît, le commandant Piracci, est chargé de protéger les frontières de l'Europe sur les côtes de Sicile. Son rôle consiste à secourir les malheureux abandonnés en pleine mer par des passeurs malveillants. Après les avoir sauvés, il les remet à la police. Il fait son travail consciencieusement, sans trop se poser de questions, mais plusieurs événements viennent ébranler sa foi en sa mission. Ainsi cette scène où une femme l'interpelle et lui demande une arme pour pouvoir venger la mort de son fils. Le passage à traduire, qui se caractérise par un certain équilibre entre récit et dialogue, ne présentait pas de difficultés de compréhension particulières.

II. Remarques générales

Rappelons que le candidat ne doit pas réécrire le texte ni proposer une « traduction à choix multiple » : une seule traduction doit être proposée ; le jury pénalise les copies qui proposent deux voire trois traductions différentes pour un même mot ou une même expression. De telles pratiques sont considérées comme des refus de traduction et sont soumises à une pénalité importante. En outre, le jury tient à signaler que la ponctuation n'est pas un ornement mais qu'elle a une fonction importante, surtout dans un dialogue avec plusieurs propositions interrogatives directes. Il en va de même pour les majuscules dont l'utilisation intempestive au milieu même d'un mot est du plus mauvais effet.

Mais c'est notamment sur l'insuffisance des connaissances morphosyntaxiques et lexicales que nous souhaiterions attirer l'attention des candidats. Il est inadmissible que des candidats titulaires d'une Licence, voire d'un Master, et qui souhaitent enseigner l'espagnol dès l'an prochain, ne maîtrisent pas la morphologie verbale de cette langue. Le jury constate à regret que de nombreux candidats ne maîtrisent pas les conjugaisons et en particulier celles de verbes parmi les plus usuels. Ainsi la conjugaison des verbes *seguir*, *querer*, *decir*, *tener*, *sustraer* ou *vengar* a donné lieu à des erreurs inadmissibles. Les connaissances morphosyntaxiques et lexicales sont très souvent dramatiquement insuffisantes chez de nombreux candidats ; certaines copies révèlent des carences encore plus graves. Ainsi, à plusieurs reprises, les correcteurs ont remarqué des consonnes doubles, des apostrophes, l'oubli des accents diacritiques ou de signes de ponctuation (comme *¿* en début d'interrogative directe), des confusions extrêmement dommageables (*querría/quería*), etc. Le jury a également constaté que certains candidats omettent, volontairement ou non, de traduire certains fragments du texte, surtout dans la partie dialoguée, ce qui a été lourdement pénalisé.

Tout aussi élémentaires sont les connaissances régissant l'utilisation des modes et des temps (ex : dans la temporelle au futur « quand je l'aurai devant moi »), les constructions des relatives, la traduction du vouvoiement (très présent dans notre texte), etc. Enfin, le jury souhaite alerter les candidats sur la nécessité de posséder un minimum de connaissances lexicales. Le recours au calque du français et l'emploi de *faux-amis* aboutissent fréquemment à des non-sens que le jury a fortement pénalisés. Un exercice de traduction universitaire n'a pas pour objet de recruter des traducteurs mais bien de sélectionner les candidats qui ont une véritable compétence et maîtrisent les règles fondamentales de construction du discours espagnol et les emplois des vocables de la langue. La traduction du mot « chasser » – dans « le commandant chassa ces pensées de son esprit » – par *cazar*, et celle de « vengez-vous ainsi » par *véngase*, et autres non-sens, constituent sans nul doute des phénomènes très inquiétants. En effet, ces traductions sont la preuve non seulement d'une méconnaissance fondamentale du lexique et de la morphosyntaxe de l'espagnol, mais aussi et surtout d'un très profond manque d'esprit critique sur la cohérence du texte traduit.

Nous conseillons donc aux futurs candidats de démontrer un esprit de rigueur et d'exactitude dans tous les domaines. Il importe de *coller* au texte en respectant, autant que possible, l'ordre syntaxique, la précision lexicale et les effets stylistiques du texte-source. Il va sans dire que ce respect de tous les éléments du texte-source va de pair avec une soumission scrupuleuse à la logique, à la sémantique, à la syntaxe, à la morphologie verbale, au lexique et à la ponctuation de la langue-cible.

III. Traduction proposée

El comandante desechó aquellos pensamientos de su mente. Lo importante no era la identidad de los culpables sino aquel poderoso deseo que ella tenía de devolver los golpes. Él presentía que nada la haría cambiar de parecer mas quiso volver a intentarlo.

–Va a arruinarse usted la vida, dijo.

–¿Qué vida? contestó ella sonriendo.

–Es usted hermosa, repuso él.

Y como no quería que lo que acababa de decir se malinterpretara, prosiguió:

–Ha conseguido lo más difícil. No decidir morir después de perder a su hijo. Seguir viviendo. Luchar. Va a arruinarlo todo. Tiene usted una vida por delante que no tiene nada que ver con HM, una vida que no debe usted sino a sí misma, y que será su lucha. Vénguese así. Él la había condenado, usted se sustrajo a la muerte. Triunfó.

–No, contestó ella con calma y gravedad. Usted se equivoca. Si me sobrepuse a mi desesperación, si viví durante dos años, trabajando, luchando, fue porque sólo tenía esa idea en mente. Me vino en el preciso instante en que arrojaron el cuerpo de mi hijo al agua. Pagarán por ello pensé. Si sigo viva, lo pagarán. Fue la venganza lo que me mantuvo en pie. Me obligó. Eso también es lo que hoy ha hecho que yo le siga a usted y le pida un arma. Sólo tengo un temor, comandante. Uno solo que me obsesiona por la noche...

–¿Cuál? preguntó Salvatore Piracci apresuradamente ya que pensaba que quizás se estaba atisbando una grieta y que podría convencerla de que renunciara. Ella contestó con lágrimas en los ojos y apretando las mandíbulas.

–No tener fuerzas cuando lo tenga ante mí. Fallar en el último momento. Entonces sí que seré miserable.

IV. Séquences

1. Le commandant chassa ces pensées de son esprit. L'important n'était pas l'identité des coupables mais ce désir puissant qu'elle avait de frapper à son tour.

El comandante desechó esos / aquellos pensamientos de su mente. Lo importante no era la identidad de los culpables sino ese / aquel poderoso deseo que ella tenía de devolver los golpes.

Dans ce début de texte au passé, le jury n'a accepté que *esos* ou *aquellos* et *ese* ou *aquel*. « ces » et « ce » n'ayant pas ici de valeur anaphorique, il n'était pas possible de traduire les démonstratifs par *estos* et *este*.

La traduction de « mais » par *pero* au lieu de *sino* a lourdement été pénalisée. Rappelons que la différence entre *pero* et *sino* n'est pas liée à la combinaison de *pero* avec un terme affirmatif et de *sino* avec un terme négatif. La différence entre *pero* et *sino* tient à leur fonction propre. *Pero* sert à exprimer l'inversion entre deux termes considérés comme opposés. Pour utiliser *pero*, l'énoncé ou le

terme introduits doivent contredire l'idée impliquée par le premier énoncé ou le premier terme. *Sino* suppose toujours la négation préalable après quoi il opère la substitution.

Le problème de la traduction ou non du pronom personnel sujet se posera tout au long du passage. En espagnol, l'emploi du pronom personnel sujet est *a priori* redondant avec la forme verbale. Il est utilisé pour : mettre en avant le sujet de l'action (usage emphatique) / marquer une opposition entre deux sujets / lever l'ambiguïté entre les premières et les troisièmes personnes du singulier identiques (indicatif imparfait, conditionnel et subjunctifs) et entre les troisièmes personnes *él / ella / usted* pour le singulier, *ellos / ellas / ustedes* pour le pluriel (à tous les temps). Ici, l'omission de *ella* aurait induit une confusion sur la personne du sujet. L'ambiguïté devait donc obligatoirement être levée en précisant *ella*.

2. Il pressentait que rien ne la ferait changer d'avis mais il voulut essayer encore.

Él presentía / intuía que nada la (le) haría cambiar de parecer / opinión mas quiso volver a intentarlo.

Pour *Él*, il fallait veiller à ne pas oublier l'accent qui est obligatoire même sur une majuscule.

Le était également accepté à la place de *la* car *hacer* tend à se construire avec un complément indirect lorsque le deuxième verbe est transitif.

Le sémantisme perfectif du verbe « essayer » lève toute ambiguïté quant au sens d'« encore » qui exprimait ici la répétition et non la continuité. Par conséquent, il fallait préférer *volver a intentarlo* à *seguir intentándolo*. Certains candidats ont omis de traduire « encore » ; cela a été lourdement sanctionné, comme tout oubli ou évitement.

L'absence de « *lo* » conduisait à un solécisme.

3. – Vous allez ruiner votre vie, dit-il.

–Va a arruinarse usted la vida, dijo.

L'abréviation de « *usted* » s'écrit avec une majuscule et un point : *Ud., Vd., U. ou V.*

La traduction du vouvoiement par une forme autre que la troisième personne du singulier trahit une méconnaissance telle du système espagnol qu'elle en devient quasi rédhitoire.

Très grave également, le non respect du régime verbal de « *ir* » (« *ir a* »). L'utilisation de l'adjectif possessif *su* a été tolérée, dès lors que le verbe n'était pas employé à la forme pronominale. En revanche, l'association *forme pronominale – adjectif possessif* n'est pas acceptable.

4. – Quelle vie ? répondit-elle en souriant.

– Vous êtes belle, reprit-il.

–¿Qué vida? contestó ella sonriendo.

–Es usted hermosa, repuso él.

Au style direct, l'inversion du sujet est obligatoire avec les verbes *dicendi*.

Il n'est pas possible de traduire un gérondif qui exprime la manière, comme c'est le cas ici, par *al + infinitif* (valeur temporelle). Cette tournure indique le moment précis et souvent ponctuel où une action première engendre une action seconde à la différence du gérondif qui suppose une durée.

5. Et comme il ne voulait pas que ce qu'il venait de dire soit mal interprété, il poursuivit :

Y como no quería que lo que acababa de decir se malinterpretara / fuera mal interpretado, prosiguió:

La valeur causale de « comme » pouvait être rendue également par *porque* ou tout autre équivalent.

En espagnol, la locution *venir de + infinitif* ne peut être employée que lorsque le verbe *venir* conserve l'idée de mouvement. Dans toute autre circonstance, cette construction est un gallicisme.

Il est pour le moins déconcertant d'avoir à préciser, à ce niveau d'études, que la concordance des temps est systématique et obligatoire en espagnol.

Fuera mal interpretado était accepté. Cependant, le verbe *interpretar* étant appréhendé sous l'angle opératif, seul convenait l'emploi de *ser*.

Lorsque l'auteur choisit des verbes différents en français (« dire, répondre, reprendre, poursuivre »), il faut respecter cette variété si la langue cible offre la même possibilité.

6. – Vous avez réussi le plus dur. Ne pas décider de mourir après la perte de votre enfant. Rester en vie. Vous battre.

–Usted ha conseguido / consiguió lo más difícil. No decidir morir después de / tras perder a su hijo / la pérdida de su hijo. Seguir viviendo / Permanecer con vida. Luchar.

Curieusement, alors que cela ne s'imposait pas, de nombreux candidats ont voulu réécrire cette séquence. Il est conseillé de rester au plus proche de la langue source lorsque la langue cible le permet.

Le jury a accepté : *conseguir* ou *lograr* au passé composé ou au passé simple.

Lorsqu'il s'agit d'une mort violente, non naturelle, provoquée par un agent extérieur, la forme réfléchie du verbe *morir* ne convient pas.

L'absence de rigueur a desservi nombre de candidats. La place de la négation avait toute son importance. En effet, il fallait traduire *No decidir morir* et non pas *decidir no morir* qui est un contresens.

Comment accepter d'un candidat qui aspire à enseigner l'espagnol des erreurs du type **No decidir de morir* ou **después la pérdida* ? Ou encore l'emploi de *vuestra*, pour un vouvoiement, en lieu et place de *su* ?

7. Vous allez ruiner tout cela. Il y a une vie devant vous qui n'a rien à voir avec HM, une vie que vous ne devez qu'à vous, et qui sera votre combat.

Va a arruinarlo todo. Tiene usted una vida por delante que no tiene nada que ver con HM, una vida que no debe usted sino a sí misma, y que será su lucha.

Comme les erreurs sur la préposition « *de* » dans la séquence précédente, l'oubli de la préposition « *a* » après le verbe *ir* est inadmissible au niveau du CAPES.

Lorsque le pronom *todo* renvoie à un ensemble de choses et est complément d'objet direct (ou attribut), il doit obligatoirement être renforcé – annoncé ou repris – par le pronom personnel *lo*.

La deuxième phrase de cette séquence a fait l'objet de très nombreuses maladroites et/ou incorrections. Nous ne rappellerons jamais assez qu'un candidat au CAPES ne peut faire l'économie d'une fréquentation assidue des auteurs de langue espagnole. Seules la pratique de la langue espagnole et la lecture de textes d'auteur permettent aux candidats de restituer le sens de façon fidèle, dans une langue-cible authentique, en restant au plus près de l'écriture du texte-source.

L'omission de la restriction « ne... que » a bien évidemment été pénalisée.

8. Vengez-vous ainsi.

Vénguese así.

Cette très courte phrase, qui ne présente en soi aucune difficulté, a donné lieu à toutes sortes de barbarismes et/ou de contresens. La non maîtrise des conjugaisons est inconcevable à ce niveau.

9. Il vous avait condamnée, vous vous êtes soustraite à la mort. Vous avez gagné.

Él la había condenado (a usted), usted se sustrajo a la muerte. (Usted) triunfó / ha triunfado.

Les deux verbes de la première phrase de cette séquence sont conjugués à la troisième personne du singulier. Cependant, chaque verbe renvoie à un sujet différent. C'est pourquoi, afin de lever toute ambiguïté, la présence des pronoms personnels sujets *él* et *usted* est indispensable. Elle permet, de surcroît, de marquer une insistance qui souligne l'opposition entre les deux personnages.

On accepte *le* à la place de *lo* lorsque le pronom COD renvoie à une personne de sexe masculin mais non lorsqu'il renvoie à une personne de sexe féminin comme c'est le cas ici.

10. – Non, répondit-elle avec calme et gravité. Vous vous trompez.

–No, contestó ella con calma y gravedad. Usted se equivoca.

L'absence de virgule entre *no* et le verbe *contestó* conduisait à un contresens de phrase ; de là l'importance du respect de la ponctuation. Par ailleurs, il fallait absolument respecter l'inversion du pronom sujet *ella*, obligatoire dans les propositions incises.

Usted pouvait être indifféremment placé avant ou après le verbe.

11. Si j'ai surmonté mon désespoir, si j'ai vécu pendant deux ans, en travaillant, en luttant, c'est parce que j'avais cette seule idée en tête.

Si me sobrepuse a mi desesperación, si viví durante dos años, trabajando, luchando, fue porque sólo tenía esta idea en mente. / Si me he sobrepuesto a mi desesperanza, si he vivido durante dos años, trabajando, luchando, ha sido (es) porque tenía esta única idea en la cabeza.

Dans cette phrase, la cohérence des temps verbaux était obligatoire ; le jury a considéré que, compte tenu des différents points de vue, l'on pouvait accepter de traduire les passés composés français « j'ai surmonté, j'ai vécu » soit par le passé simple, soit par le passé composé mais non par un panachage des deux. Ces remarques s'appliquent également aux phrases « C'est la vengeance qui m'a tenue debout. Elle m'a forcée. »

Pour la traduction de « désespoir », le jury a admis *desesperación* et *desesperanza* mais il a jugé maladroits les termes *abatimiento*, *desaliento*, *desamparo*, *desasosiego*, *desánimo*, considérés comme des faux-sens.

Comme pour la traduction de « en souriant », précédemment citée, il fallait ici employer le gérondif et non *al + infinitif* (cf. explication donnée plus haut). Il s'agit en effet de deux actions parallèles : surmonter le chagrin et vivre tout en travaillant et en luttant.

Pour le démonstratif « cette », le jury a admis *esta* ou *esa* mais a refusé *aquella* considérant que même si l'idée dont il est question avait germé au moment de la mort de son fils, c'est celle que la jeune femme va exposer au commandant deux phrases plus loin (dans son présent de narration) qu'il faut rendre dans la traduction.

12. Je l'ai eu à l'instant même où ils ont jeté le corps de mon fils à l'eau.

Me vino en el preciso instante en el que arrojaron el cuerpo de mi hijo al agua / Se me ocurrió en el momento exacto cuando...

Pour cette phrase, en revanche, pas de doute possible pour le choix du temps. Le jury n'a accepté que la traduction au passé simple car il s'agissait de l'expression d'une action ponctuelle, parfaite et révolue qui avait eu lieu au moment précis où, sur le cargo qui était censé les amener en Italie, les compagnons d'infortune de la jeune femme lui avaient arraché son bébé mort dans ses bras pour le jeter à l'eau avec tous ceux qui étaient morts pendant la traversée de la Lybie vers l'Europe. La connaissance du contexte n'était néanmoins pas indispensable à la traduction de cette phrase.

On pouvait suivre le texte à la lettre mais le jury a valorisé la traduction de « je l'ai eu » par *me vino* ou *se me ocurrió*.

Attention à l'emploi des prépositions *en / a* ! Le jury regrette que beaucoup trop de candidats n'en maîtrisent pas encore l'emploi (ex. : verbe de mouvement suivi de la préposition *a*).

Le verbe « jeter » pouvait aussi être rendu par *tirar*, *lanzar*, *echar*.

Pour traduire « où » qui introduit une proposition relative temporelle, le choix de *cuando* était possible. Citons ici le *Diccionario Panhispánico de Dudas* «Cuando: adverbio relativo que introduce oraciones adjetivas de significado temporal. En este caso, se relaciona siempre con un antecedente: «Llegó el momento cuando Eloísa [...] adivinó que su amigo no andaba del todo bien» (Chávez Batallador [Méx. 1986]); «Este año, cuando se cumplen 150 del natalicio de Cervantes [...], se le rinde homenaje de la única manera posible» (Granma [Cuba] 8.97); «Tres prisioneros esperan el amanecer, cuando serán ejecutados» (Cabrera Cine [Esp. 1999]). Su uso es más frecuente cuando la oración adjetiva es explicativa y más raro cuando es especificativa. En todos los casos es sustituible

por el relativo (*el*) *que*, precedido de la preposición *en*: *Llegó el momento en (el) que Eloísa...*; *Este año, en (el) que se cumplen...*, etc.”

13. Ils paieront pour cela me suis-je dit. Si je vis, ils paieront.

Pagarán por ello pensé. Si sigo viva, lo pagarán.

Cette phrase ne posait pas de problème important et pouvait recevoir une traduction quasi littérale, l'omission de *lo* rendait la phrase quelque peu bancale.

La traduction *si sigo viva* a bénéficié d'un bonus mais d'autres traductions ont été acceptées : *si sobrevivo, si salgo con vida, si estoy viva.*

14. C'est la vengeance qui m'a tenue debout. Elle m'a forcée. C'est elle encore aujourd'hui qui m'a fait vous suivre et vous demander une arme.

Fue la venganza lo que me mantuvo en pie. Me forzó. Eso también es lo que hoy me hace seguirlo (a usted) y pedirle un arma. / Ha sido la venganza lo que me ha mantenido en pie. Me ha obligado. (Eso) sigue siendo hoy lo que hace que yo le siga a usted y le pida un arma.

Cette phrase, aussi compliquée qu'elle pût paraître, pouvait être traduite sans trop de difficultés à condition de veiller à ne pas perdre le sens global du texte. Il fallait respecter la cohérence des temps (cf. phrase *si j'ai surmonté [...] en tête.*) et les structures emphatiques que nombre de candidats ont tout simplement omis de traduire.

Il y a eu cependant beaucoup de contresens de phrase car de très nombreux candidats ignorent que lorsque les formes de troisième personne *él, ella, ellos, ellas* sont employées comme pronoms sujets, elles ne peuvent faire référence qu'à des personnes; c'est pourquoi, aucun pronom personnel explicite ne peut être utilisé quand il s'agit de choses ou de concepts. Ici, on pouvait utiliser les formes neutres *eso / lo que*.

Pour la traduction de « debout », les candidats avaient le choix, comme nous l'indique le DRAE, entre *de pie(s)* ou *en pie*. Le *Diccionario Panhispánico de Dudas* précise que la forme *de pies* est de nos jours considérée comme vulgaire et doit être évitée dans une langue soutenue.

Pour ce qui est des propositions infinitives, les candidats pouvaient soit conserver la construction infinitive *me ha hecho seguirlo y pedirle*, soit la développer sous forme de subordonnée complétive au subjonctif présent *me ha hecho que yo le siga (a Ud.) y le pida*. Il fallait veiller à ne pas omettre les pronoms COD *lo* ou COI *le* (solécisme grave) et, plus grave encore pour de futurs enseignants, à ne pas confondre *pedir* et *preguntar*.

15. Je n'ai qu'une crainte, commandant, une seule qui me hante la nuit...

Sólo tengo un temor, comandante. Uno solo que me obsesiona por la(s) noche(s)...

Pour cette phrase qui ne présentait pas de difficultés majeures (mais qui a généré de nombreuses fautes), le jury a également accepté *solo temo una cosa* ou *tengo un solo / único temor*

évidemment préférable au solécisme **tengo un sólo temor* qui mettait en exergue les lacunes de certains candidats, encore trop nombreux, qui ne distinguent pas la fonction d'adverbe de celle d'adjectif.

Si le candidat avait choisi *temor*, il était hors de question d'écrire plus loin *una sola* (féminin par rapport à « crainte » ?) comme le jury l'a rencontré dans quelques copies. Une relecture attentive aurait permis d'éviter ce que nous espérons n'être qu'une faute d'étourderie.

La faute la plus récurrente a cependant été l'apocope du -o de *uno* devant *solo* dans la deuxième partie de la phrase.

Pour « qui me hante » le jury a accepté *que me habita / me atormenta / me acosa*, mais a rejeté comme faux-sens *me acecha / me invade / me desvela*, entre autres propositions.

Pour la traduction de « la nuit », il convenait d'éviter *la noche* (calque), mais on pouvait traduire par *de noche* ou *en la noche*.

16. – Laquelle ? demanda Salvatore Piracci avec empressement, car il pensait qu'une faille, peut-être, était en train d'apparaître et qu'il pourrait la convaincre de renoncer.

–¿Cuál? preguntó Salvatore Piracci apresuradamente ya que pensaba que quizás se estaba atisbando una grieta y (que) podría convencerla de que renunciara.

Cette proposition a donné lieu à de nombreuses fautes de morphosyntaxe et de lexique en commençant par la traduction de « laquelle », rendue par certains candidats par d'inadmissibles barbarismes. Toujours pour cet interrogatif, faut-il rappeler aux candidats que l'accent diacritique sur la voyelle tonique est obligatoire ?

Nous ne reviendrons pas sur la confusion trop fréquente entre *pedir* et *preguntar* pour nous concentrer sur les difficultés lexicales.

On pouvait interpréter « l'empressement » de Salvatore Piracci comme de l'intérêt, de l'attention envers la jeune femme tout en incluant l'idée de hâte à obtenir des informations. Le jury a proposé *preguntó apresuradamente* ou *se apresuró a preguntar* mais a également admis *diligente, con solicitud, presurosamente, (de) presto, (a)prisa, (de)prisa, con apremio, con premura, con prisa* excluant les termes qui n'incluaient aucune des notions vues plus haut.

Pour le mot « faille », il ne fallait retenir que son sens figuré : l'idée de point faible, de défaut, de cassure, fêlure ou fissure dans un sentiment. Le jury a valorisé *atisbar / abrirse una brecha o grieta / producirse una fisura* mais a considéré que *fallo, defecto, falla, problema, abertura, duda, solución* ou *hueco* s'éloignaient du sens original.

Pour le mode de la subordonnée, le jury a choisi le subjonctif (à l'imparfait pour respecter la concordance des temps). Cependant, la construction infinitive *podría convencerla de renunciar* a également été acceptée. En effet, *convencer de* étant un verbe à régime prépositionnel, le complément régime prépositionnel peut être soit une proposition avec un verbe à la forme personnelle (*de que renunciara*), soit une proposition infinitive (*de renunciar*). Dans tous les cas, l'absence de *de* était incorrecte (cas de *queísmo* dans **podría convencerla que renunciara*).

17. Elle répondit les larmes aux yeux et les mâchoires serrées.

Ella contestó con lágrimas en los ojos y las mandíbulas prietas / apretadas / apretando las mandíbulas.

Certains candidats ont rencontré des difficultés morphosyntaxiques et lexicales à la traduction de cette séquence : d'une part, il fallait se plier à l'obligation d'employer la préposition *con* avant *lágrimas* (de préférence sans article), d'autre part, pour la traduction de *mâchoires serrées* les candidats avaient à leur disposition plusieurs tournures : *apretando la(s) mandíbula(s)*, *el maxilar*, *los maxilares*, *las quijadas*, mais ils ont eu beaucoup de mal à trouver l'adjectif participial adéquat.

18. – De ne pas avoir la force lorsque je l'aurai devant moi. Faillir au dernier instant. Alors vraiment, je serai misérable.

–No tener fuerzas cuando lo tenga ante mí. Fallar en el último momento. Entonces sí que seré miserable.

Afin de ne pas commettre de fautes de syntaxe, pour la première préposition de cette séquence, il fallait avoir à l'esprit que la jeune femme répondait à la question de Salvatore Piracci renvoyant à la crainte qui hantait la jeune femme ; en espagnol, pas de préposition possible puisque *fuerzas* était le COD de *tener*.

Le jury a fait le choix de ne pas faire de ce rapport un catalogue d'erreurs, mais il ne peut passer sous silence que les trois quarts des candidats ont traduit le verbe de la subordonnée temporelle, « aurai », par le futur *tendré* en espagnol au lieu du subjonctif présent *tenga*, alors que, dès la classe de troisième – voire celle de quatrième LV2 –, les élèves sont censés savoir qu'on doit toujours employer le mode subjonctif pour les temporelles qui expriment un futur. Même constat pour les traductions pour le moins surprenantes de « devant moi » : inadmissibles à ce niveau.

La traduction du verbe « faillir » n'étant pas forcément évidente, le plus prudent était de le traduire par *fallar* qui englobait tous les sens de « faillir » (commettre une faute, manquer à son devoir, être infidèle à une promesse, un engagement, etc.).

Par ailleurs, *miserable* en espagnol ne se construit qu'avec *ser*.

Nous finirons par la bonification accordée par le jury à la traduction de « vraiment » par *sí que*.

V. Bilan

Le jury espère que ce rapport aura permis de montrer qu'il est disposé à accepter diverses traductions mais au regard du sens du texte et de sa cohérence. Le respect du texte source et de la langue cible est essentiel. Des mises en garde ont ponctué ce rapport non pas gratuitement mais dans le seul but de donner la possibilité aux candidats de se préparer au mieux pour aborder dans les meilleures dispositions cette épreuve de traduction.

En guise de rappel, les stratégies d'évitement, que ce soit par calque du français ou par le biais de la réécriture à foison et à sa guise, sont à proscrire. En revanche, toutes les tentatives réfléchies qui procèdent d'un choix reçoivent toujours l'attention du jury qui ne s'en tient pas à une seule traduction figée contrairement à ce que pourrait faire croire la traduction proposée ci-dessus.

VI. Ouvrages de référence

Les candidats sont invités à consulter très régulièrement les ouvrages conseillés par les formateurs. Ceux qui ne suivraient pas de formation spécifique trouveront ci-dessous une liste d'ouvrages à consulter pour travailler le thème le plus efficacement possible.

1. Dictionnaires unilingues

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
SECO, ANDRÉS & RAMOS, *Diccionario abreviado del español actual*, Madrid, Santillana, 1999.
CASARES (J.), *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, G. Gili, 1959 (réédition).
MOLINER (M.), *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 2003, 2 volúmenes.
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua castellana (Diccionario de Autoridades)*, Madrid, 1726-39; réédité dans la *BRH*, Madrid, Gredos, 1990, 3 volúmenes.
SECO, ANDRÉS & RAMOS, *Diccionario fraseológico documentado y modismos españoles*, Madrid, Santillana, 2006.
CORRIPIO (F.), *Diccionario práctico: sinónimos y antónimos*, Barcelona, Larousse, 1989.
GENOUVRIER, DESIRAT & HORDE, *Nouveau dictionnaire des synonymes*, Paris, Larousse, 1977.
ROBERT, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Robert, 1990.

2. Dictionnaires bilingues

DENIS & MARAVAL, *Dictionnaire français-espagnol*
GARCIA PELAYO & GROSS, *Grand dictionnaire espagnol-français*, Paris, Larousse, 1992.

3. Grammaires

ALARCOS LLORACH (E.), *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
ALCINA FRANCH (J.), BLECUA (J. M.), *Gramática española*, Barcelona, Ariel, 1975.
BEDEL (J.-M.), *Grammaire de l'espagnol moderne*, Paris, PUF, 1997.
BALESSENT & MAROTTE, *Grammaire méthodique de l'espagnol moderne*, Paris, Ophrys, 1976.
BELLO & CUERVO, *Gramática de la lengua castellana*, Buenos Aires, Sopena, 1949 (réédition).
BOUZET, *Grammaire espagnole*, Paris, Belin, 1946.
GERBOIN & LEROY, *Grammaire d'usage de l'espagnol contemporain*, Paris, Hachette,
GILI & GAYA, *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, SPES, 1964 (9ème édition).
LIGATTO & SALAZAR, *Grammaire de l'espagnol courant*, Paris, Masson, 1993.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 12a edición, 1989.

4. Ouvrages et articles traitant de points particuliers

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2003.

COSTE & REDONDO, *Syntaxe de l'espagnol moderne*, Paris, SEDES, 1965.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Santillana, 2005.

SECO (M.), *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2006 (10a edición).

POTTIER (B.), *Introduction à l'étude de la morphosyntaxe espagnole*, Paris, Éditions Hispanoaméricaines

GELABERT, HERRERA & MARTINELL, *Repertorio de funciones comunicativas del español*, Madrid, SGEL, 1993, 3a edición.

PENET & GOMEZ, *Six mille et une expressions de l'espagnol parlé*, Paris, Assimil, 1995.

NAVAS RUIZ & MORENO, *Ser & Estar, la voz pasiva*, Salamanca, Publicaciones del Colegio de España, 1984.

FENTE, FERNÁNDEZ & FEIJOO, *Perífrasis verbales*, Madrid, EDI 6, 1987.

PULEO GARCIA & SANZ FERNÁNDEZ, *Los pronombres personales*, Salamanca, Publicaciones del Colegio de España, 1989.

MOLINA REDONDO, *Usos de « se »*, Madrid, SGEL, 1988 (4a edición).

ABAT NEBOT, *El artículo (sistema y usos)*, Madrid, Aravaca, 1977.

RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE TRADUCTION (VERSION)

I. Sujet proposé

La lluvia, al repiquetear sobre la lucerna, me acosaba como el huésped intempestivo que golpea la aldaba de la puerta, suplicándonos cobijo. Junto al fogón, había un aparador de baquelita, cojo de las cuatro patas, con cajones que fui abriendo sin curiosidad, o en todo caso con esa curiosidad nada delictiva que nos impulsa a saber más sobre las personas que amamos y a infringir el coto vedado de su intimidad, aun a riesgo de descubrir en ese coto motivos que corrompan o enturbien nuestro amor. En los cajones del aparador reinaba el mismo desorden que en la buhardilla, un desorden que en otra persona hubiese suscitado mi rechazo, pero que en Chiara me resultaba venial e incluso reconfortante, porque la hacía más accesible. Camuflado entre servilletas y manteles que no respetaban los dobleces, encontré un sobre con fotografías. Supe cuál era su contenido porque el celuloide de los negativos asomaba por una esquina; vacilé antes de abrirlo, no tanto por la mojigatería o escrúpulo de inmiscuirme en un pasado que no me incumbía, como por el temor de que ese pasado incluyese manchas que no admitiesen detergente. Levanté la lengüeta del sobre y extraje las fotografías con ese temblor del tahr que desprejunta una baraja compuesta de naipes cuyos dibujos no reconoce; eran fotografías campestres, lo cual las convertía en exóticas, pues Venecia es una ciudad colonizada por la piedra que sólo deja crecer la hierba en los jardines de sus palacios. Eran fotografías tomadas al final de la tarde, cuando la luz oblicua alarga las sombras, fotografías en formato menor, sin demasiada definición, o con una definición espectral que las aproximaba a esos retratos desvaídos por la intemperie que ilustraban los epitafios del cementerio de San Michele.

Juan Manuel de PRADA, *La tempestad*, Planeta, 1997

II. Considérations générales

A) Le roman

Alejandro Ballesteros, maître-assistant en Histoire de l'art, vient d'écrire une thèse originale sur le mystérieux tableau de Giorgione, *La Tempête*. Il se rend à Venise pour voir enfin l'original au Musée de l'Accademia et discuter de sa thèse avec G. Gabetti, directeur du musée et grand spécialiste de la peinture vénitienne de la Renaissance.

Le soir de son arrivée dans la ville mythique, couverte de neige et dans les intempéries, il est témoin d'un assassinat. Il vole au secours de la victime, qui meurt dans ses bras. Il s'agit de Fabio Valenzin, un faussaire brillant, amant de la fille adoptive de Gabetti, Chiara, qui ressemble étrangement à la figure féminine de *La Tempête*.

Brimé par Gabetti qui s'oppose à son interprétation du tableau de Giorgione, Ballesteros va se laisser captiver par l'énigme du meurtre, d'autant plus facilement qu'elle met en jeu celle qu'il aime – Chiara –, la peinture de faux et le tempérament secret et captivant des Vénitiens.

Mêlant intrigue policière et réflexion sur l'art entendu comme une religion des sentiments, opposant la raison à la passion dans le vertige de la création artistique et littéraire, Juan Manuel de Prada s'impose par l'extraordinaire vigueur de son style comme l'un des plus grands des jeunes écrivains espagnols.

Juan Manuel de Prada est né en 1970 en Biscaye. Son premier roman *Les Masques de héros* et un recueil de nouvelles, *Le Silence du patineur*, ont été accueillis avec enthousiasme par la critique. *La tempestad*, son second roman, a été couronné en 1997 du prix Planeta.

B) Quelques remarques

Le passage se situe au milieu du roman et se focalise sur le personnage de Ballesteros qui mène son enquête (utilisation du « je »). La compréhension de l'ensemble du texte n'était pas difficile mais les candidats ont buté sur un lexique élémentaire tel que « *acosar* », « *el huésped* », « *junto a* », « *cajones* », « *manteles* », « *un sobre* », « *vacilar* », « *manchas* », « *pues* », « *palacios* », etc. ou sur un lexique qui n'appartient pas à la langue courante mais que de futurs professeurs d'espagnol devraient maîtriser : « *la lucerna* », « *cobijo* », « *un aparador* », « *cojo* », « *la buhardilla* », « *corromper* », « *enturbiar* »...

Certains mots auraient pu être compris grâce à leur place dans la phrase et au contexte : « *la aldaba de la puerta* » (en rapport avec *frapper*), « *de baquelita* » (*de* indiquait la matière du meuble). De même, une bonne connaissance de la culture espagnole aurait évité les nombreux contresens ou non sens dans la phrase qui comprenait un lexique en relation avec le jeu : « *el tahúr* », « *una baraja* », « *naipes* ».

En ce qui concerne la langue cible, le français, trop de candidats font des fautes d'orthographe sur les mots les plus simples : *poêle*, *enveloppe*, *régner*, *buanderie*, *tache*, *champêtre* ; encore plus grave, le jury a relevé des fautes d'accord grossières sur : *quatre pieds* (les déterminants cardinaux sont invariables, sauf *cent* et *vingt* qui acceptent la marque du pluriel dans certains cas, cf. règle), *des tiroirs que j'ai ouverts* (l'accord doit se faire avec le COD placé devant l'auxiliaire avoir), *ce qui les rendait* (accord avec « ce »), *qui les rapprochait* (se rapporte à définition spectrale et non à portraits).

Nous rappelons aux candidats que les noms des villes très connues doivent être traduits (dans le texte *Venise*), alors que les prénoms (surtout ici d'origine italienne) devaient être conservés pour éviter des traductions erronées : *Michele* ne peut devenir *Michelle*, car il s'agit d'un prénom masculin.

Cependant, le jury a valorisé certains étudiants qui ont proposé de bonnes traductions :
qui donne des coups de heurtoir à la porte (séquence 2),
dont les quatre pieds branlaient (séquence 4),
que j'entrepris d'ouvrir / que j'ouvris tour à tour (séquence 6),
en aucun cas / en rien / aucunement (traduction de *nada*, séquence 6),
forcer l'intimité de leur jardin secret / entrer par effraction / pénétrer frauduleusement dans l'espace interdit / l'espace privé (séquence 7),
sommairement pliées (séquence 12),

je sus ce qu'elle contenait (séquence 13),
ne soit souillé (séquence 16),
qui les faisait s'apparenter à (séquence 23).

C) Conseils et méthode

Nous conseillons aux candidats de relire les excellents rapports de version des années précédentes dans lesquels les conseils nécessaires à la réalisation d'une bonne traduction ont été donnés. Il faut que les candidats finissent par se persuader que la version demande une très bonne connaissance de l'espagnol mais aussi et surtout du français.

La version est un exercice de traduction aussi difficile que le thème. Traduire parfaitement nécessite une parfaite compréhension de l'intégralité du texte ; il ne suffit pas de croire que l'on pourra deviner la signification de la page à traduire par l'intermédiaire de l'appréhension, plus ou moins exacte, du sens de certains mots. La version demande une très bonne connaissance des structures grammaticales espagnoles et une grande précision dans l'utilisation du vocabulaire, sans oublier une excellente maîtrise du français. Un bon candidat ne peut se permettre d'écrire un barbarisme ou de faire une faute de conjugaison. Il est donc inutile d'essayer de traduire un texte avant de connaître avec précision la conjugaison, la concordance des temps, les emplois de *ser / estar*, de *por / para*, des prépositions ou autres points délicats de la grammaire espagnole.

Trop de formules au passé-simple donnent lieu à des traductions fantaisistes et donc à des barbarismes verbaux, car ce temps est très mal maîtrisé en français. L'orthographe et les accords doivent également être connus.

Tout texte proposé à la traduction est d'abord une histoire à comprendre. Aucun candidat ne peut se contenter d'une lecture en diagonale, car chaque mot a son importance comme le dit Juan Manuel de Prada lui-même : « Les mots sont des armes de jet et des armes d'hast, ils ont l'air innocents, quand on les dit ; aussitôt lancés, ils s'aiguisent comme des dards et vont cribler de traits l'interlocuteur ». Le candidat doit s'interroger : est-ce un dialogue ou un récit (style direct ou indirect) ? Qui sont les personnages ? Comment se parlent-ils (tutoiement, vouvoiement, pronoms sujets mais aussi possessifs, pronoms compléments, etc.) ? Avons-nous affaire à des hommes, des femmes, (l'accord des adjectifs le dit) ? Où se passe l'action ? Il faut être capable de se raconter l'histoire en espagnol avant de la traduire.

Le candidat doit procéder à plusieurs lectures de l'extrait à traduire, elles lui permettront de comprendre le texte en profondeur. Bien sûr, certains mots de vocabulaire peuvent ne pas être connus : il faudra alors les interpréter et essayer de déduire leur sens en fonction du contexte pour que la phrase ainsi que l'ensemble du texte aient une signification.

L'art de la traduction consiste également à respecter le ton du texte, son niveau de langue, son registre ; le choix des mots doit donc se faire avec beaucoup de délicatesse. Le texte de version à traduire cette année était d'un niveau de langue soutenu. Il y avait donc bien peu de probabilités de pouvoir traduire le mot « *desorden* » par *bordel* !

Traduire consiste à trouver en langue cible le mot juste et précis, le mot dont le sens sera au plus proche de celui utilisé dans la langue source. Traduire n'est pas une affaire d'à peu-près, de prêt-

à-porter, mais de confection sur mesure. On ne peut donc pas impunément remplacer un mot par un autre, ou transformer une tournure à sa guise.

Il est inutile de vouloir faire mieux que l'auteur. Si celui-ci fait une répétition, emploie le même mot, la même tournure à différents moments, sans doute est-ce voulu. Traduire ce n'est pas corriger le style de l'auteur, que celui-ci soit fautif volontairement ou involontairement. Le fait par exemple de supprimer une répétition est une erreur de traduction car l'intention de l'auteur n'est pas respectée.

Une bonne relecture doit enfin permettre de mettre en évidence les éventuelles fautes dues à une traduction ne considérant pas l'ensemble du texte. La traduction faite par le candidat doit être relue de la même façon que le texte d'origine, pour y voir une signification, une histoire logique, qui s'enchaîne de façon compréhensible. Il ne faut surtout pas relire les deux textes en même temps (en français et en espagnol), en passant de l'un à l'autre. Si le temps le permet, une relecture du texte en espagnol d'abord, puis en français, sera bénéfique : l'histoire doit être la même !

D) Bibliographie

Nous rappelons la bibliographie du rapport 2007 et nous conseillons également la fréquente consultation de la grammaire *Grévisse*. Les candidats doivent s'entraîner à l'exercice de la version en s'aidant de dictionnaires unilingues : dictionnaires de la langue espagnole mais aussi dictionnaires de la langue française. De même, l'utilisation d'un dictionnaire des synonymes est fort utile.

BÉNAC (Henri), *Dictionnaire des synonymes*, Paris, Hachette, 1956.

BLED (Édouard et Odette), *Cours supérieur d'orthographe*, Paris, Classiques Hachette, 1954.

BOUCHER (Jean), *Fort en version*, Rosny, Bréal, 2001.

COLIGNON (Jean-Pierre), *Un point c'est tout ! La ponctuation efficace*, Paris, Victoires-Éditions, 2004.

DEGUERNE (Alain) et LE MARC'HADOUR (Rémi), *La version espagnole. Licence/Concours*, Paris, Nathan, 1999-2001.

J. DUBOIS et R. LAGANE, *la nouvelle grammaire du français*, Paris, Larousse, 1991.

Nouveau Bescherelle (Le). L'art de conjuguer, Paris, Hatier, 1980.

GIRODET (Jean), *Dictionnaire Bordas. Pièges et difficultés de la langue française*, Paris, Bordas, 1986.

GREVISSE (Maurice), *Le bon usage*, Paris, De Boeck-Duculot, 1993.

NOYARET (Nathalie) et GARNIER (Françoise), *La traduction littéraire guidée, du premier cycle aux concours*, Paris, Éditions du Temps, 2004.

Vocabulaire orthographique. 50 000 mots du français courant, Paris, Larousse, 1983.

III. Traduction proposée

La pluie, en tambourinant sur la lucarne, me harcelait comme le visiteur importun qui frappe le marteau de la porte en nous suppliant de lui accorder l'hospitalité. Près du fourneau, il y avait un buffet en bakélite, aux quatre pieds bancals, dont j'ouvris l'un après l'autre les tiroirs, sans curiosité,

ou en tout cas avec cette curiosité, nullement répréhensible, qui nous pousse à en savoir plus sur ceux que nous aimons et à violer le jardin secret de leur intimité, même au risque de découvrir dans ce jardin des motifs susceptibles de corrompre ou de troubler notre amour. Dans les tiroirs du buffet régnait le même désordre que dans la mansarde, un désordre qui, chez quelqu'un d'autre, aurait suscité un rejet de ma part mais qui, venant de Chiara, me semblait excusable et même réconfortant car il la rendait plus accessible. Je découvris, bien cachée entre des serviettes et des nappes pliées en dépit du bon sens, une enveloppe contenant des photographies. Je sus quel en était le contenu parce que le celluloïd des négatifs dépassait du coin de l'enveloppe ; j'hésitai avant de l'ouvrir, pas vraiment par excès de pudeur ou par scrupule de m'immiscer dans un passé qui ne me regardait pas, mais plutôt par crainte que ce passé contienne des taches résistant à tout détergent. Je soulevai la languette de l'enveloppe et en retirai les photographies avec ce tremblement du joueur invétéré qui, sortant un jeu de cartes de son emballage, ne reconnaît aucune des figures ; c'étaient des photographies champêtres, ce qui leur donnait un air exotique, car Venise est une ville colonisée par la pierre qui ne laisse pousser l'herbe que dans les jardins de ses palais. C'étaient des photos prises en fin d'après-midi, quand la lumière oblique étire les ombres, des photos de petit format, sans grande définition ou d'une définition spectrale qui les faisait ressembler à ces portraits décolorés par les intempéries qui accompagnaient les épitaphes du cimetière de San Michele.

IV. Commentaire (les propositions précédées d'un astérisque sont fautives)

1. La lluvia, al repiquetear sobre la lucerna,

La pluie, en tambourinant / en tombant bruyamment / en martelant / en cognant sur / en battant sur la lucarne / qui tambourinait sur la lucarne

La tournure « *al + infinitivo* » indique la simultanéité de deux actions. Cette construction correspond à un gérondif et non pas à un seul participe présent.

Le verbe « *repiquetear* » exprime à la fois la chute de la pluie et le bruit sur la lucarne.

Le mot « *lucerna* » a été traduit trop souvent par *luzerne*, **lucerne*, **luserne*, traduction qui n'était pas logique quand l'étudiant avait compris le sens de *repiquetear* (la pluie ne cogne pas sur l'herbe !)

Nous avons trouvé beaucoup trop d'inventions de gérondifs **en grincelant*, **en éclabouçant*, **en cloquetant...* ou de non sens **en picotant*, **en raisonnant*, **en retombant à pic...*

2. me acosaba como el huésped intempestivo que golpea la aldaba de la puerta,

me harcelait / m'importunait comme le visiteur importun / tel l'invité indésirable / intempestif / l'hôte inopportun qui frappe le marteau / le heurtoir de la porte, / la porte avec le marteau / qui martèle la porte, qui frappe à la porte / qui cogne à la porte avec le heurtoir,

Il fallait respecter les temps : imparfait puis présent.

Le sens du verbe « *acosar* » a été trop souvent méconnu *accuser, *accueillir, *réveiller, *secouer... Ce verbe devait être traduit de manière plus emphatique que par *gêner, *embêter, *indisposer...

Beaucoup de candidats ont confondu *huésped* / *césped* ou ne connaissaient pas le sens du mot, pourtant si courant, ce qui donnait lieu à des traductions complètement farfelues *La pluie, picotant sur la vitre, me secouait comme le gazon intempestif qui frappe le seuil de la porte, en nous suppliant de l'engrais ! / *La pluie, en s'écrasant sur la lucerne, m'agaçait autant que le sapin intempestif qui frappe le haut de la porte, nous suppliant qu'on le coupe.

Même si le mot « *aldaba* » n'est plus communément employé, la cohérence de la phrase devait rendre évident le rejet de certaines traductions *frapper le loquet, le hochet, l'œil de bœuf...

3. *suplicándonos cobijo*.

et supplie qu'on lui accorde / de lui accorder l'hospitalité / (en) nous suppliant de lui accorder / en suppliant que nous lui accordions / qu'on l'accueille / implorant que nous lui donnions refuge / asile.

La construction française du verbe *supplier* est différente de la construction espagnole. On dit *supplier de + infinitif* ou *supplier que + subjonctif* si le sujet de la subordonnée est différent de celui de la principale et non pas **supplier + nom* **supplier l'hospitalité, le logis, l'abri.*

« *El cobijo* » indique le refuge, la protection et non pas une attitude *à genoux, *malheureux, *désespéré.

4. *Junto al fogón, había un aparador de baquelita, cojo de las cuatro patas,*

Près du fourneau / foyer / poêle / réchaud, il y avait un buffet en bakélite / se trouvait un buffet en bakélite, complètement bancal, / branlant, / aux quatre pieds bancals, / branlants,

Dans ce segment, nous avons essentiellement pénalisé une méconnaissance du lexique :

« *junto a* » : *avec, *face au, *contre, *en face de

« *el fogón* » : *radiateur, *four, *chauffe-eau, *gazinière

« *el aparador* » : *l'appareil, *un garde-vaisselle

En revanche, nous avons été indulgents avec les candidats qui avaient proposé comme traduction le nom d'un meuble qui ne se trouve pas ordinairement dans la cuisine mais qui possède des tiroirs.

« *de baquelita* » : l'erreur de matière n'a pas été sanctionnée outre mesure mais ce mot a donné lieu à des traductions fantaisistes comme *plein de linge, *de rangement, *d'angle, *à compartiments...

« *cojo de las cuatro patas* » : l'adjectif *cojo* qualifiait le meuble ; or, de nombreux candidats ont proposé des traductions qui se rapportaient à une personne ou un animal *cul de jatte des quatre pieds, *à quatre pattes ou ont écrit des non sens *dénivelé des quatre pattes, *tenu par quatre pieds, *amputé des quatre pieds... Certains ont laissé divaguer leur imagination en créant une relation tendancieuse avec le segment suivant *des caissons que j'étais en train d'ouvrir à quatre pattes, que

je pris par les quatre pieds/à pleines mains.

Une relecture et une meilleure connaissance du vocabulaire auraient sans doute évité la traduction suivante **collé au débarras, il y avait un dépôt d'affaires, grand caisson à quatre pattes, avec des cartons que j'ouvris sans curiosité...*

5. con cajones que fui abriendo sin curiosidad,

dont j'ouvris l'un après l'autre les tiroirs / avec des tiroirs que je me mis à ouvrir sans curiosité,

Ir + gérondif permet d'insister sur la durée tout en ajoutant une idée de progression et de lenteur. Il ne fallait pas se contenter du seul passé simple du verbe *ouvrir*.

Il fallait respecter le temps et savoir conjuguer le passé simple du verbe *ouvrir* !

« *Cajón* » signifie *tiroir, caisse*. La logique du texte doit permettre à l'étudiant de trouver la bonne traduction d'un mot polysémique. Il fallait garder *tiroir* puisqu'il s'agissait d'un meuble.

6. o en todo caso con esa curiosidad nada delictiva que nos impulsa a saber más sobre las personas que amamos

ou en tout cas avec cette curiosité, nullement répréhensible / pas du tout délictueuse / délictuelle / condamnable, qui nous pousse / nous incite à en savoir plus / nous incite à vouloir en savoir davantage sur ceux que nous aimons / les personnes que nous aimons

Les correcteurs ont rencontré beaucoup trop de barbarismes lexicaux **délictive, *délective, *déliteuse, *déléictive* ou de faux-sens induits par des faux-amis : **délinquante, *délicieuse, *délectable...* Il fallait trouver un adjectif qui qualifie une curiosité contraire à la morale.

Il convenait d'éviter l'usage de *nous* et *on* dans la même phrase.

7. y a infringir el coto vedado de su intimidad,

et à violer le jardin secret / la zone interdite / la chasse gardée de leur intimité,

Le verbe « *infringir* » peut se traduire par *enfreindre* mais, pour que la phrase soit correcte, il fallait utiliser un autre verbe qui se construise avec *jardin secret, chasse gardée...* il est incorrect de dire **enfreindre la face cachée, *le côté profond, *le vice caché...*

Il fallait rester vigilant sur la traduction de « *su* ». Ici, le possessif se rapportait à un pluriel (des personnes) et ne pouvait être traduit que par *leur*.

8. aun a riesgo de descubrir en ese coto motivos que corrompan o enturbien nuestro amor.

même au risque de découvrir dans ce jardin / dans cette chasse gardée / dans ce territoire des raisons pour corrompre / des motifs susceptibles de / qui puissent / qui pourraient corrompre ou troubler / perturber notre amour / qui corrompraient ou troubleraient notre amour.

Attention à ne pas confondre *aun / aún*. Les deux subjonctifs « *corrompan* », « *enturbien* »

expriment la possibilité, l'éventualité. Le conditionnel ou des constructions infinitives pouvaient ici convenir.

9. En los cajones del aparador reinaba el mismo desorden que en la buhardilla,

Dans les tiroirs du buffet régnait le même désordre que dans la mansarde, / dans les combles, / la soupente,

L'orthographe du verbe *régn* est à revoir sérieusement !

Logiquement, « *la buhardilla* » était une pièce de la maison. Ce mot a souvent été traduit par **buhanderie / buanderie* (par paronymie !) mais nous avons rencontré des aberrations telles que **tânière, *foire, *cohue, *buissons...*

Il faut absolument respecter le registre de langue et bannir dans ce texte les mots **bordel, *bazar, *souk*, pour traduire « *desorden* ».

10. un desorden que en otra persona hubiese suscitado mi rechazo,

un désordre qui, venant de quelqu'un d'autre, m'aurait rebuté, / aurait suscité un rejet de ma part

hubiese suscitado devait être traduit par un conditionnel passé qui indique une action qui aurait pu se réaliser.

11. pero que en Chiara me resultaba venial e incluso reconfortante, porque la hacía más accesible.

mais qui, venant de Chiara, me semblait excusable / véniel et même (voire) reconfortant / rassurant / paraissait insignifiant / anodin / sans importance / bénin car il la rendait plus accessible.

Trop de confusions entre *qui* et *que* : *qui* est toujours sujet et *que* COD ou attribut.

Venial signifie *véniel*, mais nous avons trouvé de nombreux barbarismes lexicaux **vénil, *véniel, *veinal* ou des contresens lexicaux **vénal, *agréable, *curieux, *charmant*.

Trop de candidats tombent dans le piège des faux-amis : « *resultar* » a dans le texte le sens de *sembler, être* (avec une idée de résultat) et « *hacer* » + *adjectif* signifie devenir ou rendre, ce changement étant alors essentiel, inévitable.

12. Camuflado entre servilletas y manteles que no respetaban los dobleces,

Je découvris, bien cachée entre des serviettes et des nappes pliées en dépit du bon sens / mal pliées / pliées n'importe comment

Attention à la place du participe passé employé comme adjectif apposé ! Si nous conservions l'adjectif en début de phrase, c'est « *je* » qui était bien caché. Or, c'est l'enveloppe qui est bien cachée (le genre est différent en français et en espagnol : une enveloppe / un sobre)

Il était maladroite de traduire *qui ne respectaient pas les plis* mais très incorrect de proposer *qui*

ne respectait pas les doublures, l'ordre de leurs doublures, les compartiments... alors que l'auteur voulait tout simplement évoquer du linge mal plié !

Le passé simple du verbe *découvrir* est trop souvent méconnu et a donné lieu à de nombreux barbarismes verbaux.

13. encontró un sobre con fotografías. Supe cuál era su contenido porque el celuloide de los negativos asomaba por una esquina;

une enveloppe contenant / avec des photographies. Je sus quel en était le contenu / ce qu'il y avait dedans (à l'intérieur) / ce qu'elle contenait parce que le celluloïd des négatifs dépassait du coin (d'un côté) de l'enveloppe ;

L'usage n'autorise pas l'emploi de l'adjectif possessif avec « en » (cf. Grévisse, p. 357). L'adjectif possessif et « en » font double emploi : je sus quel en était le contenu / je sus quel était son contenu.

Le faux-ami « *asomar* » a quelques fois été traduit par **assommer* ou par des expressions particulièrement malvenues : **pendait, *penchait, *ressortait, *pointait le bout de son nez...* Pour éviter toute confusion, il était judicieux de répéter le mot enveloppe en fin de phrase.

14. vacilé antes de abrirlo, no tanto por la mojigatería

j'hésitai avant de l'ouvrir / de la décacheter, pas vraiment par fausse hypocrisie / pas tant par fausse pudeur / moins par excès de pudeur

« *Vacilar* » est un faux-ami. Ce verbe signifie *hésiter*.

Pour traduire le mot « *mojigatería* », les correcteurs attendaient des substantifs ayant un rapport avec la moralité.

« *No tanto por... como por* » : une comparative en français commençant par *non pas tant...* est construite avec la conjonction *que* dans la deuxième partie.

Por indique la cause et non pas le but.

Il était important de saisir le sens de la phrase pour la traduire correctement : le personnage réfléchit, il analyse son attitude hésitante. Dans un premier temps, il émet une première explication à laquelle il ne croit pas vraiment puis il donne la vraie raison de sa crainte : il a peur de découvrir des éléments troubles dans le passé de Chiara.

15. o escrúpulo de inmiscuirme en un pasado que no me incumbía,

ou parce que j'avais des scrupules à m'immiscer / ou par scrupule de / à m'introduire dans un passé qui ne me regardait pas, / ne me concernait pas,

Attention ! « *incumbir* » est un faux-ami, il ne saurait se traduire par *incomber*.

Plusieurs locutions adverbiales avec le mot *scrupule* ont été acceptées : par scrupule / à cause des scrupules que j'avais / parce que j'avais des scrupules.

16. como por el temor de que ese pasado incluyese manchas que no admitiesen detergente.

mais plutôt par crainte de découvrir dans ce passé des taches résistant à tout détergent / que par crainte que ce passé n'inclût / n'inclue / ne contienne / n'ait / ne comporte des taches qu'aucun détergent ne pourrait enlever.

La traduction de « *por el temor* » au moyen de *par crainte que + subjonctif présent ou imparfait* a donné lieu à de nombreux barbarismes verbaux : **incluyât, *admitissent, *contenusse.*

Attention à la confusion entre *tache* et *tâche*.

Resistant était ici un participe présent et non un adjectif verbal, il n'y avait donc pas lieu de faire l'accord.

17. Levanté la lengüeta del sobre y extraje las fotografías

Je soulevai la languette (le rabat) de l'enveloppe pour en sortir / en extraire / et (en) retirai / pris les photographies / photos

La conjugaison du passé simple a posé d'autant plus de problèmes aux candidats que le verbe *extraire* n'en possède pas. Il importait donc d'utiliser un synonyme (*retirer, sortir*) ou de traduire par la forme infinitive : *pour en extraire.*

18. con ese temblor del tahúr que desprecinta una baraja compuesta de naipes cuyos dibujos no reconoce;

avec ce tremblement du joueur (invétééré) / du tricheur qui, sortant un jeu de cartes de son emballage, ne reconnaît aucune des figures ; / qui enlève / défait la cellophane d'un jeu de cartes / qui déballe / décachette un jeu de cartes sans en reconnaître les figures ; / dont il ne reconnaît pas les figures ;

C'est le segment qui a donné lieu aux traductions les plus fantaisistes, essentiellement par méconnaissance du lexique lié au jeu. Il est inadmissible qu'un futur professeur d'espagnol ne connaisse pas un seul des mots suivants *tahúr, una baraja, naipes* alors que le jeu fait partie intégrante de la civilisation espagnole. Déjà au Siècle d'or, les *pícaros* avaient l'habitude de jouer aux cartes.

Les exemples qui suivent montrent qu'aucun des mots liés au jeu n'était connu : **Avec ce tremblement du pâtissier qui démoule une pièce montée composée de crème pâtissière et dont il ne reconnaît pas les dessins / *Avec la crainte d'un homme qui ouvre une caisse remplie de dynamite et dont il ne sait pas lire les instructions.* Ces non-sens auraient dû être évités par une relecture de l'ensemble de la traduction proposée.

« *Desprecintar* » : il s'agit d'un néologisme fabriqué par l'auteur à partir du verbe *precintar*. Nous avons donc accepté *désempaqueter*.

19. eran fotografías campestres, lo cual las convertía en exóticas,

c'étaient des photographies champêtres / bucoliques, ce qui leur donnait un air exotique, / ce qui les rendait exotiques, / ce qui en faisait des photos, / des clichés exotiques,

« *Eran* » est à traduire par *c'étaient* (valeur de « présentatif », cf. Grévisse, *Bon Usage*, 10^e éd., 1975, § 809, p. 830 et suivantes). En revanche, il fallait bannir **elles étaient* (hispanisme). L'emploi du singulier, *c'était*, a été admis ; cependant, il est plus courant dans la langue familière que dans la langue littéraire.

des photographies : les candidats doivent soigner l'orthographe : « ph » et non « f ». La forme abrégée *photos* a été tolérée, mais il convient de respecter le registre de langue du texte.

Pour traduire « *campestres* », beaucoup d'inexactitudes ont été relevées : **des photos de la campagne, *prises à la campagne, *paysannes, *campagnardes, etc.* Il s'agissait ici de photographies évoquant la campagne, donc *champêtres* ou *bucoliques*, mais ne la représentaient pas, puisque c'étaient des vues de la ville de Venise. Les barbarismes, **campestres, *champestres, etc.* ont été lourdement sanctionnés. Il ne faut pas négliger les accents écrits : *champêtres*.

« *lo cual las convertía* » : ce passage a été source d'erreurs grammaticales graves. Il s'agit d'une relative dont l'antécédent est la proposition précédente : « *lo cual* » signifie ici *ce qui*.

« *las convertía en exóticas* » : on ne pouvait absolument pas traduire cette construction espagnole par un calque du type **les convertissait en exotiques, *les transformait en exotiques*. L'auteur n'exprime pas ici une idée de transformation mais d'apparence : en les regardant, le protagoniste leur trouvait *un air exotique*. Il était donc légitime d'attendre des traductions cohérentes et correctes sur le plan syntaxique en français comme : *ce qui leur donnait un air exotique, ce qui les rendait exotiques, ce qui en faisait des clichés exotiques*. Le mot *exotique*, comme tous les mots commençant pas *ex* (connaissance orthographique fondamentale), ne porte pas d'accent.

20. pues Venecia es una ciudad colonizada por la piedra que sólo deja crecer la hierba en los jardines de sus palacios.

car / puisque / du fait que / en effet, Venise est une ville colonisée / envahie / investie par la pierre qui ne laisse l'herbe pousser / pousser l'herbe que dans les jardins de ses palais.

« *pues* » : beaucoup d'erreurs sur le sens de cette conjonction. Nous invitons les candidats à bien en étudier les différentes valeurs (alors, car, puisque, eh bien, donc). *Pues* était employé ici avec une valeur causale et pouvait être rendu par *car, puisque* ou *du fait que*. Il convenait d'éliminer les autres propositions qui entraînaient une rupture de construction (*eh bien*) et un non-sens.

Le nom de la ville de Venise n'a pas toujours été reconnu, ce qui est regrettable. S'agissant d'une ville de réputation mondiale, sa traduction s'imposait (puisque son nom existe en français). Les propositions fantaisistes (**Vienne, *Vesoul, *Venece...*) révélaient un manque de bon sens.

« *colonizada por la piedra* » ne présentait pas de difficulté majeure. *Colonisée* était tout à fait correct. On pouvait user de variantes, comme *envahie, investie*, qui montraient qu'à Venise la pierre (c'est-à-dire les constructions en pierre) a remplacé la végétation.

Il importait de comprendre qu'il n'y a plus de verdure, sauf dans *les jardins* des nombreux

palais de cette ville. La restriction exprimée par *sólo* portait donc sur les rares lieux où poussait l'herbe. La traduction par les adverbes **seulement* (ou **uniquement*) était donc hasardeuse et a souvent entraîné de graves contresens, selon la place qui leur était attribuée dans la phrase : **qui seulement laisse pousser l'herbe* (incorrect), **qui laisse seulement pousser l'herbe* (sous-entendu : il ne peut pas pousser autre chose que de l'herbe), etc. L'expression correcte était donc *ne... que*, à condition de la construire correctement. Ainsi, les propositions **qui ne laisse pousser que l'herbe*, **qui ne laisse que pousser l'herbe* faisaient également contresens.

Certains étudiants ont traduit « *por* » par *pour*. Or, « *por* » introduit ici un complément d'agent. Il convient donc de faire très attention à la traduction de cette proposition. L'erreur met en évidence des carences grammaticales inadmissibles.

Pour traduire des termes simples comme « *sus palacios* », il importe d'avoir le souci de trouver le mot juste. Le mot **palaces*, souvent proposé, est un faux-sens : il s'agit d'un mot familier, synonyme de *hôtel de luxe*. Ici, « *sus palacios* » n'évoque rien de tel puisqu'il est fait allusion à des monuments historiques. Le déterminant « *sus* » est un adjectif possessif et non pas un démonstratif : *ses* et non **ces*. L'erreur est impardonnable. La traduction par **leur* est un solécisme car « *sus* » renvoyait à la ville de Venise, un singulier donc et non pas à un pluriel.

21. Eran fotografías tomadas al final de la tarde, cuando la luz oblicua alarga las sombras,

C'étaient des / C'était des / Il s'agissait de photos prises en fin d'après-midi, quand la lumière oblique étire les ombres, / quand la lumière rasante allonge / agrandit les ombres.

Pas de difficultés particulières pour ce segment. Attention à respecter la ponctuation.

« *Eran fotografías* » : cf segment 19. La répétition de *c'était* ou *c'étaient* s'imposait puisque c'est l'auteur lui-même qui choisit de la faire (effet de redondance). Nous avons cependant toléré la variation *il s'agissait*, à condition qu'elle soit construite avec la préposition *de* et non pas avec l'article contracté défini pluriel **des*, qui détermine un nom identifiable et annoncerait une caractérisation (ex : *il s'agissait des photos de Venise*).

« *tomadas al final de la tarde* » : certains candidats ont utilisé une périphrase **qui avaient été prises* ce qui alourdissait la phrase et pouvait entraîner une grosse faute d'accord du participe passé avec *photographies*, substantif pluriel. Nous rappelons que les fautes d'accord sont très lourdement sanctionnées.

« *al final de la tarde* » : « *la tarde* » peut signifier *le soir*, *la soirée*, *l'après-midi*, chaque terme français définissant un moment différent de la journée. Ici, la lumière descendante marquait *la fin de l'après-midi*. De plus, il ne s'agissait pas d'un(e) après-midi précis(e), daté(e) qu'on aurait rendu par *à la fin de l'après-midi*, mais de l'évocation du moment de la journée où ces photos furent prises : *en fin d'après-midi*.

« *oblicua* » : le mot *oblique* est le mot qui convient le mieux puisqu'il en est la traduction exacte et qu'il en respecte l'étymologie et la phonétique. Veiller à la bonne graphie ! **Oblicue* est un barbarisme.

Le mot *rasante* a été accepté car il marque l'orientation des rayons du soleil à ce moment de

la journée.

« *alarga* » : attention aux faux-amis ! « *largo* » signifie *long* et non **large* ; donc, on attend ici *allonge* (*étire, agrandit* on été acceptés) et toute autre proposition **rallonge, *prolonge, *grandit, *étend...* était à rejeter.

« *las sombras* » : les ombres et non pas **les sombres* ou **les hombres...*!

22. fotografías en formato menor, sin demasiada definición,

des photos de petit format / de format réduit, pas de très haute définition, / sans grande définition, / sans trop de définition, / de piètre définition,

Pour ne pas entraîner de rupture de construction, la reprise de l'article indéfini pluriel *des* était obligatoire.

La traduction de « *en formato menor* » a posé problème à certains candidats qui ont traduit littéralement **en format mineur*, ce qui a été considéré comme un hispanisme. De même, la traduction de la préposition « *en* » a donné lieu à des tournures hispanisantes qui ont été sanctionnées comme **au petit format* ou **en petit format*. On pouvait décider de ne pas la traduire afin de respecter les us de la langue française *une photo grand format*, ou de la traduire par la préposition *de* : *des photographies d'un format réduit*.

Pour la suite de la phrase, les traductions *sans trop de définition, sans grande définition, de piètre définition* ont été acceptées.

23. o con una definición espectral que las aproximaba a esos retratos desvaídos por la intemperie

ou avec un spectre dont la définition les faisait ressembler / les rendait semblables à / les rapprochait de ces portraits décolorés / défraîchis / délavés / ternis / blanchis par les intempéries / l'intempérie

La difficulté portait ici sur la traduction du pronom relatif « *que* ». Ici, il rappelait l'antécédent « *definición espectral* », féminin singulier, et avait la fonction de sujet du verbe « *aproximar* ». Par conséquent, il fallait accorder ce verbe à la 3^{ème} personne du singulier. Beaucoup de candidats ont malheureusement accordé ce verbe avec le pronom COD *les*, ce qui a entraîné une grosse erreur de construction. Au niveau sémantique, pour le verbe « *aproximar* », les traductions *les faisant ressembler, qui les rendait semblables, qui les rapprochait de* ont été acceptées.

La traduction de l'adjectif démonstratif « *esos* » était obligatoire car il désigne ici quelque chose que tout le monde connaît. Pour la traduction de « *desvaídos* », il importait de conserver son sens premier *descolorido* ou *de color apagado* et de privilégier une traduction en rapport avec la couleur. Ainsi les traductions *ternis* ou *estompés* ont été acceptées, mais d'autres traductions ont sur-interprété le sémantisme de l'adjectif (**ravagés, *rongés, *dévastés*) et ont été pénalisées. La traduction de la préposition « *por* », ici dans sa fonction d'introduction de complément d'agent, n'aurait pas dû poser de problème majeur.

24. que ilustraban los epitafios del cementerio de San Michele.

qui illustraient / ornaient les épitaphes / inscriptions funéraires du cimetière de San Michele.

Le pronom relatif « *que* » se rapportait ici à l'antécédent « *esos retratos* » et avait pour fonction celle de sujet du verbe « *ilustraban* ». Il convenait donc le traduire par *qui* et d'accorder le verbe à la 3^{ème} personne du pluriel. Certains candidats n'ont pas vu la fonction de sujet et ont traduit le relatif par *qu'illustraient*. Dans cette traduction, le relatif a une fonction de COD, ce qui entraîne, outre la rupture de construction, un gros contresens, les portraits illustrant les épitaphes et non l'inverse comme le signifierait cette traduction. La méconnaissance du mot « *epitafio* » (*épitaphe* en français) a donné lieu à d'autres contresens et barbarismes.

Enfin, l'emploi en français de la préposition *de*, qui donne une précision sur le cimetière, était obligatoire ; son oubli a été considéré comme impropre et a été par conséquent pénalisé, de même que la traduction par **Saint-Michel* ou **Sainte Michelle*. Le nom du lieu doit en effet rester en italien puisqu'il s'agit d'un cimetière situé à Venise. Plus grave encore a été la traduction par **Saint-Michèle* ou **Saint-Michelle*, celle-ci a été pénalisée comme une faute d'accord.

I. Constitution des dossiers

Au total, douze dossiers ont été soumis aux candidats du CAPES-CAFEP. Les thématiques sont diverses et variées, classiques ou très actuelles. Elles requièrent, par conséquent, une vaste connaissance de la culture et des civilisations espagnole et latino-américaine, qui s'acquiert par une préparation universitaire sérieuse et un intérêt pour l'actualité. En effet, les versions papier ou internet des quotidiens espagnols ont été, cette année encore, la source de plusieurs documents. Les genres littéraires ont été variés, allant de la poésie de Quevedo et de Mario Benedetti au billet d'humeur de Javier Marías en passant par des paroles de chansons (Jarabe de Palo, Los Tigres del Norte) et des articles de presse informatifs. Le support filmique était l'objet des dossiers comportant une publicité de la Lotería de Navidad et l'extrait du film de Carlos Saura *La prima Angélica*. Le document iconographique a été proposé sous forme d'un tableau de Picasso et de diverses publicités de sensibilisation au sort des sans-abri et contre une consommation excessive. Même si les dossiers reposaient sur des faits relativement récents, on peut observer qu'ils couvraient une période historique relativement vaste, allant de 1600 avec Quevedo à 2008 avec les articles de journaux.

- ESD BENE/09 : un poème de Mario Benedetti, « *Táctica y estrategia* » tiré de *Poemas de otros* (1973-1974) + une affiche réalisée par l'association *Ecologistas en acción* du 02/2009 extraite de <http://www.ecologistasenaccion.org/> + une publicité de Movistar de 2009, tirée de caracasdigital.com.
- ESD BOFA/09 : un article tiré du quotidien *El País* daté du 07/09/2008 + un dessin de Jacint Bofarull publié dans la revue *Mi revista* le 20/01/1938 + des articles extraits de la loi dite de « Mémoire historique » du 26/12/2007.
- ESD LOTE/09 : un clip vidéo « *Campaña 2008 de la Lotería de Navidad* » + un article de presse intitulé « *El 'Gordo' no entiende la crisis* » d'Esther Mucientes, publié sur le site internet de *El Mundo*, le 11/12/2008.
- ESD QUEV/09 : un poème de Francisco de Quevedo, « *Letrilla satírica, Poderoso caballero es don Dinero* », in *Poemas escogidos*, Clásicos Castalia, 1989 + une affiche émanant de l'association *Ecologistas en Acción*, intitulée *1 día sin compras, 364 de consumo sostenible*, tirée de <http://www.consumehastamorrir.com>, 28/11/2008.
- ESD URRU/09 : un passage de *Mi vida junto a Pablo Neruda* de Matilde Urrutia (Barcelona, Seix Barral, 2002) + « *Último discurso de Salvador Allende* », 11/09/1973, extrait du site <http://ciudadseva.com/textos/otros/ulimodi.htm> + photographie de Salvador Allende, 11/09/1973.
- ESD ROTO/09 : une chanson du groupe mexicain Los Tigres del Norte, intitulée *La Reina del Sur*, de 2002 + un dessin de El Roto publié dans *El País* du 25/05/2008.
- ESD MARI/09 : extrait d'un récit de Javier Marías, « *La idiotez de no saber por qué* », *El País Semanal* du 02/2009 + une photographie *El graffiti se convierte en arte en Terrasa*, Ramón Navarro,

ELPAÍS.com du 20/10/2008 + une photographie *Un graffiti estropea el muro de la catedral de Salamanca*, Ricardo Cordero, ELPAÍS.com du 30/12/2008.

- ESD BEJA/09 : un article de José Bejarano, « *De la patera a la empresa* », tiré de *La Vanguardia* du 01/07/2008 + une photographie d'Emile Loreaux « *El Ejido : le goût amer de la tomate* », in *La Vie*, n°3275, du 22/05/2008 + une photographie d'Emile Loreaux « *Logé dans un cortijo*, Khalid, journaliste marocain, régularisé depuis peu », in *La Vie* n°3275 du 22/05/2008.

- ESD SAUR/09 : un extrait du film *La prima Angélica* de Carlos Saura (1973) + un extrait de « *Oda al libro* » (II) de Pablo Neruda, in *Odas elementales*, 1958.

- ESD PERE/09 : un article de Nerea Pérez « *El veraneante español* », *El País*, 17/08/2008 + une photographie « *Revista de verano* », *El País*, 17/08/2008.

- ESD JARA/09 : les paroles d'une chanson du groupe *Jarabe de Palo*, intitulée « *Vivo en un saco* », extraite de l'album *Depende*, 1999 + une affiche d'une campagne de l'organisation *Cáritas*, parue en 2004, <http://www.caritas.es> + un dessin de Romeu tiré de ELPAÍS.com, 04/01/2008.

- ESD PICA/09 : un tableau de Pablo Picasso, *Monument aux Espagnols morts pour la France*, 1946-1947 + un extrait de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, 2001 + un article de *El País*, 25/08/2004.

II. Quelques conseils

En préambule aux conseils que l'on peut donner, il conviendra de parler de la gestion du temps pendant l'épreuve orale d'ESD. Le candidat dispose d'un maximum de trente minutes pour présenter son travail. Il doit gérer son temps afin de ne pas négliger la partie didactique dont la valeur chiffrée est supérieure à celle du bilan d'analyse. Si le candidat présente le fruit de son travail en un peu moins d'une demi-heure, il est inutile et improductif qu'il comble le temps restant par des considérations générales ou qui reviendraient sur les questions traitées ; il ne ferait preuve que d'un manque d'organisation. Certains candidats, par stress ou par volonté d'être exhaustifs, parlent très vite et ne laissent pas aux membres du jury la possibilité de prendre des notes, ce qui ne permet pas, de fait, de relever les commentaires et idées exprimées. Une telle manière de faire est donc grandement préjudiciable. La richesse d'un dossier pourra aussi bien être mise en valeur par une analyse et des réponses synthétiques. Il est agréable d'entendre un exposé prononcé avec un débit régulier, ni trop lent, ni trop rapide, à voix haute, intelligible et sûre, sans pour autant articuler de façon non naturelle. Cela fait partie des qualités que l'on attend d'un futur enseignant, cette façon de faire étant bien entendu valorisée.

Rappelons qu'il s'agit d'une épreuve orale, qui démontrera, entre autres, l'aisance du candidat à s'exprimer seul devant un auditoire. La préparation écrite sert de point d'appui et non de texte à lire. Pour cette première partie de l'épreuve, le candidat veillera à suivre un triangle visuel : sa préparation, le dossier sur lequel il s'appuie et qu'il cite et les membres du jury. Une simple oralisation des notes écrites, à savoir la lecture d'une préparation entièrement rédigée, s'avère improductive. Débitée sur un rythme trop rapide et monocorde, elle devient vite ennuyeuse pour les membres du jury.

Enfin, le candidat ne doit attendre, à aucun moment de l'épreuve, une quelconque approbation de la part du jury. Il est donc inutile de demander « c'est ça ? » à la fin d'une réponse lors de l'entretien ou « pouvez-vous me donner plusieurs propositions ? », ce qui reviendrait à inverser les rôles.

A) La présentation des documents

Outre le paratexte (nom des auteurs, origine des documents, date d'édition), le jury attend, dans la mesure du possible, quelques connaissances sur l'auteur, la source, la période par exemple. Les candidats savent généralement définir la tendance politique des journaux, mais un certain nombre ne fait pas la différence entre *El País* et *El País Semanal*, le deuxième étant le supplément dominical d'*El País* et en aucun cas « *El País* de la semaine ».

Ces informations seront circonscrites sans être trop développées. L'essentiel ou l'intérêt du document, en lien avec le dossier, sera énoncé de façon synthétique. Par exemple, sur le dossier ESD URRU/09, des connaissances sur Matilde Urrutia et Pablo Neruda étaient bienvenues, ainsi qu'une rapide présentation de Salvador Allende, toujours en rapport avec le document présenté.

B) L'axe fédérateur

Comme l'expression l'indique, il s'agit d'un axe qui fédère, c'est-à-dire qui unit les différents supports étudiés. Il ne s'agit pas simplement de la thématique. C'est le fil conducteur, la réflexion qui rassemble ces documents en un dossier. C'est la raison pour laquelle l'axe est en corrélation avec l'analyse des documents dont il donne la ligne directrice. Il doit pouvoir s'appliquer à chacun des documents proposés.

C) Le bilan d'analyse

Il s'agit ici de faire un bilan, une synthèse de l'analyse, en aucun cas de présenter une analyse détaillée comme en Épreuve en Langue Étrangère. Il est tout à fait possible de réaliser cette première partie en moins d'un quart d'heure. Certains candidats essaient néanmoins de présenter dans ce laps de temps un commentaire exhaustif et pour ce faire parlent très vite, au détriment de la prise de notes des membres du jury. Cela ne correspond pas à la consigne « vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse », c'est-à-dire ne dégage pas les qualités de synthèse des candidats. Les meilleures notes correspondent bien souvent à des exposés assez synthétiques proposant des éléments de fond et de forme qui servent l'axe de lecture et par conséquent, l'exploitation didactique.

Certains candidats pensent, à tort, qu'ils n'ont pas le droit de répéter les idées émises. Ils gardent par conséquent de très nombreux éléments de l'analyse pour les intégrer ensuite au volet didactique. Ils réduisent ainsi le bilan à un squelette... incomplet. Les idées de l'analyse peuvent être redites en didactique, en variant néanmoins leur formulation ou en les développant différemment.

L'analyse des documents est un préalable à toute démarche didactique. Elle sera évaluée tant sur le fond que sur la forme.

– « La forme » se réfère à la maîtrise des outils lexicaux et méthodologiques de l'analyse littéraire (la versification, les figures de style, le repérage de la voix narrative pour distinguer auteur et narrateur), filmique, de l'image fixe (photographie, dessin, tableau, publicité – nombre de candidats confondent slogan et accroche). Une analyse qui ne tiendrait pas compte de la nature du document ne serait pas recevable. La forme relève également de la qualité de la langue. Le candidat sera attentif aux accords des participes passés après l'auxiliaire « avoir », aux participes passés irréguliers, au genre des substantifs et à la pertinence du lexique employé. L'utilisation des outils lexicaux n'a de sens que s'ils sont appropriés et si l'on peut en donner la définition.

– « Le fond » concerne bien entendu la richesse de l'analyse et la méthode avec laquelle elle est menée. La structure des documents est tout d'abord dégagée, donnant les lignes, parties, mouvements ou plans ainsi que leur justification. Ce découpage doit être suivi et repris lors de l'analyse. Une analyse pointilliste est à exclure car le candidat, outre le fait que le temps lui manquera pour la réaliser, ne prend aucun recul, ne dégage pas les idées essentielles. L'analyse doit être en permanence au service du sens donné aux documents et au dossier. Cette partie de l'épreuve requiert une culture générale qui s'acquiert par le travail universitaire, la lecture des grands auteurs, de la presse (nombre de candidats pensent que le quotidien *ABC* est une revue), la visite des musées ou la lecture d'ouvrages sur la peinture espagnole et latino-américaine, le visionnage des films de langue espagnole, l'écoute de musiques du monde hispanique et des séjours en Espagne. Le dossier sur le 11 septembre 1973 au Chili (ESD URRU/09) ne requérait, somme toute, dans le domaine de la civilisation que des connaissances classiques. Or, de nombreux candidats méconnaissaient cet évènement et ses protagonistes.

Par ailleurs, il est regrettable que la poésie reste un support terrorisant pour certains, alors même qu'ils auront à l'utiliser en classe. Ils doivent à tout prix dédramatiser ce support en axant leur étude sur les mots clés qui font sens. Enfin, rappelons que l'humour peut faire partie des dossiers d'un concours. Le dossier ESD ROTO/09 proposait la chanson du groupe mexicain Los Tigres del Norte intitulée *La reina del sur*. Les paroles avaient une volonté parodique alors que les candidats qui ont pris la chanson au premier degré ont pensé que ce groupe faisait l'apologie, l'éloge de cette « baronne de la drogue ».

Mettons également en garde contre la supposée « facilité » des documents humoristiques. L'analyse de l'humour est chose ardue. Elle nécessite la maîtrise des définitions des différentes formes d'humour ; la caricature, la satire, la parodie ne doivent pas être confondues. De même, l'ironie n'est pas du sarcasme ni du cynisme. Publicités et dessins humoristiques font souvent appel à un intertexte que les candidats ont du mal à repérer. Cet intertexte permet de comprendre la parodie, par exemple, la caricature ou le sarcasme que provoque le paradoxe. Dans le dossier ESD JARA/09, le dessin de Romeu, paru sur le site internet du journal *ELPAIS.com*, traitait la situation des sans-abri par l'humour. L'humour noir de la phrase insérée dans la bulle reposait sur l'expression « *Vivir muy por encima de sus posibilidades* », totalement inadaptée à la situation du mendiant, et faisait allusion aux conditions de précarité des plus démunis, entre autres en raison de la crise économique actuelle.

D) Le volet didactique

Les réponses aux questions du volet didactique vont souvent de pair avec une analyse réussie car elles en découlent. Les questions qui reviennent le plus souvent sont les suivantes :

– « Quels repérages linguistiques effectueriez-vous pour accéder au sens ? ». Rappelons que « repérages linguistiques » ou « objectifs linguistiques » se déclinent en deux domaines : les objectifs linguistiques lexicaux et les objectifs linguistiques grammaticaux. Trop de candidats oublient le principal dans cette question : « pour accéder au sens » et se contentent de faire un catalogue exhaustif de tous les points de linguistique qui apparaissent dans le document, alors que le but est de mettre en évidence les objectifs linguistiques qui font sens, qui se rattachent au sens général du document. Pour autant, le candidat classera ces repérages de façon synthétique et, surtout, il les justifiera en fonction du sens donné au dossier. La pertinence des repérages est liée aux choix que fera le candidat. Tout repérage linguistique n'est pas nécessairement recevable. Le candidat doit songer que ces choix dans un document seront le gage de l'intérêt que les élèves porteront au dossier. Quelle utilité et quel rapport au sens y a-t-il, pour le dossier ESD PERE/09 sur le tourisme en Espagne, à faire repérer le verbe *ser* ou *estar* pour décrire la couleur des voitures de la photographie ? Malheureusement, peu de candidats, sont capables dans ce contexte de justifier le rapport au sens général lors de l'entretien. On fera appel à une certaine logique lors de l'énonciation des champs lexicaux et l'on évitera de proposer par exemple le champ lexical « du côté pratique ».

– « Quels procédés (repérages), autres que linguistiques, permettraient d'accéder à la spécificité du document ? » Cette question renvoie à la nécessaire maîtrise des langages et des codes des documents iconographiques, filmiques, publicitaires, etc.

– « Quels objectifs, autres que linguistiques, assigneriez-vous à l'étude de ces documents ? » Quand bien même cette question ne préciserait pas « autres que linguistiques », la première question ayant déjà traité des repérages linguistiques, il est inutile de revenir ici sur cet aspect. Il s'agit cette fois-ci d'évoquer éventuellement des objectifs culturels, civiques, méthodologiques ou cognitifs. Le qualificatif « socioculturel » rassemble les objectifs culturels et civiques. Dans tous les cas, il s'agit des objectifs en lien avec l'étude des documents du dossier et non à partir d'un thème annexe de ces documents. Mettons en garde contre la tentation d'exhaustivité ; celle-ci conduit souvent à décrédibiliser le projet du candidat, surtout s'il s'agit d'objectifs civiques. Par exemple, le dossier ESD JARA/09 sur les sans-abri, a conduit les candidats à vouloir évoquer pêle-mêle le problème du logement, des travailleurs, des pauvres, de la crise économique, de la marginalisation des minorités, des droits et des devoirs de citoyens, de l'acceptation de l'Autre. Un choix justifié aura un impact plus grand. Les objectifs culturels répondent à cette même exigence : cerner avec finesse un point. L'objectif méthodologique (ou cognitif) aidera à l'apprentissage du savoir-faire. Dans tous les cas, il est possible d'évoquer l'interdisciplinarité que proposent certains dossiers, par exemple avec le professeur d'arts plastiques (dossier ESD PICA/09 comportant un tableau de Picasso), d'histoire-géographie, de philosophie ou de lettres (sur le travail de mémoire relatif aux dossiers sur la période franquiste ou la dictature chilienne).

– « Dans quel ordre aborderiez-vous l'étude de ces documents et à quelle classe destineriez-vous ce dossier ? » Le jury, dans la plupart des cas, attend des candidats qu'ils justifient leurs

réponses en se fondant sur les conclusions qu'ils tirent de la mise en relation des documents – pour ce qui est de l'ordre – et pour ce qui est de la classe, en se fondant sur les textes règlementaires, les programmes publiés au BOEN. Le jury est à l'écoute des candidats sans *a priori*. Par exemple, pour un dossier, qui, à l'évidence devait être destiné à une classe de Première, le jury a accepté la classe de Terminale si le candidat justifiait son choix par un souci d'interdisciplinarité avec le programme d'Histoire de Terminale. Le candidat ne doit pas se contenter d'énoncer le chapeau général – pour la classe de Seconde « Vivre ensemble en société » – mais veillera à préciser la ou les notions précises auxquelles il rattache le dossier. Ainsi, la notion de « Lien social », avec comme thème culturel « Relations amicales, amoureuses, familiales, distractions », apparaîtra dans l'étude du dossier ESD SAUR/09 portant sur l'extrait du film *La prima Angélica* de Carlos Saura.

La justification de la classe ou de l'ordre doit s'établir à partir de données relevant des programmes, des difficultés linguistiques ou thématiques, éventuellement d'une logique chronologique, et non pas d'idées préconçues comme celle selon laquelle un dessin est prétendument de compréhension plus facile et peut donc être placé en première position dans l'étude du dossier ou réservé à la classe de Quatrième ou de Seconde. Nombre de candidats qui reconnaissent ne pas comprendre le dessin de Romeu ESD JARA/09 le proposaient malgré tout en premier document, « parce que c'est plus facile à comprendre » ou le rejetaient en dernière position parce qu'ils ne savaient pas comment l'exploiter. Quelle justification pédagogique y a-t-il dans le fait de placer le tableau de Picasso (ESD PICA/09) en deuxième position pour provoquer simplement une alternance avec l'étude de deux documents textuels ? Il aurait été plus pertinent de dire que le tableau renvoyait à l'hommage que le personnage de Miralles (document 2) aurait souhaité pour ses compagnons d'armes et qu'il est antérieur à l'hommage rendu par la ville de Paris (document 3). Cela relevait d'un ordre chronologique. Précisons enfin que cette question n'engageait pas à parler des activités langagières que pouvait susciter un tel dossier.

E) L'entretien

L'entretien a pour fonction d'amener les candidats à préciser, à nuancer, à approfondir leur pensée ; en aucune façon le jury ne souhaite tendre des pièges et encore moins mettre les candidats en difficulté. Les questions ne portent pas systématiquement sur des erreurs commises par les candidats. Il n'est donc pas pertinent de réfuter tout ce qui a été dit croyant que c'était faux.

Précisons que le temps de l'entretien est décidé par le jury qui est souverain en la matière. L'entretien n'étant pas là pour refaire avec le candidat tout le commentaire ou le volet didactique, le jury interrompt l'entretien lorsqu'il juge qu'il n'a plus de questions à poser. Un entretien court ou long ne préjuge pas de la note finale.

Nous conseillons au candidat de bien écouter les questions posées et de ne pas s'enfermer dans des réponses qui n'ont pas de rapport avec les questions, sous prétexte de vouloir ajouter des idées qu'il n'a pas eu le temps d'énoncer auparavant. L'écoute fait partie des critères d'évaluation de l'entretien.

L'entretien, par sa spontanéité, fait souvent apparaître un certain relâchement de la part du candidat, tant au niveau verbal que comportemental. Au niveau verbal, apparaît toute la panoplie des

« bê, ben, ouais », du langage familier (« les vacances ne sont pas faites pour se prendre la tête », « les touristes peuvent être sur la plage les pieds en éventail »), l'oubli des négations et l'apparition d'erreurs que l'on attribuera à l'étourderie : « l'auxiliaire *estar* ». Par rapport au thème d'un dossier, toute distance critique exprimée par le candidat sera la bienvenue, elle sera de toute façon préférable à un *moralement correct* qui risque d'apparaître par trop niais : « c'est pas bien de parler des narcotrafiquants aux élèves ». Le relâchement comportemental de certains candidats s'observe dans une tendance manifeste à croire que l'amabilité dont fait preuve le jury les autorise à parler familièrement ou à inverser la situation. Des réparties du type « c'est une très bonne question », « votre question est pertinente » font état d'un véritable manque de pertinence.

III. Corrigé du dossier ESD URRU/09

Ce dossier est composé d'un extrait de *Mi vida junto a Pablo Neruda* de Matilde Urrutia (Barcelona, Seix Barral, 2002), de « *Último discurso de Salvador Allende* », 11/09/1973, et d'une photographie de Salvador Allende prise le 11/09/1973.

A) Présentation et caractérisation des documents

Document 1. Il s'agit d'un extrait des Mémoires de la dernière campagne de Pablo Neruda. Ce passage se situe à un moment clé, à savoir le matin du 11 septembre 1973, alors que le couple se trouve à Isla Negra, la plus célèbre des résidences de Pablo Neruda. Dans cet extrait, il y a coïncidence de deux moments chargés de symboles, l'un sur le plan personnel, plein d'espoir (signature des statuts de la Fondation Pablo Neruda) et l'autre dramatique, sur le plan historique (coup d'État qui renverse le Président Salvador Allende) et personnel (Neruda, poète et écrivain communiste, était ami d'Allende).

Document 2. Nous avons affaire à la transcription écrite de la fin de la dernière intervention radiophonique de Salvador Allende (élu démocratiquement en 1970), le jour du coup d'État militaire du général Pinochet. Il s'agit d'un testament prémonitoire et accusateur de Salvador Allende. Ce discours a été prononcé quelques heures avant sa mort.

Document 3. La photographie représente Salvador Allende entouré de quelques proches, de gardes du corps, elle est en noir et blanc sans source précisée, prise sur le vif devant le palais présidentiel, le jour du coup d'État. Il s'en dégage une grande tension dramatique, d'autant plus que c'est la dernière photographie connue de Salvador Allende vivant.

Axe fédérateur. Les trois documents se situent le 11 septembre 1973 et se réfèrent au destin de Salvador Allende, qui passe de l'homme d'État à la figure mythique.

B) Bilan de l'analyse

Document 1. Nous sommes en présence d'un récit autobiographique sincère et émouvant non dépourvu d'un certain travail d'écriture de la part de Matilde Urrutia. La structure en est la suivante :

- l. 1-12 : le couple est dans la maison de Isla Negra ; la matinée est sereine et pleine d'espoir (signature prévue des statuts de la Fondation Pablo Neruda, beauté de la journée, du lieu géographique, champ sémantique de la joie, emploi de l'imparfait de l'indicatif pour se référer à une tranquillité qui semble s'installer, points de suspension à la l.10 pour transcrire un évènement qui aurait dû se passer). Il s'agit de l'analyse de la situation faite *a posteriori* par Matilde Urrutia (« *Me sentía animosa* » l. 3, « *ningún mal presagio* » l. 4).
- l. 12-24 : basculement de la journée ; utilisation du passé simple puis du présent de l'indicatif – présent de narration – qui nous fait revivre la scène en même temps que Matilde Urrutia. Des informations confuses parviennent au couple. Nous découvrons les réactions des protagonistes, entre incrédulité, surprise, résignation et désespoir, évidentes si l'on rappelle l'engagement communiste de Neruda et l'amitié qui le liait à Allende. L'analyse rétrospective se poursuit.
- l. 24-27 : l'auteur revient au temps de l'écriture et à la manière dont le couple apprit la mort de Salvador Allende. Matilde Urrutia rapporte les paroles des médias étrangers sur les évènements et met en évidence le manque d'informations à la radio chilienne.
- l. 28-29 : retour au présent de narration qui souligne la pérennité du drame.

Document 2. Il s'agit de la fin du dernier discours radiophonique de Salvador Allende avant sa mort, produit dans l'urgence mais construit néanmoins selon la rhétorique du message politique. Nous pouvons dégager deux parties :

- l. 1-6 : Allende s'adresse à son peuple qu'il glorifie, tout en désignant les futurs bourreaux (les fascistes).
- l. 6 à la fin : Salvador Allende annonce avec certitude l'arrivée du fascisme. Il exhorte les auditeurs et la nation tout entière à résister sans se sacrifier, car un avenir meilleur est inéluctable. Il annonce là ce que seront les éléments constitutifs de son propre mythe. On peut noter une opposition entre son attitude droite (l. 8-9 ; l. 17-18) et sa caractérisation de l'armée dissidente (l. 18-19).

Document 3. La photographie a été prise à l'extérieur, devant le Palais présidentiel de la Moneda. Salvador Allende est au centre de la photographie, il porte un casque qui n'a pas été attaché, un gilet pare-balles et une arme qu'il tient maladroitement. Il est entouré de civils, vraisemblablement les fidèles – équipe politique et de son personnel – et de militaires légalistes qui constituent sa garde rapprochée. On remarquera l'expression inquiète des deux hommes armés au premier plan (traits du visage et regards vers le ciel, mains crispées sur l'arme), due aux bombardements du palais de la Moneda, qui contraste avec le calme et la détermination de Salvador Allende.

C) Volet didactique

1. Repérages linguistiques pour faciliter l'accès au sens des documents 1 et 2 ?

Document 1

a) Les temps verbaux :

– le passé simple et l'imparfait de l'indicatif soulignent un temps révolu, celui de la situation du matin du 11 septembre 1973 (« *amaneció, abrí, venía el mar, me sentía, estábamos esperando* »), mais aussi dans le présent d'écriture (l. 24 à 27 « *fue así como fue asesinado, se demoraron horas* ») ;

- les conditionnels annoncent les perspectives positives de la matinée (« *llegaría, sería, haría* ») mais aussi la tragédie à venir (« *sería la última vez que escucharíamos su voz* ») ;
- les présents qui, d'une part, nous font revivre l'angoisse du moment, accentuée par une accumulation d'actions qui rendent la fébrilité de l'attente (l. 20-24) et, d'autre part, annoncent l'inévitable et la pérennité de la tragédie (« *esto es el final* »).

b) Les champs sémantiques :

- du bonheur : « *tranquilo, luz alegre, las flores del jardín, me sentía animosa, una ilusión muy grande* », etc.
- de l'angoisse : « *ningún mal presagio, un gran cataclismo, noticias alarmantes, inmensa sorpresa* », etc.
- de la mort : « *un brillo vacío, muerte, asesinado, morirá* ».

Document 2

a) Les temps verbaux : alternance du passé, présent et futur, collant au dessein dénonciateur et à l'appel à la résistance et à l'espoir du discours de Salvador Allende.

b) Les champs sémantiques :

- des oppositions actives et passives au régime de Salvador Allende : « *fascismo... presente* », « *estarán comprometidos, felonía, cobardía, traición* ».
- de l'espoir : « *juventud, cantaron, entregaron su alegría, la historia los juzgará, superarán otros hombres este momento, se abrirán las grandes alamedas, el hombre libre, sociedad mejor, será una lección moral* », etc.
- de la résistance : « *espíritu de lucha, defenderse, tampoco puede humillarse* ».
- du mythe en devenir : « *me dirijo, tengo fe, lección moral, sacrificio, castigar, el metal tranquilo de mi voz, certeza* », tous les adjectifs possessifs et les verbes à la première personne.

2. Sur quels éléments vous appuieriez-vous pour dégager la spécificité du document 3 ?

Il s'agit d'éléments révélateurs de la situation : la photographie prise sur le vif qui exclut toute mise en scène, l'espace extérieur s'opposant à l'espace intérieur, les différences de vêtements, les armes, casques, le gilet pare-balles, etc. Les civils sont en première ligne alors que le militaire semble en retrait.

3. Quels objectifs assigneriez-vous à l'étude de ce dossier ?

- Objectif culturel : l'étude d'un moment important de l'histoire du Chili (coup d'État du général Pinochet, mort de Salvador Allende et début de la dictature) et de l'Amérique latine des années 70, période de dictatures sur le continent.
- Objectif méthodologique : travail transdisciplinaire avec les professeurs de Lettres (la biographie / l'autobiographie) et d'Histoire ou en TPE.
- Objectif civique : amener les élèves à réfléchir sur l'implication, l'engagement, la responsabilité de l'individu dans le cours de l'Histoire (le responsable politique et le citoyen).

4. Dans quel ordre et dans quelle classe proposeriez-vous l'étude des documents de ce dossier ? Justifiez vos choix.

Ordre

document 1 (il donne la chronologie de l'évènement et ses conséquences fatales. Son étude permettra aux élèves de comprendre la situation évoquée dans les deux documents suivants). Puis le document 2 (qui nous place au cœur de l'Histoire) et enfin le document 3 (qui cible un instant précis postérieur chronologiquement au document 2).

Classe

- de Première : « les relations de pouvoir », « les conflits, les révoltes ».
- de Terminale dans un cadre transdisciplinaire (Histoire : « relations internationales », « conflits »).

I. Considérations générales

Les sujets qui ont été donnés lors de la session 2009 offrent une grande diversité de thèmes et de types de document : les différentes périodes de la civilisation et de la littérature espagnoles et américaines ont ainsi été abordées avec une variété de supports qui préfigure le travail que le futur enseignant pourra mener avec ses différentes classes. On trouvera ci-dessous la liste récapitulative des sujets d'ELE de cette session :

- Ignacio ALDECOA, «Los bienaventurados», *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1995.
- Josefina RODRÍGUEZ de ALDECOA, « Introducción », en Ignacio ALDECOA, *Cuentos*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Vicente ALEIXANDRE, «Unidad en ella», *La destrucción o el amor*, 1935.
- Margarita CARRIQUIRY, *El Aleph poético de Vicente Aleixandre*, 2004.
- Mateo ALEMÁN, *Segunda parte de Guzmán de Alfarache*, II, IX, [historia intercalada de Bonifacio y Dorotea, ed. princeps 1604], edición de José María Micó, Madrid, Cátedra, “Letras Hispánicas”, 1987, II, p. 308-310.
- Michel CAVILLAC, *Pícaros y mercaderes en el Guzmán de Alfarache. Reformismo burgués y mentalidad aristocrática en la España del Siglo de Oro*, traducción de Juan M. Azpitarte Almagro, Granada, Universidad de Granada, “La tradición crítica [2]”, 1994, p. 447.
- Gonzalo BILBAO (Sevilla, 1860-Madrid, 1938), *Las cigarreras* (1915), Óleo sobre lienzo, 305 x 402 cm, Museo de Bellas Artes de Sevilla.
- Armando PALACIO VALDÉS (1853-1938), *La Hermana San Sulpicio*, 1889, novela.
- Enrique VALDIVIESO, *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*, 2002.
- Alejo CARPENTIER, *Los pasos perdidos*, 1953.
- Entrevista a Alejo CARPENTIER, *ABC*, 3/11/1976.
- Juana de IBARBOUROU, «La cuna», *Las lenguas de diamante*, Montevideo, 1919.
- Dora ISELLA RUSSELL, «Introducción», en Juana de IBARBOUROU, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1968.
- *Bando de expulsión de los Moriscos del reino de Valencia* (22 de septiembre de 1609).
- Federico SIMÓN, «Una limpieza étnica, hace 400 años», *El País*, edición valenciana del 27/02/2009.
- *Proclama de Bernardo O'Higgins a los Araucanos* (1818).
- Carte comportant la légende « Les vice-royautés sud-américaines à la fin du XVIII^e siècle » in Bernard LAVALLÉ, *L'Amérique espagnole de Colomb à Bolívar*, 1993.
- Antonio de PEREDA (1611-1678), *Alegoría de la caducidad*, Óleo sobre madera (1640), 139,5 x 174 cm.
- Francisco CALVO SERRALLER, *El Bodegón español. De Zurbarán a Picasso* [catálogo de la exposición en Bilbao, 13/12/1999-19/04/2000].

– José SANCHIS SINISTERRA, *Sangre lunar*, Toulouse, PUM, 2003.

Javier VILLÁN, www.elcultural.es, 30/03/06.

[SUJETS ELE AUDIOVISUELS

– Francisco VARGAS (director mejicano), *El violín*, 2005.

Manuel SCORZA, *Redoble por Rancas*, Perú, 1970.

– Pedro ALMODÓVAR, *Hable con ella* (2002).

José BERGAMÍN, *El arte de birlibirloque*, Madrid, Editorial Plutarco, 1930.]

Si l'on considère cette liste exhaustive, il apparaît très clairement que la préparation des candidats doit être aussi intensive que diversifiée. Répétons-le encore une fois : seul un étudiant qui aura travaillé régulièrement, qui se sera familiarisé avec la diversité des supports et des aspects culturels abordés et qui aura eu la possibilité de faire des exposés, se présentera à cette épreuve dans de bonnes conditions. Le jury a ainsi pu assister à des prestations d'une très grande disparité : certains candidats ont offert, dans un castillan fort convenable, des exposés solides, bien construits et qui témoignent de très bonnes capacités d'analyse et d'une véritable culture générale ; d'autres analyses ont en revanche montré des faiblesses aussi bien méthodologiques que linguistiques qui ont été fortement discriminatoires. Le maniement de la langue et la spécificité de certains supports ont constitué des éléments parfois problématiques sur lesquels nous reviendrons plus en détail.

II. Méthode et conseils

Afin de rappeler au mieux les différentes exigences de cette épreuve, nous en suivrons ici le cours de l'analyse en réaffirmant certains points méthodologiques dont le respect est essentiel afin de parvenir à une prestation convaincante.

A. L'introduction

Bien souvent, l'**introduction** a constitué l'un des indicateurs les plus éclairants de la méthode et de la bonne (ou mauvaise) compréhension du candidat ; on ne répètera jamais assez à quel point ce moment liminaire de l'exposé doit être préparé avec le plus grand soin. Dès la **présentation**, apparaissent en effet de grandes différences selon les candidats : celle-ci ne doit absolument pas se limiter à une simple mention du paratexte présent dans le dossier. Un tel exercice de présentation, s'il est mené avec rigueur, pourrait faciliter la prise en considération des relations qui lient les différents éléments du dossier : les énoncés indiquent bien qu'il convient d'établir des « *relaciones convenientes* » et la lecture du document d'appui ne peut se limiter ni au placage, ni à l'illustration. Pour ne citer qu'un seul exemple, espérons-le éclairant, le dossier qui offrait à la réflexion des candidats un tableau du peintre sévillan Gonzalo Bilbao comme document principal se composait également de deux autres pièces de nature différente. Si le document C – une page d'une histoire de la peinture – donnait quelques indications précieuses sur le courant auquel se rattachait l'œuvre de

Bilbao, le document B – un extrait d'un roman de Palacio Valdés – ne prétendait pas forcément offrir un équivalent textuel exact de la représentation picturale : tel élément déterminant dans la page de Valdés (odeurs et confinement) ne trouvait guère sa place dans la représentation quelque peu idéalisée d'une ouvrière transfigurée en une Marie laïque allaitant l'enfant. Dès la présentation, ces différences et recouvrements enrichissants entre les documents peuvent être décelés, à défaut de pouvoir toujours offrir une série d'informations précises pour tous les documents.

Venons-en à présent à l'**axe** qui doit toujours précéder la structure, dans la mesure où cette dernière en découle logiquement. L'axe de lecture – ou d'interprétation lorsqu'il s'agit d'une peinture ou d'un document audiovisuel – se doit d'être relativement précis et de mettre en valeur l'idée générale qui conduira l'analyse. Bien trop souvent, l'axe est énoncé initialement – d'ailleurs assez rapidement dans de nombreux cas – et le candidat présente ensuite une série de considérations qui demeurent très vagues et peu structurées. Suivi tout au long de l'analyse, l'axe d'interprétation ne peut par conséquent être manqué ou bâclé, au risque de mettre en péril l'ensemble de la pertinence de l'analyse. Pour prendre un exemple, le sujet qui comportait l'édit d'expulsion des morisques a donné lieu à une grande diversité d'axes de lecture ; si la formulation « *cómo se describe el proceso de expulsión de los Moriscos* » ne constitue pas un véritable axe d'interprétation, celui qui consiste à s'interroger de la manière suivante – « *en qué medida se construye como una justificación de la expulsión de los Moriscos, único obstáculo a la unificación política y religiosa de España* » – est tout à fait pertinent. La **structure** offre ensuite des mouvements clairs et compréhensibles dont les titres respectifs découlent de la problématique posée par l'axe de lecture. Au moment de nommer chacune des parties, il convient de se défier d'une trop grande recherche de l'originalité ainsi que d'une pure description.

Afin de réussir au mieux les différentes parties de l'introduction, l'on pourrait se risquer à un conseil d'ordre pratique : il faudrait que chaque candidat parvienne à se ménager, au terme de sa préparation, un moment pour relire de près son introduction, vérifier la conformité entre l'axe et la structure énoncés d'une part, et les développements de l'analyse d'autre part. Il ne faudrait en ce sens nullement s'interdire de réviser, voire de modifier sensiblement la formulation de ces deux éléments si l'étude détaillée a fait ressortir des aspects qui n'avaient pas été perçus de prime abord. Nombre de décalages entre l'axe et le corps de l'analyse résultent de cette absence d'ajustement final.

En ce qui concerne la **lecture**, il faut avant tout qu'elle soit expressive sans sombrer dans la grandiloquence. On ne peut que souligner le caractère très inégal des lectures (débit haché ou hésitant, lecture butant sur certains mots, manque de respect des unités de sens, phonétique perfectible) : l'entraînement à cet exercice doit être avant tout d'une grande régularité. Une lecture bien maîtrisée annonce souvent une analyse tout à fait honorable.

B. Le corps de l'analyse : variété des documents et difficultés interprétatives

Une analyse réussie se fonde sur l'utilisation de catégories adaptées à la particularité du document considéré ; si l'on excepte les sujets audiovisuels [qui font l'objet d'un rapport séparé], l'on pourrait considérer qu'il y a trois grands types de documents :

– Les textes littéraires dont chacun offre une singularité d’approche : la maîtrise des principaux procédés de la rhétorique et de la poétique semblent requis pour les textes en prose aussi bien que pour ceux de poésie ou de théâtre. Certaines lacunes fondamentales ont ainsi pu être observées comme l’absence de distinction entre auteur et narrateur lors de l’étude de l’extrait des *Pasos perdidos* de Carpentier, l’absence également de toute remarque d’ordre théâtral pour la page de *Sangre lunar* proposée lors de cette session ainsi que des relevés pour le moins défailants en ce qui concerne métaphores, comparaison ou prosodie pour les deux textes poétiques d’Ibarbourou et Aleixandre. Une bonne connaissance de ces outils permet d’éviter la paraphrase ou l’enchaînement de remarques descriptives.

– Les documents historiques doivent bien sûr être abordés avec des outils méthodologiques qui leur sont propres : si la tendance au placage de connaissances a pu être observée parfois, certains exposés se sont avérés tout à fait satisfaisants. Ce type de sujet, rappelons-le, n’exclut nullement une analyse de leur trame rhétorique, surtout si le candidat a quelques lacunes historiques. Aussi la *proclama* de Bernardo O’Higgins offre-t-elle nombre de procédés stylistiques qui participent de sa volonté de convaincre les Araucans de fonder une unité nationale contre l’Espagnol, présenté comme l’ennemi commun en dépit des vicissitudes de l’histoire. De la même manière, certains candidats se sont penchés avec bonheur sur le lexique et le style juridiques de l’édit d’expulsion des morisques.

– Les analyses de peintures ont fait apparaître des progrès mais, également, une très grande inégalité de préparation des candidats face à ce type de supports. Au cours d’exposés parfois très courts, dépassant dans certains cas à peine les dix minutes, les catégories de l’étude plastique et iconographique ont souvent brillé par leur absence : certains candidats n’ont malheureusement pas la moindre idée de ce que signifie une composition, un choix de couleurs, le jeu de lumière ; en revanche, d’autres candidats sont tout à fait capables d’opérer des rapprochements très judicieux avec d’autres œuvres, d’autres courants et même, lorsqu’il s’agit d’une œuvre de Pereda, avec des créations littéraires baroques espagnoles (Quevedo ou Gracián). Comme pour tous les autres types de document, ce qui doit dominer la préparation est fondamentalement la curiosité du candidat et futur enseignant : de même que la consultation d’histoires de la littérature peut être fort profitable si elle est couplée avec la lecture intégrale d’œuvres littéraires, de la même façon, le candidat ne doit pas hésiter à recourir à des catalogues d’exposition, des bases de données d’images sur Internet ainsi qu’à des ouvrages généraux (la lecture des différents manuels de Bernard Bessière est, à cet égard, des plus profitables) qui lui permettront de se familiariser avec les outils propres à l’analyse de l’image.

Le jury a pu également constater à quel point les candidats faisaient preuve de peu d’audace en ce qui concerne l’interprétation des œuvres ; on pourrait limiter principalement à trois les difficultés interprétatives que les candidats ont pu rencontrer : l’humour, l’érotisme et la compréhension des textes classiques. Même si le cadre formel d’une épreuve se prête certes assez peu à ce type de considérations, le jury a été reconnaissant envers les candidats qui ont su déceler le caractère comique de la description des *bienaventurados* par Ignacio Aldecoa ; cet humour faisait en outre partie d’un projet esthétique fondé sur une redécouverte et une réappropriation du genre picaresque classique (les réminiscences de Quevedo et de Cervantes étaient en effet patentes mais n’étaient pas

forcément exigées du candidat pour ce sujet). Par ailleurs, nombreux ont été les candidats à éviter toute qualification érotique du poème *unidad en ella* de Vicente Aleixandre, ce qui s'avérait désastreux tant cette union est omniprésente littéralement. Il ne s'agit certes pas d'oublier toute bienséance mais, comme dans le cas de l'extrait de Sanchis Sinisterra, force est de constater que les textes littéraires prennent le risque d'évoquer des sujets sombres, graves, complexes, suscitant parfois le malaise : l'évocation de la mort, du sexe ou du mal sont indissociables de leur écriture. Enfin, un troisième grand type de difficultés a été récurrent mais sans doute moins pénalisant : il s'agit de problèmes de compréhension littérale de l'espagnol classique. Outre leurs propres souvenirs de la langue du Siècle d'or, les candidats ne doivent jamais hésiter à se reporter de manière répétée aux dictionnaires qui sont à leur disposition lors de la préparation afin de dissiper de possibles contresens qui les pénaliseraient fortement.

C. Le rôle essentiel de la conclusion

Trop souvent bâclée, la **conclusion** ne doit nullement se borner à répéter en quelques phrases le contenu de l'analyse, mais constituer un véritable moment de clôture qui puisse offrir au jury le dernier mot du candidat sur sa propre lecture. Ce dernier peut également mettre à profit la conclusion pour ouvrir son propos, en s'appuyant par exemple sur le document d'appui si celui-ci offre un prolongement ou réinscrit l'œuvre dans une tradition ou un héritage.

Nous achèverons cette série de conseils par deux remarques d'ensemble sur les prestations : la première sur la gestion du temps et la seconde sur la correction de la langue. Rappelons tout d'abord que l'exercice dans son ensemble ne doit pas dépasser les 25 minutes et que la conversation qui s'ensuit avec les membres du jury peut s'étendre également sur 25 minutes, les 10 dernières minutes de l'épreuve étant ensuite consacrées aux faits de langue. L'on a pu assister à des prestations fort diversifiées sur le plan de la gestion du temps dans la mesure où les deux excès inverses se sont manifestés : des exposés courts (moins de 20 minutes), parfois très courts (entre 10 et 15 minutes) d'une part et, d'autre part, la tendance à faire des analyses très longues qui n'ont pu être menées à leur terme. La volonté de bien faire de certains candidats les a conduits à faire parfois des introductions de 8 minutes et à proposer par la suite une analyse déséquilibrée. Le jury ne peut intervenir pendant l'exposé si ce n'est pour souligner le temps restant au candidat quelques minutes avant le terme échu. Si nombre de prestations ont su respecter cet impératif, un certain nombre de candidats sont tombés dans les écueils évoqués ci-dessus.

Par ailleurs, l'on n'insistera jamais suffisamment sur l'importance décisive d'une **langue correcte et claire**. On a pu constater, sans la moindre surprise, que les meilleures prestations se sont faites dans une langue claire et convenable. En revanche, un certain nombre d'exposés ont révélé un castillan parfois très défailant dont les principaux défauts relèvent de fautes de morphosyntaxe ainsi que d'une pauvreté lexicale. Nombre de candidats doivent encore progresser en langue espagnole, ce concours demeurant un concours de recrutement de spécialistes de langue. Une bonne analyse dans une langue fautive serait sanctionnée lourdement. Il convient enfin de signaler que l'on a souvent assisté à un relatif effondrement de la langue lors de la reprise.

D. L'entretien

Un dernier mot au sujet de l'**entretien** avec le jury. Il n'existe que pour préciser, amender, enrichir l'exposé. A cet égard, les candidats se sont généralement prêtés au jeu de la discussion, en marquant très rarement de l'impatience ou de la surprise face aux questions qui leur étaient posées ; l'entretien est absolument décisif dans la mesure où il préfigure les qualités dont l'enseignant devra faire preuve (capacité à réexpliquer, préciser, clarifier) grâce à des réponses qui ne soient pas purement monosyllabiques.

IV. Un exemple de corrigé : Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache* (ELE ALEM/09)

El presente conjunto de documentos se compone de dos textos de naturaleza distinta; el documento A es un breve fragmento de una obra crítica –*Pícaros y mercaderes en el «Guzmán de Alfarache»*– publicada en 1994 y centrada en *El Guzmán de Alfarache* mientras que el documento B es una página de la segunda parte (publicada en 1604) de la famosa novela picaresca de Mateo Alemán (1599-1604).

En el documento A, el hispanista Michel Cavillac brinda a su lector una serie de reflexiones sobre el principio de una novela intercalada llamada «la historia de Bonifacio y Dorotea»; su presentación estriba esencialmente en un estudio de las categorías socio-económicas así como poéticas que surgen de la lectura del texto y que sitúan el relato alemán dentro de una filosofía burguesa pre-capitalista y de una herencia literaria italiana. Subraya al mismo tiempo la unicidad de la figura de Dorotea dentro del marco picaresco, negativo y satírico.

El documento B nos brinda precisamente este inicio de la novela intercalada, con una descripción detallada de los orígenes y de la figura de Dorotea así como de los distintos acontecimientos de su vida que preceden la historia propiamente dicha. Cabe recordar que este procedimiento de la novela intercalada es un recurso frecuente en el texto de Alemán y, de manera general, en los textos del Siglo de Oro (el *Quijote* consta de varias novelas interpoladas, como la del *Curioso impertinente*). Los cuentos insertos más famosos del *Guzmán* son la historia de los dos enamorados Ozmín y Daraja (I, I, 8), de género morisco, y la de Dorido y Clorinia, de inspiración italiana (I, III, 10). Según la voluntad de su autor, mantienen estas novelas intercaladas una relación de gran proximidad con el relato de las aventuras y desventuras de Guzmán en la medida en que plantean situaciones narrativas equiparables a las que vive el pícaro.

Propondremos una lectura de este texto a partir del siguiente eje: ¿con qué recursos estilísticos logra Mateo Alemán crear un personaje femenino que responda a ciertas normas sociales propias del siglo XVI sin limitarse a ellas?

Tal perspectiva podrá estudiarse en los tres movimientos que nos parecen destacarse en el texto; consta, ante todo, (I) de una especie de proemio o preámbulo que permite la inscripción del cuento interpolado en el marco global del *Guzmán de Alfarache* (I. 1-5). (II) Después de este preliminar, el principio del relato inserto nos presenta el marco familiar inicial y las primeras adversidades de la Fortuna padecida por los parientes de Dorotea, a la que el texto todavía no ha

nombrado (l. 6-20). (III) La parte final de esta página se centra más precisamente en la figura de Dorotea (l. 21-41) y le brinda al lector un recorrido que le conduce de los infortunios al remedio.

[II] El texto empieza con unas frases que proceden del relato general en el que se integra la novela intercalada; Guzmán, en este último capítulo de la *Segunda parte* del *Guzmán de Alfarache*, acaba de perder a su fiel criado y compañero, Sayavedra, enloquecido por la tormenta y que se arrojó al mar. Por eso, el cuento aparece como un consuelo, una manera de compensación frente a la supuesta aflicción de Guzmán («para en algo divertirme de lo que sospechaban y yo fingía», l. 2). Un galeote-escritor –figura que anticipa la decisión final de Guzmán de escribir el relato de su vida a bordo de las galeras– va recogiendo diversos textos o «casos» curiosos en «cierto libro de mano» (l. 2-3). Entre estos cuentos o casos, el Capitán elige, según el criterio geográfico, un «caso» que se sitúa en la Sevilla de los mercaderes, puerta del nuevo mundo; esta elección estriba en un paralelo con el origen sevillano de Guzmán. Obviamente, no se les podía exigir a los candidatos elementos contextuales tan precisos; en cambio, podían identificar literalmente en estas frases iniciales –lo que no fue siempre el caso– los principales elementos que rigen la inscripción del cuento en el marco general del relato: el motivo inicial de la narración (consolar a Guzmán), su localización geográfica, la identidad del lector-galeote y la de la audiencia. Asimismo, en este primer párrafo, ya se manifiesta el estilo sumamente denso y preciso de Alemán que tendremos la oportunidad de descubrir de manera aún más amplia y precisa conforme avancemos en el estudio.

[III] El principio del cuento intercalado nos presenta una situación inicial, la de un núcleo familiar marcado por la alianza de dos clases sociales bien distintas: la vieja nobleza castellana –aquí, andaluza– representada por la madre y una manera de burguesía mercantil encarnada por «Micer Jacobo», «un mercader extranjero, limpio de linaje, rico y honrado» (l. 7). Alemán va jugando con las categorías de la época, y la expresión «mercader extranjero» podría remitir a la ascendencia conversa y la precisión «limpio de linaje» sería entonces una anotación antifrástica. Si estos matices no resultaban evidentes de percibir, lo que era quizás más patente aquí es la voluntad de Alemán de definir a sus protagonistas a partir de nociones sociales; este marco global ya anuncia la «explicación económica» (Doc A, l. 2) que va a presidir el destino de Dorotea.

En cualquier caso, los hijos nacidos de esta unión reciben una instrucción refinada y digna de los nobles; la enumeración estriba en una repartición de las formas de educación según el sexo de los hijos: a los varones, «las artes liberales» (l. 9) y a las hijas, las «cosas de labor» (l. 10), marcadas, en el caso de Dorotea, por la «curiosidad» (o sea un aspecto rebuscado, primoroso, original y singular de sus creaciones que se destacan de la actividad común). La descripción desarrolla otro tópico, el del recato de la doncella que sigue un modo de vida retirada («en el convento», l. 10), como era el caso de muchas doncellas nobles que esperaban así el momento de su boda. A este retrato alabador sucede la primera indicación de un destino atormentado y marcado por el sufrimiento y los «trabajos»: el fallecimiento de la madre, «del mismo parto» de Dorotea, viene a introducir la desgracia en la existencia de esta familia (l. 11).

El principio de esta desgracia encuentra una confirmación con los infortunios materiales padecidos por Micer Jacobo; la sentencia «como los bienes de fortuna son mudables, y más en los

mercaderes, que traen sus haciendas en bolsas ajenas y a la disposición de los tiempos» (l. 12-13) remite al tópico –omnipresente desde la Antigüedad– de la inestabilidad de la Fortuna; la separación muy tenue que existe entre la buena y la mala fortuna (marcada por la expresión «no medió pie», l. 13, que significa ‘no hay espacio o lugar para un pie’) justifica, a manera de una anticipación, los acontecimientos que siguen. Estos podrían resumirse en dos momentos complementarios: la pérdida de sus hijos y la aniquilación de los bienes del mercader, seguida por la «melancolía» mortífera del padre.

La tormenta que arruina el caudal de Micer Jacobo se inscribe en una tradición literaria muy importante, incluso dentro del mismo *Guzmán de Alfarache*; estriba esta descripción en el relato de una inversión de los signos positivos en signos negativos. En efecto, si, a primera vista, el viaje de los hijos del mercader parecía desembocar en un éxito («cuando ya llegaban a vista de la barra de San Lúcar y, como dicen, dentro de las puertas de su casa», l. 14-15), la Fortuna va a imponer otro desenlace, funesto. Éste aparece marcado por la irrupción del pretérito y la sucesión de proposiciones encadenadas («revolvió un temporal», l. 16, «dio con el navío encima de unas peñas», l. 16-17, «se fue luego a pique sin algún reparo, ni lo pudo tener mercadería ni persona de todo él», l. 17-18); el uso del gerundio de manera «trayéndolos», la multiplicación de los verbos de acción y de las estructuras negativas y privativas («sin», «ni persona», l. 16-17) van afirmando el carácter ineluctable del destino y acusando el aspecto engañoso de la fortuna que nos conduce del desenlace feliz e iminente a la inversión y la muerte.

Después de esta aniquilación de los bienes e hijos, el «melancolizarse» del padre aparece como la última consecuencia de esta serie negra: con este verbo, se solía definir una tristeza profunda y sin remedio que no puede sino desembocar en la muerte («se melancolizó de manera que dentro de breves días también falleció», l. 19-20). Esta sucesión de adversidades despuebla el relato de numerosos personajes y permite, paradójicamente, que la narración se centre en el único personaje sobreviviente, la hija.

[III] A partir de la línea 21, el relato gira en torno al personaje de Dorotea; podríamos considerar que, con los tres párrafos aquí presentes, se suceden dos momentos distintos en la vida de la joven protagonista. Si los dos primeros párrafos de este movimiento nos ofrecen un retrato algo desesperado de la situación de la doncella, surge el remedio en el último párrafo.

El primer párrafo (l. 21-24) evoca la situación casi desesperada de la joven Dorotea: «ya perdida la hacienda, los hermanos y padre defuntos, viéndose desamparada y sola, sintió su trabajo como lo pudiera sentir aun cualquiera hombre de mucha prudencia», l. 21-23). En esta frase muy densa, se suceden distintos procedimientos retóricos (ablativo absoluto, ritmo ternario, juego temporal gerundio/pretérito, comparación) que muestran la ruina inmediata e imprevista de la doncella. Este cambio repentino de suerte y de fortuna provoca una profunda aflicción de la protagonista, condenada a renunciar a sus designios iniciales («la esperanza de su remedio, porque deseaba ser monja», l. 24). A este cambio de fortuna se añade la exclusión de la comunidad religiosa, encabezada por la oposición repetida de los verbos «comenzar» y «cesar», con unos complementos antitéticos («disinios» vs «necesidad», «regalos» vs «trabajos», l. 25-26). Ha entrado la muchacha en una lógica de la supervivencia, del «sustentar» (l. 27). Esta exclusión se hace bajo el signo de la injusticia: a la

descripción alabadora de Dorotea –basta con leer la acumulación de virtudes presente en las líneas 27 y 28 («nobleza de su condición, afabilidad, trato y más buenas partes»)- y al amor universal de las demás monjas para con ella se opone la decisión tajante del «prelado» que se expresa de la manera siguiente: «se le notificó que saliese o señalase la dote», l. 30-31. La autoridad eclesiástica se manifiesta ante todo como un poder que vigila atentamente el respeto de determinadas leyes sociales y económicas. Algunos candidatos lograron interpretar esta anécdota como una fuerte carga satírica contra el sistema de las órdenes religiosas, lo que resultaba muy acertado.

A esta visión económicamente estéril de la comunidad religiosa (la dote queda inmovilizada por la Orden), se opone el remedio elegido por Dorotea, el del trabajo en el último párrafo del texto. Este remedio civil, mundano y secular aparece como el resultado de la propia voluntad y energía de la joven Dorotea. Todo este párrafo viene dominado por la idea de creación: Dorotea, criatura divina, fuera de los canones y de las normas comunes («Con esto, las virtudes de su alma y hermosura de su rostro eran tan por exceso, que a porfía parece haberse fabricado por diestros diversos artífices en competencia», l. 33-35), consigue crear bordados primorosos. Así se juntan y unen la belleza y la honra social, como si Alemán consiguiera hacer una síntesis entre las descripciones idealizadas muy presentes en la literatura italiana y también castellana (género caballeresco y género pastoril, por ejemplo) y un marco realista, el de los artesanos y mercaderes urbanos de siglo XVI. El final de esta página viene cerrando la descripción de Dorotea que se hizo, como hemos podido comprobar, en dos momentos. Todos los elementos quedan ya listos para que la acción se desarrolle.

Para concluir, podemos recalcar la importancia de la presentación y de la descripción pormenorizada en esta página. No podemos dejar de señalar la elección por Mateo Alemán del modo *ab initio* para esta novela intercalada (cf. doc A: l. 5-7) mientras que, según Michel Cavillac, los novelistas italianos escogían un principio *in medias res* para «sumergir al lector» en la historia. De manera más global, este cuento ofrece una síntesis muy singular entre unos rasgos idealistas –que seguían existiendo en varios géneros de la prosa áurea- y la fascinación por el juego social (de manera bastante cercana a las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes); se desarrolla así en este texto el papel central de la noción de trabajo como uno de los ejes centrales de la novela alemaniana y se integra en un discurso radicalmente pro-mercader y anti-nobiliar por parte de Mateo Alemán. Al mismo tiempo, esta unión de dos perspectivas, unión inspirada por la novela italianizante, encuentra un fundamento y un sustrato en la unidad estilística de esta página ya que el *Guzmán* es también, como señala uno de sus editores, una «enciclopedia de estilos».

RAPPORT SUR LES SUJETS AUDIO-VISUELS EN ELE

Avant d'examiner les caractères propres à un des deux sujets audio-visuels proposés aux candidats à la session 2009, il apparaît indispensable de rappeler quelques points essentiels spécifiques à l'étude de ce type de document. De la même façon que pour toute œuvre littéraire, l'analyse d'un document audio-visuel requiert une bonne connaissance culturelle du médium ainsi que l'utilisation de savoir-faire fondamentaux dans l'approche de l'image animée (qu'elle soit cinématographique, filmique ou plus largement audio-visuelle). Du fait que les questions sur le cinéma sont au programme de l'écrit du CAPES depuis plusieurs années déjà, les candidats sont censés avoir reçu les informations et les préparations nécessaires pour l'analyse de documents issus de ce type de support.

I. Modalités de préparation de l'épreuve

Les candidats assistent dans d'excellentes conditions matérielles (diffusion de l'extrait audio-visuel sur écran de grande dimension et dans une salle obscurcie) à cinq projections du document avec le son, ventilées de la façon suivante :

- à l'entrée en loge → trois fois consécutives ;
- une heure et quinze minutes après la mise en loge → une fois ;
- deux heures et vingt minutes après la mise en loge → une fois.

Entre-temps, l'extrait passe en boucle sans le son jusqu'à la fin de l'épreuve (sur écran et sur moniteur télé). Sur le support écrit des sujets, les candidats ont la transcription de la continuité dialoguée de l'extrait.

II. Attentes du jury

La nature du document et ses caractéristiques formelles guident l'explication : un extrait filmique qui ne comporterait que cinq plans par exemple, demanderait une identification précise de chacun d'entre eux. En revanche, si le document audio-visuel en comporte une vingtaine ou plus, on ne saurait exiger un découpage exhaustif. Le jury sera attentif à la capacité du candidat à identifier tout procédé permettant de dégager la signification de la séquence.

Toutes les connaissances de base, dont le maniement est obligatoire pour l'étude du film au programme d'écrit, sont attendues par le jury (échelle des plans, mouvements d'appareil, dialectique image / son, origine du son, champ / hors champ, in / off, champ / contrechamp, etc.). Toutefois, l'analyse de l'extrait cinématographique ne saurait se borner à l'énoncé d'un simple catalogue des procédés formels contenus dans le passage. C'est la mise en réseau signifiant des procédés utilisés qui permet de parvenir à une analyse satisfaisante.

Comme pour toute épreuve en langue étrangère, les candidats ont la possibilité d'organiser leur analyse sous forme de commentaire ou d'explication linéaire, sans jamais perdre de vue l'axe de lecture. On rappellera également que le jury est attentif à la qualité de la langue employée (correction syntaxique, pertinence lexicale, richesse expressive, etc.). Il attend donc de la part du candidat l'usage raisonné et pertinent de la terminologie en espagnol de la sémiologie de l'image.

En conclusion, on rappellera aux candidats ces quelques conseils :

- pratiquer l'entraînement nécessaire à l'épreuve, comprenant la maîtrise d'une méthodologie et le maniement correct du lexique spécifique ;
- posséder une connaissance suffisante du monde hispanique et hispano-américain qui évite des lacunes trop importantes (comme celles concernant un domaine artistique, une aire géographique ou une large période historique).
- réaliser une bonne gestion du temps de préparation, qui permette d'effectuer les repérages importants dans les documents composant le sujet

III. Proposition de corrigé (sujet ELE VARG/09)

Un des deux documents filmiques proposés cette année était un extrait de *El violín* du réalisateur mexicain Francisco Vargas. Outre ses spécificités cinématographiques, l'extrait renvoyait à un aspect particulier de la réalité mexicaine, celui de la possession de la terre ; il importait donc de contextualiser convenablement la problématique à laquelle faisait allusion le passage à analyser tout en soulignant les choix esthétiques du cinéaste.

A. Presentación de los documentos

El documento A es una secuencia de la película mejicana reciente de Francisco Vargas *El violín* (2005). Esta película, que fue premiada en varias ocasiones, destaca por la utilización del blanco y negro. El recurso a este procedimiento es la evidente manifestación, por parte del director de la película, de una elección estética que contribuye a dar una visión atemporal de la problemática planteada: las relaciones de dominación social. En esta secuencia, entre sobriedad y tensión, se oponen dos figuras esenciales, la del Patrón – un rico hacendado cuyo nombre desconocemos – y la del indio Plutarco, acompañado por su nieto. Esta secuencia de oposición entre un dominante y un dominado acaba con la firma de un contrato injusto: el Patrón da una burra al indio a cambio de su cosecha de todo un año.

El documento B es un fragmento de la conocida novela *Redoble por Rancas* (1970) del autor peruano Manuel Scorza precozmente desaparecido en una catástrofe aérea. Esta obra pertenece al ciclo de novelas que denuncian la opresión y la enajenación de los indígenas por los blancos (ricos hacendados, empresas extranjeras). Aquí el personaje dominante es una mujer, doña Pepita, una hacendada que se enfrenta al protagonista narrador en un diálogo conflictivo acerca de la legitimidad de la propiedad de un papal y de la tierra cultivada en general. La brutalidad de las palabras refleja la oposición irreductible entre blancos e indios (“cholo de mierda”, l. 9).

Se notarán los puntos comunes entre los dos documentos acerca de la temática general y respecto al uso del diálogo en el que se oponen dos personajes, pero se destacará el hecho de que las dos escenas ocurren en un marco geográfico distinto: el campo mejicano en la película de Francisco Vargas, el altiplano peruano en la novela de Manuel Scorza.

B. Análisis del documento A

Se puede proponer como eje de lectura del documento A un estudio de los recursos formales de los cuales se vale el director de *El violín* para construir o escenificar la temática dominante / dominado en un México atemporal. La estructura del extracto consta de cuatro o cinco partes, según los puntos de vista adoptados en función del recorte de los diferentes planos.

La secuencia empieza por un prólogo articulado en tres planos que muestran la llegada de Plutarco y de su nieto a una rica hacienda (l. 1-2). Luego, en el segundo movimiento, se entabla la negociación entre el Patrón y Plutarco, a lo largo de veintiocho planos en mayoría montados en campo / contracampo (l. 3-22, hasta “confiar en ti”). El tercer movimiento lo constituye una transición en tres planos que ostentan el paisaje y veinte planos (l. 22-28) durante los cuales ocurre el cierre del trato (la segunda fase de este movimiento se puede considerar como una cuarta parte). Por fin, el epílogo de la secuencia (l. 29-32) se verifica a lo largo de un último plano que muestra la caminata de Plutarco, su nieto y la mula a través de la llanura.

El prólogo es el momento durante el cual se instala el marco denotado y simbólico: la llegada a la hacienda del abuelo y del nieto tras una caminata por un paisaje fácilmente reconocible por la típica vegetación esencialmente constituida de pitas. Esta llegada es un momento significativo que viene marcado por una oposición simbólica entre el espacio abierto y libre de la naturaleza que acaban de cruzar los dos personajes y el espacio cerrado de la hacienda con sus rejas altas e imponentes en el cual van a entrar. El movimiento de cámara al hombro se traduce por una ligera oscilación, tiene por función de implicar al espectador, haciéndole entrar en la escena desde el principio. Otra imagen simbólica es la visión de los dos personajes de espaldas –el viejo campesino y su nieto– que, de entrada, por el sobreencuadre de la reja aparecen como presos en una « ratonera ».

El segundo momento de la secuencia es el de la negociación entre el Patrón y Plutarco. Por encabalgamiento sonoro –sólo se oye la voz del patrón–, se pasa a un plano de conjunto: mientras que el Patrón está sentado, Plutarco y su nieto siguen de pie con un perro guardián en primer plano. Las primeras palabras de los protagonistas aluden a una geografía del poder, pasa lo mismo en el documento B (doc. A: l. 3 “¿hasta acá?”, doc. B: l. 4 “bajé a la provincia”).

Toda esta parte está construida en una serie de planos campo-contracampo que muestran la oposición entre Plutarco y el Patrón (plano medio corto y primer plano), pasando por una transición realizada por la presencia del nieto, captada por primeros planos, que actúa como un testigo. Gracias a una serie de rícor en la mirada, el niño parece estar pendiente de la decisión de los adultos. De ellos depende la adquisición de la burra que le permitirá volver a ver a su madre. Esta mirada a la vez ansiosa e interrogativa es lo que establece el vínculo con el espectador.

El vaivén entre los personajes pone en escena una negociación, o mejor dicho una manipulación ya que el trato resulta ser finalmente una trampa: la compra de la burra del poderoso Patrón a

cambio de toda la cosecha del año del desdichado indio. La estética de la escenificación favorece la identificación del espectador con el campesino, pobre pero digno. Así, la empatía con Plutarco es el resultado de una serie de oposiciones en las cuales resaltan los aspectos esenciales entre el dominante y el dominado: blanco / indio, sentado / de pie, opulento / flaco, sonrisas ambiguas / facciones impasibles, cinismo / sinceridad... La fragmentación del enfrentamiento en numerosos planos dilata el diálogo creando expectativa (y tensión en el espectador) respecto a la respuesta del patrón que aparece como el gato jugando con un ratón.

La escala de planos (ajustados) refleja los distintos sentimientos y expresiones que estructuran el intercambio: el Patrón pasa de la falsa manifestación de confianza (l. 9, con eco en la l. 20, semejanza de la estructura: aceptación / restricción) a la mezquina satisfacción por estar entrapando a Plutarco. El hacendado manifiesta su autoridad y su poder de manera solapada, casi hipócrita: sabe perfectamente que todos los triunfos están entre sus manos. En cambio, se notará la diferencia de comportamiento de los dos protagonistas en la novela de Manuel Scorza que revelan rápidamente su agresividad mediante una violencia verbal (doc. B: l. 17). La reticencia del patrón a prestar una burra a un peón indio (l. 19) tiene un pretexto, se fundamenta en el contexto de un sublevamiento de los peones contra los terratenientes, una guerrilla campesina (l. 20) alimentada por la misma injusticia secular denunciada por Manuel Scorza (véase doc. B, l. 12-15). Frente a la respuesta de Plutarco que niega formar parte de movimientos sociales perturbadores, el Patrón muda de parecer y toma como pretexto la eventualidad de una cosecha pésima provocada por las condiciones climáticas.

El tercer movimiento de la secuencia lo forma una serie de planos de transición de los cuales desaparecen físicamente los personajes, si no fuera la voz mandona del Patrón –fuera de campo–, que llama a uno de sus empleados: Zenón. Esta parte, iniciada por una serie de planos amplios (de conjunto y general), aparece como un descanso en la acción, un momento de serenidad y de armonía campestre al cual no le falta sin embargo cierta tensión simbólica. La visión del campo ya cosechado bien podría evocar la futura cosecha abandonada por Plutarco a cambio de la burra, quizás sea mirada subjetiva de Plutarco (se puede establecer un paralelo con el campo de Yanacenza en la novela de Scorza). Las colinas a lo lejos y el vuelo de las palomas son la expresión tópica de la libertad negada a Plutarco: todos estos planos participan de una interrupción poética, de una respiración lírica que parece contrastar con la trampa que se está cerrando sobre Plutarco, pero que, al fin y al cabo, la evoca simbólicamente. Así lo demuestra la presencia del perro cancerbero en primer plano debajo del cobertizo. Plutarco no tendrá escapatoria...

Tras este descanso, el cierre del trato finaliza el tercer movimiento. Esta parte se construye alrededor de la firma del « contrato », enfatizado por el ruido de los papeles movidos por el patrón. El ángulo de toma cambia, la serie de campo-contracampo del segundo movimiento desaparece, sustituida por una visión frontal de los personajes reunidos en el mismo plano. Pasamos de un primer plano de la mano del patrón que alarga el bolígrafo a Plutarco a un primer plano en picado de la mano izquierda de Plutarco firmando. Otra vez se insiste en un contraste formado por la mano curtida sobre la página blanca, un contraste entre luz y sombra por el cual se subraya lo peligroso de este verdadero cheque en blanco.

A pesar de la necesidad que tiene Plutarco de la burra para ir a buscar a su hija, reacciona suspendiendo la firma y mirando atónito al patrón. Quiere demostrar así que entiende perfectamente la trampa en la que está cayendo. Frente a esta vacilación, el cinismo del Patrón no tiene límites: propone al indio que vuelva el día siguiente para concluir el trato, pero al mismo tiempo le indica la eventualidad de una probable degradación del tiempo, mediante un rácor en la mirada que lleva hacia el cielo que va encapotándose. Le significa así al indio que no tiene más remedio que poner su firma en el papel blanco. Todo está en su favor, hasta el cambio del tiempo que tiene en este caso una doble significación, una denotativa o real: volver será imposible; otra connotativa o simbólica: la llegada de las nubes es mal agüero. Llegado el momento de la firma, crece el énfasis por la duración del plano y la insistencia en la pluma, el papel y la mano que son los instrumentos de la pérdida de Plutarco. El énfasis exagerado, casi hiperbólico, de la mano que escribe el nombre lentamente letra tras letra (las firmas se suelen hacer de manera rápida) viene a recalcar tanto la condición social de Plutarco, poco instruido, como lo decisivo del acto. Tras una breve elipsis, aparece el inserto de la firma completa con el apellido *Hidalgo*, simbólico de la nobleza moral del personaje (oposición con el final del doc. B, l. 21).

El papel del nieto en este acto decisivo es importante ya que interviene como causa profunda de la petición de Plutarco: conseguir una burra para la llegada de su madre. El resultado del trato entre su abuelo y el Patrón lo concierne directamente pero el niño no puede actuar en la negociación. Sólo puede reaccionar mostrando sus sentimientos por el intermedio de sus miradas que van desde el recelo hacia el patrón, la admiración por el abuelo, la alegría por volver a ver a su madre (como una « victoria ») hasta la indignación muda al percibir la malevolencia del patrón.

Concluido el trato, llega el epílogo de la secuencia pero se notará una elipsis respecto a la toma de posesión de la burra por Plutarco. Además se produce un cambio rotundo en la escala de planos. Pasamos de primeros planos que daban el protagonismo a los diferentes personajes a un plano general que enseña un paisaje inmenso con Plutarco y su nieto que se van alejando con la burra hacia la izquierda (enfaticación). Apenas son visibles, pero se oyen sus voces según un código propio del cine (vulneración del realismo). Se borra la individualidad de los dos « olvidados » dejando paso a una dimensión más universal. Además, la réplica final es bisémica: esperar para ver a la madre / esperar para ver el fin de la opresión de los indios.

C. Conclusión

El cotejo de ambos documentos permite evidenciar la perennidad de la problemática en América Latina. Tanto en la película de Francisco Vargas como en la novela de Manuel Scorza se favorece, gracias a procedimientos formales, la identificación del espectador o del lector con los oprimidos. Por lo menos se favorece una empatía por la cual los autores, sean cineastas o novelistas, pretenden luchar contra los abusos que reducen la libertad de las poblaciones indígenas latinoamericanas. Bajo la aparente sencillez de la trama y de la imagen, la secuencia cinematográfica deja aparecer una elaborada y compleja construcción, representación de un eterno enfrentamiento.

RAPPORT SUR L'ÉPREUVE ORALE DE FAITS DE LANGUE

L'explication dite de faits de langue fait partie de l'Épreuve en Langue Etrangère. Faisant suite à l'exposé en espagnol et, conséquemment, à l'entretien avec le jury, cette épreuve possède ses spécificités. Tout d'abord, elle se déroule en français et ne peut excéder dix minutes (entretien compris). Son objectif est d'évaluer la capacité du candidat à décrire les mécanismes de la langue espagnole en s'appuyant sur les faits de discours qui lui sont soumis. Ce dernier point rappelé dans les rapports précédents, met l'accent sur la nécessité, pour le candidat, de rendre compte de la norme péninsulaire, précisément, en situation de discours. Cela implique qu'il faut signaler tout écart par rapport à cette norme. D'un point de vue pratique, il convient de souligner que le temps de préparation de cette épreuve s'inscrit dans les trois heures imparties à l'ELE. En conséquence, il ne serait pas souhaitable de consacrer plus d'une vingtaine de minutes à la préparation de cette partie de l'épreuve.

I. Préparation à l'épreuve

Nous reprenons ici les conseils déjà fournis dans les rapports précédents. Tout d'abord, le jury insistait, en 2008, sur le fait que cette épreuve devait se préparer dès le début de l'année. En effet, il s'agit de mobiliser les connaissances acquises dès le début du cursus universitaire par l'entraînement au thème et approfondies, au fil du temps, par les cours de grammaire et la sensibilisation à la linguistique. Pour cela, une fréquentation active et assidue des grammaires normatives, descriptives mais également explicatives doit permettre au candidat de se familiariser avec un vocabulaire technique essentiel.

Il est nécessaire de souligner qu'il ne s'agit pas d'une épreuve de linguistique. Toutefois, la terminologie linguistique, au même titre que la terminologie grammaticale, est acceptée. En résumé, la connaissance et l'utilisation d'outils permettant une approche métalinguistique des éléments du discours soumis à l'analyse, constituent un préalable indispensable. Un futur enseignant d'espagnol ne peut se contenter du terme « mot » pour désigner indifféremment chacun des éléments appartenant aux différentes parties du discours. Cependant, la justesse et la précision du propos sont de loin préférables à tout catalogue savant qui ne reposerait pas sur une compréhension des phénomènes proposés.

En effet, le professeur de langue devra, tout au long de sa carrière, éclairer son auditoire sur des questions aussi courantes que l'importance de l'accent sur *él*, l'absence ou la présence d'un pronom personnel sujet et sa position par rapport au verbe ou bien encore les différentes formes espagnoles équivalant au pronom indéfini français *on*.

Pour toutes ces raisons, le candidat se préparera à l'examen d'éléments phonétiques, orthographiques, morphosyntaxiques et sémantiques en ayant à cœur d'en souligner la pertinence dans le contexte retenu. Nous reviendrons sur ce dernier point.

Afin de mener à bien cet entraînement à l'épreuve de faits de langue nous rappelons à la suite une liste non exhaustive d'ouvrages. Ces derniers étaient déjà mentionnés dans les rapports précédents. Si la fréquentation de ces manuels ne peut qu'être profitable pour le candidat, elle ne desservira pas non plus le futur lauréat dans sa pratique professionnelle :

- ALARCOS LLORACH (E.), *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- ALCINA FRANCH (J.), BLECUA (J.M.), *Gramática española*, Barcelona, Ariel, 1975.
- BEDEL (J.-M.), *Grammaire de l'espagnol moderne*, Paris, PUF, 1997.
- BENABEN (M.), *Manuel de linguistique espagnole*, Paris, Ophrys, 1993.
- BOUZET (J.), *Grammaire espagnole*, Paris, Belin, 1945.
- COSTE (J.), REDONDO (A.), *Syntaxe de l'espagnol moderne*, Paris, Sedes, 1965.
- DARBORD (B.), POTTIER (B.), CHARAUDEAU (P.), *Grammaire explicative de l'espagnol*, Paris, Armand Colin, 2005.
- DEMONTE BARRETO (V.), BOSQUE (I.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, RAE Espasa Calpe, 3 vol., 1999.
- FRETTEL (H.), ODDO-BONNET (A.), OURY (St.), sous la direction de DARBORD (B.), *L'épreuve de faits de langue à l'oral du CAPES d'Espagnol*, Paris, Sedes, 2007.
- GERBOIN (P.), LEROY (Chr.), *Grammaire d'usage de l'espagnol contemporain*, Paris, Hachette, 1991.
- GILI GAYA (S.), *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Vox, 1976.
- KANY (C. E.), *Sintaxis hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1976.
- LAPESA (R.), *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981.
- LIPSKI (J.), *Español de América*, Madrid, Cátedra, 1994.
- RAE, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1973.
- RAE, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- RAE, *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Santillana, 2005.
- SECO (M.), *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, (10^e édition), 1998.

II. Déroulement de l'épreuve

Comme cela était déjà le cas lors des sessions précédentes, le candidat est amené à décrire et commenter un ou plusieurs éléments du discours qui ont été préalablement soulignés par le jury dans le ou les textes composant le dossier ELE. Le plus souvent, si cela est possible, les questions portent sur le document principal et participent de la compréhension globale du support. On peut faire observer que la tendance amorcée en 2008 de se limiter à deux questions se confirme. Certes, si ces dernières sont formulées de manière ouverte sans recours à une terminologie particulière il revient donc au candidat d'identifier ces « éléments », « formes » ou « structures » portés à sa connaissance.

De plus, les énoncés de ces éléments à étudier circonscrivent l'analyse en précisant qu'elle doit se limiter par exemple à une approche morphosyntaxique (*la dije*) ou phonétique (*atención*). L'épreuve dure dix minutes maximum, entretien compris. Il serait bon que le candidat n'occupe pas l'ensemble de ce temps afin de permettre, éventuellement, aux membres du jury de poser les questions nécessaires à l'amélioration de la prestation.

L'épreuve repose bien évidemment sur une connaissance de la langue espagnole. Cependant, dans un premier temps, une lecture attentive de l'énoncé et le traitement exclusif des éléments soulignés (et eux seuls) éviteront les écueils de réponses type sans rapport avec les questions posées. Autrement dit, notre exemple précédent (*la dije*) ne justifie en rien une longue explication sur les parfaits forts.

Le candidat devra être en mesure de décrire des mécanismes relevant de domaines tels que l'accentuation, l'orthographe, la morphologie, la syntaxe ou la sémantique. Cette compréhension du fonctionnement de la langue espagnole reposera sur une contextualisation pertinente des réponses apportées au regard du document proposé et de son contenu. Ce point, que nous avons mentionné plus haut, invite chaque candidat à replacer son analyse dans l'économie générale du texte. Il doit toutefois se garder de fournir une fiche de grammaire théorique livrée, parfois, sans lien cohérent avec le document.

Effectivement, il s'agit alors de suivre un protocole quasi immuable qui s'ouvre avec l'identification (rappel de la nature et de la fonction) des segments soulignés. Puis, il convient de rappeler le système dans lequel s'inscrit l'élément décrit. Enfin, l'épreuve ne saurait être complète sans la mise en perspective des valeurs et des effets de sens produits par ces éléments dans le contexte choisi.

En ce qui concerne les documents, ils peuvent correspondre à plusieurs états de langue (ancien, actuel) ou offrir des exemples d'espagnol péninsulaire ou d'Amérique latine. Le jury attend du candidat qu'il soit capable de mettre en évidence les écarts constatés entre la norme péninsulaire actuelle et un état de langue passé ou certains diatopismes (américanismes, régionalismes).

III. Les faits de langue de la session 2009

Depuis de nombreuses années les sujets de faits de langue recouvrent l'ensemble des domaines allant de la phonétique à la sémantique. Nous reprenons à la suite quelques uns des points soumis à l'analyse.

- Analysez les particularités phonétiques dont rendent compte les énoncés : « *–Atención niñas, que ese señor viene por mí* » (l. 34), « *–¡Una miraita más y me pierdo* » (l. 35).
- Étudiez les procédés de formation des vocables suivants : « *traguillo* » (l. 4), « *pobretón* » (l. 5) et « *chiquito* » (l. 2).
- Identifiez et analysez d'un point de vue morphologique et syntaxique les éléments soulignés dans les énoncés « *su madre lo parió sietemesino* » (l. 4), « *todos le quisieron* » (l. 21) et « *les*

importa un comino » (l. 25) [NB : la place du pronom ne devra pas être traitée dans cette question.].

- Analysez d'un point de vue morphologique les formes « *indescifrable* » (v. 8), « *un crepitar* » (v. 25).
- Identifiez et commentez la syntaxe des éléments soulignés dans les structures : « *forma externa* » (v. 5), « *hondo clamor* » (v. 15), « *bellos miembros extremos* » (v. 19).
- Identifiez et commentez la valeur sémantique de l'élément souligné dans les énoncés suivants : « *le tenían mucho amor por la nobleza de su condición* » (l. 27-28), « *por toda la ciudad corría su nombre* » (l. 34), « *parece haberse fabricado por diestros diversos artifices* » (l. 35-36).
- Donnez la nature et la valeur des formes soulignées dans : « *hojeándolo el capitán* » (l. 3), « *Viéndose, pues, desabrigada* » (l. 37), « *dando ejemplo de su virtud* » (l. 40).
- Commentez d'un point de vue morphosyntaxique et sémantique les éléments suivants : « *celebérrima* » (l. 25) et « *muy explícitas* » (l. 27).
- Identifiez et comparez morphosyntaxiquement les formes soulignées dans les énoncés suivants : « *¿Qué historial?* » (l. 8), « *la gallina, que de tonta no tenía ni un pelo* » (l. 25), « *¿Que no ves que sólo me estoy aseando las uñas?* » (l. 27-28), « *más muerta que viva* » (l. 30).

IV. Exemple de réponse à un sujet proposé

Nous reproduisons ci-dessous un sujet proposé au CAPES 2009. Le texte, tiré de l'ouvrage *Pasos perdidos* de l'écrivain cubain Alejo Carpentier, était accompagné de deux questions :

1) identifiez morphosyntaxiquement les formes « *éste* » (l. 38) et « *aquel* » (l. 39) et justifiez leur emploi du point de vue sémantique.

Identification

- *éste* : pronom démonstratif masculin singulier (sans antécédent explicite).
- *aquel* : adjectif démonstratif masculin singulier, qui s'accorde en genre et en nombre avec le substantif qu'il détermine [/actualise] (grupo).

Rappel du système

D'un point de vue morphosyntaxique, les démonstratifs peuvent fonctionner comme :

- **adjectifs** démonstratifs : quand ils accompagnent le substantif et le déterminent, l'actualisent (en antéposition) *–esta chica–* ou le qualifient (en postposition) *–la chica esta–*. Ils s'accordent en genre et en nombre avec le substantif.
- **pronoms** démonstratifs : quand ils remplacent le nom. Ce nom remplacé s'appelle antécédent et les démonstratifs s'accordent en genre et en nombre avec lui.

Les **formes** de l'adjectif et du pronom démonstratif sont les mêmes, elles ne se distinguent que par la présence d'un accent écrit (diacritique) sur les pronoms, facultatif depuis 1959. Seul le neutre, qui n'existe que comme pronom, ne porte jamais d'accent écrit. Le système des déictiques en espagnol est **ternaire** :

- *este* – s'utilise pour désigner un être/objet situé dans la sphère du *yo* ;
- *ese* – s'utilise pour désigner un être/objet situé dans la sphère du *tú* ;
- *aquel* – s'utilise pour désigner un être/objet situé dans la sphère du *él* ;

à la différence du français, où il est binaire :

- *celui-ci* – s'utilise pour désigner un être/objet situé dans la sphère du *moi* ;
- *celui-là* – s'utilise pour désigner un être/objet situé dans la sphère du *non-moi* ;

On a accepté des candidats qu'ils associent *este* à la sphère du *moi* et *ese* et *aquel* à la sphère du *non-moi*.

D'un point de vue sémantique, les démonstratifs peuvent :

- désigner un être/objet qui se trouve dans la situation de communication : *este micrófono* → **déictiques**
- rappeler ou annoncer un être/objet qui se trouve dans le cadre du discours : *anunciárselo cuanto antes : ésta es la solución* (→ **anaphorique**) ; *ésta es la solución : anunciárselo cuanto antes* (→ **cataphorique**). Ces deux cas de figure sont regroupés sous le terme générique de **phoriques**.

Quand ils fonctionnent comme déictiques, ils désignent un nom en le situant dans un cadre spatial ou temporel et cette désignation dépend de la position du locuteur et de son point de vue. Quand ils fonctionnent comme phoriques, leur désignation est dite notionnelle.

Si le candidat évoquait ce que certaines grammaires appellent les « valeurs secondaires » des démonstratifs, on attendait qu'il précise que ces valeurs dépendent du contexte et non de la seule forme démonstrative présente dans l'énoncé (valeur péjorative, mais pas seulement, de certains énoncés où *ese* apparaît ; valeur laudative, méliorative ou emphatique de certains énoncés dans lesquels *aquel* intervient).

Contextualisation

La valeur des deux démonstratifs de ce texte est une valeur déictique, qui répond à la description que le locuteur/narrateur fait de son environnement au moment de l'énonciation. La scène est présentée comme un véritable tableau dans lequel la position des personnages, au premier plan ou au second plan, détermine le choix des formes démonstratives :

- « *éste* » : le pronom, sans antécédent explicite (choix également volontaire du narrateur, pour rendre plus vivantes encore aux yeux de l'interlocuteur/lecteur la présence et l'activité de la personne mise en avant), désigne par conséquent un indien situé au premier plan de cette œuvre d'art imaginaire.
- « *aquel* » : l'adjectif, déterminant le substantif « *grupo* », place les personnages désignés dans l'arrière-plan du tableau.

Entre ces deux plans, un troisième référent, désigné à travers le pronom indéfini « *el otro* », occupe le milieu de la scène. Grâce à ce procédé, l'auteur bâtit une énumération qui obéit à certaines lois rhétoriques.

2) identifiez les propositions suivantes et expliquez leur mode verbal : « *las ocupaciones que le fueran propias* » (l. 31), « *tareas que eran las de una vida sometida a los ritmos primordiales* » (l. 32).

Identification

Deux **propositions subordonnées relatives déterminatives**, introduites dans les deux cas par le pronom relatif invariable « *que* ». Le verbe est conjugué au mode subjonctif dans le premier cas tandis qu'il est au mode indicatif dans le second exemple.

Rappel du système

Les subordonnées relatives **fonctionnent à l'égard de leur antécédent**, comme l'adjectif le fait à l'égard du substantif. On parle donc de l'existence d'un rapport d'incidence entre la subordonnée et son antécédent. Du point de vue syntaxique, la subordonnée relative remplit la fonction de **complément du nom**, complément de l'antécédent. L'antécédent de notre première proposition est le substantif « *ocupaciones* », alors que celui de la seconde est le substantif « *tareas* ».

Les propositions relatives peuvent être **déterminatives ou explicatives** (appelées aussi *appositives*). Une subordonnée relative déterminative restreint l'extension de l'antécédent, alors que la relative explicative ne fait que fournir une information supplémentaire concernant la nature de l'antécédent. Cette dernière, à la différence de la première, peut être supprimée de la phrase sans que rien ne se passe du point de vue grammatical.

Le **choix modal** d'une subordonnée relative est déterminé par la conception que le locuteur se fait de l'antécédent : lorsque l'antécédent est défini et posé comme réel, le mode choisi est l'indicatif ; en revanche, lorsque l'antécédent est indéfini, virtuel ou inexistant, le mode est le subjonctif (relatives généralisantes). Bien évidemment, ce choix n'existe que dans le cadre des relatives déterminatives, puisque les explicatives, caractérisant la nature de l'antécédent, présentent forcément celui-ci comme défini.

Contextualisation

- « *Que le fueran propias* » : le narrateur aurait très bien pu dans ce cas choisir également l'emploi du mode indicatif : « *las ocupaciones que le eran propias* ». Or, son choix relève d'une volonté de montrer son ignorance au sujet de la nature exacte et de la répartition des tâches évoquées entre les indiens ; ces dernières constituent l'antécédent de la proposition relative et il les mentionne et définit peu après.
- « *Que eran las de una vida* » : le choix de l'indicatif dans ce cas, en revanche, insiste sur le fait que le narrateur, après les avoir observées, présente les tâches des indiens – qui servent ici encore d'antécédent – de façon déterminée et précise, pour exprimer son avis à propos de leur

rythme, jugé harmonieux et respectueux de la vie humaine. Étant donné que le narrateur donne son opinion, bien précise et concrète à propos de ces tâches, l'emploi du subjonctif d'indétermination ou de virtualité serait impossible.

V. Remarques et conseils

Le jury a pu constater que l'épreuve de faits de langue a permis à certains candidats d'améliorer leur note globale de l'épreuve en langue étrangère. Toutefois, deux écueils sont à éviter. Tout d'abord, il est important de se préparer tout au long de l'année par un entraînement régulier. Cette épreuve ne souffre pas l'improvisation. En effet, cette attitude ne pourrait laisser au jury qu'une impression de dilettantisme fort regrettable. Ensuite, cette préparation ne peut se résumer à la mémorisation de fiches de grammaire. La récitation de connaissances théoriques déconnectées du document ne saurait se substituer à une réflexion fondée sur le contexte en présence. Par conséquent, il importe de privilégier les savoir-faire acquis par une pratique réfléchie afin de dépasser l'exposé d'un savoir appris mais souvent mal compris.

CALENDRIER DU CAPES/CAFEP 2010

- 16-17-18 mars 2010 :** épreuves écrites d'admissibilité
(dates définitives) commentaire en langue étrangère (5h)
composition en français (5h)
traduction (5h)
centres d'examen académiques (organisation rectorale)
- 6-7-8 avril 2010 :** début des travaux du Jury du CAPES externe
réception des lots de copies
réunion des commissions de correction
mise au point des barèmes
- 1-2-3 juin 2010 :** réunion des commissions d'harmonisation
délibérations d'admissibilité
résultats d'admissibilité sur publinet.fr (2 juin, vers 18h)
- 24 juin-7 juillet 2010 :** épreuves orales d'admission
(dates à confirmer) Lycée Honoré d'Estienne d'Orves
13 avenue Honoré d'Estienne d'Orves
06050 Nice Cedex 1 (tél. 04.93.97.12.00)
- 8 juillet 2010 :** résultats d'admission définitive sur publinet.fr (fin de matinée)
(date à confirmer)

NOUVELLES DISPOSITIONS EN VIGUEUR

DECRET

Décret n° 2009-915 du 28 juillet 2009 portant modification du décret n° 72-581 du 4 juillet 1972 relatif au statut particulier des professeurs certifiés

NOR: MENH0910221D

Version consolidée au 30 juillet 2009

Le Premier ministre,

Sur le rapport du ministre de l'éducation nationale, porte-parole du Gouvernement,

Vu le code de l'éducation ;

Vu la [loi n° 83-634 du 13 juillet 1983](#) modifiée portant droits et obligations des fonctionnaires, ensemble la [loi n° 84-16 du 11 janvier 1984](#) modifiée portant dispositions statutaires relatives à la fonction publique de l'Etat ;

Vu le [décret n° 72-581 du 4 juillet 1972](#) modifié relatif au statut particulier des professeurs certifiés ;

Vu le [décret n° 94-874 du 7 octobre 1994](#) modifié portant dispositions communes aux stagiaires de l'Etat et de ses établissements publics ;

Vu l'avis du comité technique paritaire ministériel du ministère de l'éducation nationale en date du 28 mai 2009 ;

Vu l'avis du Conseil supérieur de la fonction publique de l'Etat en date du 16 juin 2009 ;

Le Conseil d'Etat (section de l'administration) entendu,

Décète :

- CHAPITRE IER : DISPOSITIONS PERMANENTES

Article 1 [En savoir plus sur cet article...](#)

Le [décret du 4 juillet 1972](#) susvisé est modifié conformément aux dispositions des articles 2 à 9 du présent décret.

Article 2

A modifié les dispositions suivantes :

Article 3

A modifié les dispositions suivantes :

Modifie [Décret n°72-581 du 4 juillet 1972 - art. 9 \(V\)](#)

Article 4

A modifié les dispositions suivantes :

Modifie [Décret n°72-581 du 4 juillet 1972 - art. 13 \(V\)](#)

Article 5

A modifié les dispositions suivantes :

Modifie [Décret n°72-581 du 4 juillet 1972 - art. 14 \(V\)](#)

Article 6

A modifié les dispositions suivantes :

Modifie [Décret n°72-581 du 4 juillet 1972 - art. 24 \(V\)](#)

Article 7

A modifié les dispositions suivantes :

Modifie [Décret n°72-581 du 4 juillet 1972 - art. 26 \(V\)](#)

Article 8

A modifié les dispositions suivantes :

Modifie [Décret n°72-581 du 4 juillet 1972 - art. 42 \(V\)](#)

Article 9

A modifié les dispositions suivantes :

Abroge [Décret n°72-581 du 4 juillet 1972 - Chapitre VI : Dispositions transitoires.](#)
(Ab)

Abroge [Décret n°72-581 du 4 juillet 1972 - art. 43 \(Ab\)](#)
Abroge [Décret n°72-581 du 4 juillet 1972 - art. 44 \(Ab\)](#)
Abroge [Décret n°72-581 du 4 juillet 1972 - art. 44-1 \(Ab\)](#)
Abroge [Décret n°72-581 du 4 juillet 1972 - art. 45 \(Ab\)](#)
Abroge [Décret n°72-581 du 4 juillet 1972 - art. 45-1 \(Ab\)](#)
Abroge [Décret n°72-581 du 4 juillet 1972 - art. 46 \(Ab\)](#)
Abroge [Décret n°72-581 du 4 juillet 1972 - art. 46-1 \(Ab\)](#)
Abroge [Décret n°72-581 du 4 juillet 1972 - art. 46-2 \(Ab\)](#)
Abroge [Décret n°72-581 du 4 juillet 1972 - art. 46-3 \(Ab\)](#)
Abroge [Décret n°72-581 du 4 juillet 1972 - art. 46-4 \(Ab\)](#)
Abroge [Décret n°72-581 du 4 juillet 1972 - art. 46-5 \(Ab\)](#)

• CHAPITRE II : DISPOSITIONS TRANSITOIRES ET FINALES

Article 10 [En savoir plus sur cet article...](#)

Par dérogation aux dispositions des articles 2 et 3, peuvent se présenter aux concours externes organisés au titre de la session 2010 et, en cas de réussite au concours, être nommés fonctionnaires stagiaires à la rentrée 2010 :

1° Les candidats présents aux épreuves d'admissibilité des concours externes organisés en 2009 ; ces candidats doivent remplir les conditions d'inscription en vigueur lors de la session 2009 pour le concours auquel ils postulent ;

2° Les candidats qui n'ont pu se présenter aux épreuves d'admissibilité des concours externes organisés en 2009, du fait que la section ou l'option au titre de laquelle ils s'étaient présentés aux épreuves d'admissibilité lors de la session 2008 n'a pas été ouverte en 2009.

Ces candidats doivent remplir les conditions d'inscription en vigueur lors de la session 2009 pour le concours auquel ils postulent ;

3° Les candidats ayant validé un cycle d'études postsecondaires d'au moins quatre années ;

4° Les candidats inscrits à la rentrée universitaire 2009 en première année d'études en vue de l'obtention d'un master ou d'un titre ou diplôme jugé équivalent par le ministre chargé de l'éducation ; ces candidats ne peuvent être nommés fonctionnaires stagiaires que s'ils justifient de la validation de leur année.

Article 11 [En savoir plus sur cet article...](#)

A titre transitoire et jusqu'à la session 2015 incluse, les conditions de titre ou diplôme exigées des candidats mentionnés à l'article 9 et aux [1°, 2° et 4° de l'article 14 du décret du 4 juillet 1972 susvisé](#) et recrutés avant la date d'entrée en vigueur du présent décret restent celles qui leur étaient applicables antérieurement à cette date.

Article 12 [En savoir plus sur cet article...](#)

Les dispositions du présent décret sont applicables aux professeurs certifiés stagiaires à compter de la rentrée scolaire 2010, à l'exception de ceux qui, nommés stagiaires antérieurement à cette date, n'ont pas accompli la totalité de leur stage. Ces derniers

complètent et valident leur stage dans les conditions en vigueur au moment où ils ont été nommés stagiaires.

Article 13 [En savoir plus sur cet article...](#)

Le ministre du budget, des comptes publics, de la fonction publique et de la réforme de l'Etat, le ministre de l'éducation nationale, porte-parole du Gouvernement, et la ministre de l'enseignement supérieur et de la recherche sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au Journal officiel de la République française.

Fait à Paris, le 28 juillet 2009.

François Fillon

Par le Premier ministre :

Le ministre de l'éducation nationale,
porte-parole du Gouvernement,

Luc Chatel

Le ministre du budget, des comptes publics,
de la fonction publique et de la réforme de l'Etat,

Eric Woerth

La ministre de l'enseignement supérieur
et de la recherche,

Valérie Pécresse

**SUJETS DE L'ÉPREUVE
EN
LANGUE ÉTRANGÈRE**

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I – En español

Después de una presentación del conjunto de los documentos,

- a) analice el documento B, estableciendo las relaciones convenientes con el documento A;
- b) inserte en su presentación la lectura del documento B, desde “Pedro Lloros [...]” (l. 1) hasta “[...] por miedo.” (l. 10).

II – En français

Vous procéderez à une analyse des faits de langue soulignés dans le document B, en fonction des instructions suivantes :

- 1) étudiez les procédés de formation des vocables suivants : « traguillo » (l. 4), « pobretón » (l. 5), « chiquito » (l. 12) ;
- 2) identifiez et analysez d'un point de vue morphologique et syntaxique les éléments soulignés dans les énoncés : « su madre lo parió sietemesino (l. 14), « todos le quisieron » (l. 21), « les importa un comino » (l. 25) [NB : la place du pronom ne devra pas être traitée dans cette question].

Documento A

Si la literatura es casi siempre testimonio de una época, los cuentos de Ignacio Aldecoa, tan cercanos, son testimonio de unos años, los 50, definitivamente archivados, históricos, pasados ya.

5 En los cuentos de Ignacio palpita en apretada humanidad la gente triste y resignada, amarga y tierna de nuestro pueblo [...]. Algunos críticos han subrayado que los personajes de Aldecoa, los obreros, los jornaleros, los trabajadores, la gente humilde que desfila por sus

10 Quizá olvidan que los cuentos de Ignacio con mayor contenido social son cuentos escritos en los años 50 y reflejan situaciones incluso anteriores. Creo que, si recordamos aquellos años de modo vivo y real, admitiremos que la clase obrera vivía y sentía –salvo excepciones de los entonces pequeños grupos políticos clandestinos– como Ignacio los retrata: con un gran sentimiento de injusticia y a la vez con resignación y fatalismo. Se vivía en España una situación demasiado opresiva y de la que parecía imposible salir.

Josefina RODRÍGUEZ de ALDECOA, « Introducción »,
en Ignacio ALDECOA, *Cuentos*, Madrid, Cátedra, 1991

Documento B

Los bienaventurados*

Pedro Lloros tenía la tripa triste. Pedro Lloros comía poco, y no siempre. En el verano se alimentaba de peces y cangrejos de río, de tomates y patatas robadas, de pan mendigado, de agua de las fuentes públicas y de sueño. En el verano de rebañar en las casas limosneras los pucheros, de algún traguillo de vino y también de sueño, que es el mejor manjar de un pobretón. Por la primavera y el otoño, sus pasos se perdían. Pescador era bueno; ladrón, algo torpe; vago, muy vago. Odiaba a los gimnastas.

Todos los vagos del mundo odian a los gimnastas, que malgastan sus fuerzas sin saber por qué. En cambio, los amigos de Pedro Lloros se tumbaban al sol a dormir o rascarse, y cuando llegaba el frío se hacían encarcelar. Pedro nunca había pasado el invierno en la cárcel por miedo. Una vez le pillaron distraído con fruta en el mercado y las vendedoras de los puestos de abastos, al verle tan triste y hambriento, le perdonaron.

Pedro Lloros poseía un corazón chiquito y veloz. Se asustaba de todo y se apellidaba perfectamente. Era calvo, retorcido, afilado de cara, y llevaba la bola del mundo, en vez de en los hombros, en la barriga. Su madre lo parió sietemesino y zurdo, y su padre no pudo hacer carrera de él porque, a decir verdad, no se empeñó mucho, y Pedro, desde muy chico, quiso no servir para nada. Pedro perdió a sus padres en una epidemia de gripe; después estuvo llorando y quejándose mucho tiempo, hasta que se hizo amigo de don Anselmo, un mendigo de sombrero agujereado y bastón con puño de metal. Don Anselmo le presentó a sus conocidos. La presentación en sociedad de Pedro fue muy alegre: todos se emborracharon y luego discutieron; por fin, se pegaron. Pedro no se atrevió a abrir la boca por temor de que le saltasen los dienteillos, ratoneros y cariaños, de una bofetada. Luego, todos le quisieron. Bienaventurados.

Bienaventurados los vagos, porque sólo son egoístas de sombra o de sol, según el tiempo.

Bienaventurados porque son despreciados y les importa un comino.

Bienaventurados porque son como niños y les gusta jugar a cazadores para alimentarse y no para divertirse.

Bienaventurados porque tienen el alma sensible y se duelen de las desgracias del prójimo: de que el prójimo trabaje demasiado, de que el prójimo luche por una posición en la vida, de que el prójimo sea tonto.

Bienaventurados los vagos porque son temerosos de la ley, aunque nada tienen que perder.

Bienaventurados porque son como minerales con alma y porque les gusta divertirse honestamente y porque lloran cuando se les hace daño y porque hablan de tú a las estrellas y porque dicen «el padre sol» y «la madre luna» y «la noche está serena» o «el día está amurriado», o «la trucha se pesca en los pocillos frescos y el cangrejo es el de agosto», y saben refranes antiguos y a los vientos les cambian los nombres. Bienaventurados los vagos.

Ignacio ALDECOA, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1995

* Título inicial: « Pedro Lloros y sus amigos », *Correo literario*, 1 de julio 1951

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I – En español

Después de una presentación del conjunto de los documentos,

- a) analice el documento B, estableciendo las relaciones convenientes con el documento A;
- b) inserte en su presentación la lectura del documento B, desde “Quiero amor o la muerte [...]” (v. 17) hasta el final.

II – En français

Vous procéderez à une analyse des faits de langue soulignés dans le document B, en fonction des instructions suivantes :

- 1) analysez d'un point de vue morphologique les formes « indescifable » (v. 8), « un crepitar » (v. 25) ;
- 2) identifiez et commentez la syntaxe des éléments soulignés dans les structures : « forma externa » (v. 5), « hondo clamor » (v. 15), « bellos miembros extremos » (v. 19).

Documento A

La poesía de Vicente Aleixandre

La poesía de Aleixandre constituye una intrincada red donde todos los temas se entretrejen y todos los contrarios tienden a unirse.

5 La materia deviene espíritu y todos los seres, animales, astros, plantas, son metáfora de otras realidades; el amor es muerte y la muerte vida; el pasado vive en el presente y éste está anunciado en el pasado; el hombre aspira a fundirse en el cosmos y al mismo tiempo reconoce dolorosamente sus límites; Dios se refleja en el mundo mientras éste clama su desesperación ante el vacío metafísico. De esta red compleja donde lo individual y lo colectivo, lo material y lo espiritual, lo temporal y lo eterno se entretrejen, surge la obra de Aleixandre y, por encima de la unidad profunda, la diversidad va tejiendo sus dibujos.

10 En *La destrucción o el amor*, hay una aspiración a la fusión del amante en la amada, de los cuerpos en las almas, del yo en el todo. El amor adquiere así su dimensión cósmica y alcanza el sentido místico de unidad o comunión universal. La urgencia por alcanzar lo absoluto del amor es a la vez la necesidad de romper con los límites del yo y de ofrecer el cuerpo en el holocausto para tocar el infinito. Por eso, amor y muerte se confunden en la

15 poesía de Aleixandre.

Margarita CARRIQUIRY, *El Aleph poético de Vicente Aleixandre*, 2004

Documento B

Unidad en ella

Cuerpo feliz que fluye entre mis manos,
rostro amado donde contemplo el mundo,
donde graciosos pájaros se copian fugitivos,
volando a la región donde nada se olvida.

Tu forma externa, diamante o rubí duro, 5
brillo de un sol que entre mis manos deslumbra,
cráter que me convoca con su música íntima,
con esa indescifrable llamada de tus dientes.

Muero porque me arrojé, porque quiero morir, 10
porque quiero vivir en el fuego, porque este aire de fuera
no es mío, sino el caliente aliento
que si me acerco quema y dora mis labios desde un fondo.

Deja, deja que mire, teñido del amor, 15
enrojecido el rostro por tu purpúrea vida,
deja que mire el hondo clamor de tus entrañas
donde muero y renuncio a vivir para siempre.

Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo, 20
quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente
que regando encerrada bellos miembros extremos
siente así los hermosos límites de la vida.

Este beso en tus labios como una lenta espina, 25
como un mar que voló hecho un espejo,
como el brillo de un ala,
es todavía unas manos, un repasar de tu crujiente pelo,
un crepitar de la luz vengadora,
luz o espada mortal que sobre mi cuello amenaza,
pero que nunca podrá destruir la unidad de este mundo.

Vicente ALEIXANDRE (1898-1984), *La destrucción o el amor*, 1935

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I – En español

Después de una presentación del conjunto de los documentos,

- a) analice el documento B, estableciendo las relaciones convenientes con el documento A;
- b) inserte en su presentación la lectura del documento B, desde “No sabían regalo que hacerme ni cómo –a su parecer– alegrarme [...]” (l. 1) hasta “[...] a causa de haber fallecido su madre de su mismo parto” (l. 11).

II – En français

Vous procéderez à une analyse des faits de langue soulignés dans le document B, en fonction des instructions suivantes :

- 1) identifiez et commentez la valeur sémantique de l'élément souligné dans les énoncés suivants : « le tenían mucho amor por la nobleza de su condición » (l. 27-28), « por toda la ciudad corría su nombre » (l. 34), « parece haberse fabricado por diestros diversos artifices » (l. 35-36) ;
- 2) donnez la nature et la valeur des formes soulignées dans : « hojeándolo el capitán » (l. 3), « Viéndose, pues, desabrigada » (l. 37), « dando ejemplo de su virtud » (l. 40).

Documento A

- 5 En un interesante resumen histórico, el *incipit* [de la historia de Bonifacio y Dorotea] ofrece una explicación económica del destino de Dorotea que debe renunciar a su anhelo de ser monja por no poder aportar una dote al convento que hasta entonces la había cobijado, pues su familia se ha arruinado por el naufragio de sus hermanos (“mercaderes”) a su vuelta de las Indias. El padre, poco después, muere de pesadumbre. A semejanza de Masuccio o Tamariz, Alemán habría podido sumergir al lector *in medias res*, o contentarse con evocar brevemente la catástrofe preliminar. Pero él pensaba que Dorotea –la única mujer ejemplar de la *Atalaya* y antítesis de las esposas del Pícaro–, a la que todo predisponía a la infamia picaresca, merecía escapar a las trampas demoníacas del mundo.

Michel CAVILLAC, *Pícaros y mercaderes en el Guzmán de Alfarache. Reformismo burgués y mentalidad aristocrática en la España del Siglo de Oro*, traducción de Juan M. Azpitarte Almagro, Granada, Universidad de Granada, “La tradición crítica [2]”, 1994, p. 447.

Documento B

No sabían regalo que hacerme ni cómo –a su parecer– alegrarme; y para en algo divertirme de lo que sospechaban y yo fingía, pidieron a un curioso forzado cierto libro de mano que tenía escrito y, hojeándolo el capitán, vino a hallarse con un c[a]so que por decir en el principio dél haber en Sevilla sucedido, le mandó que me lo leyese. Y, pidiendo atención, se la dimos y dijo:

«–En Sevilla, ciudad famosísima en España y cabeza del Andalucía, hubo un mercader extranjero, limpio de linaje, rico y honrado, a quien llamaban Micer Jacobo. Tuvo dos hijos y una hija de una señora noble de aquella ciudad. Ellos dotrinos con mucho cuidado, en virtud y crianza y en todo género de letras tocantes a las artes liberales, y ella en cosas de labor, con exceso de curiosidad, por haberse criado en un monasterio de monjas desde su pequeña edad, a causa de haber fallecido su madre de su mismo parto.

«Como los bienes de fortuna son mudables y más en los mercaderes, que traen sus haciendas en bolsas ajenas y a la disposición de los tiempos, no medió pie de la buena suerte a la mala. Sucedió que, como sus hijos viniesen de las Indias con suma de oro y plata, cuando ya llegaban a vista de la barra de San Lúcar y, como dicen, dentro de las puertas de su casa, revolvió un temporal, que con viento deshecho, trayéndolos de una en otra parte, dio con el navío encima de unas peñas, y abierto por medio se fue luego a pique sin algún reparo, ni lo pudo tener mercadería ni persona de todo él.

«Cuando a los oídos del padre llegó tan afligida nueva de pérdida tan grande, se melancolizó de manera que dentro de breves días también falleció.

«La hija, que residía en el convento, ya perdida la hacienda, los hermanos y padre defuntos, viéndose desamparada y sola, sintió su trabajo como lo pudiera sentir aun cualquiera hombre de mucha prudencia, por haberle faltado tanto en tan breve, que pudo decirse un día, y con ella la esperanza de su remedio, porque deseaba ser monja.

«Cesaron sus disinios, comenzó su necesidad; cesaron los regalos, comenzaron los trabajos y fueron creciendo de modo que ya no sabía qué hacer ni cómo poderse allí dentro sustentar. Y aunque las conventuales todas, que le tenían mucho amor por la nobleza de su condición, afabilidad, trato y más buenas partes, condolidas de su necesidad y pobreza, la quisieran tener consigo, mas como estaban subordinadas a voluntad ajena de su prelado, ni ellas lo pudieron hacer ni a ella fue posible quedar. Porque dentro de breve término se le notificó que saliese o señalase la dote, y, no pudiendo cumplir con lo segundo, tomó resolución en lo primero.

«Era tan diestra en labor, así blanca como bordados, matizaba con tanta perfección y curiosidad, que por toda la ciudad corría su nombre. Con esto, las virtudes de su alma y hermosura de su rostro eran tan por exceso, que a porfía parece haberse fabricado por diestros diversos artífices en competencia. Y todo junto, en comparación de su recogimiento, mortificación, ayunos y penitencia, no llegaban. Viéndose, pues, desabrigada, con temor de la murmuración y de ocasión que le pudiera dañar, celosa de su honor, buscó un aposento en compañía de otras doncellas religiosas, donde sin tener otra sombra sino la de su trabajo, con él se alimentaba tasadísicamente y con grande límite, dando ejemplo de su virtud a todas las más doncellas de su tiempo.

Mateo ALEMÁN, *Segunda parte de Guzmán de Alfarache*, II, IX, [historia intercalada de Bonifacio y Dorotea], edición de José María Micó, Madrid, Cátedra, “Letras Hispánicas”, 1987, II, p. 308-310.

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I – En español

Después de una presentación del conjunto de los documentos,

- a) analice el documento A, estableciendo las relaciones convenientes con el documento B;
- b) inserte en su presentación la lectura del documento B, desde “El juego inteligente del toreo [...]” (l. 23) hasta el final del texto.

II – En français

Vous procéderez à une analyse des faits de langue soulignés dans le document A, en fonction des instructions suivantes :

- 1) précisez le découpage syllabique et justifiez l'accentuation des vocables suivants : « heroísmo » (l. 3), « heroicamente » (l. 14) ;
- 2) analysez morphologiquement et sémantiquement les termes suivants : « clarividencia » (l. 23), « transmutación » (l. 26), « incomensiones » (l. 31).

Documento A

- Suerte.
- Mucha suerte.
- ¡Va el toro!

Pedro ALMODÓVAR, *Hable con ella* (2002)

Documento B

Entendimiento del toreo

El toreo es un puro juego inteligible, en el que pelagra la vida del jugador; este peligro desinteresado afirma, al entenderlo, que de su verificación estética se deduce, como de toda afirmación estética, una consecuencia moral, o inmoral: la del heroísmo; el heroísmo puro, sin utilidad; el toreo es un juego de heroísmo o un heroísmo de juego: heroísmo absoluto. En este sentido, podría suponerse que es un deporte trascendente, un deporte doblado de significado estético ideal; porque en el toreo se afirman, físicamente, todos los valores estéticos del cuerpo humano (figura, agilidad, destreza, gracia, etc.); y metafísicamente, todas las cualidades que pudiéramos llamar deportivas de la inteligencia (rápida concepción o abstracción sensible para relacionar). Es un doble ejercicio físico y metafísico de integración espiritual, en que se valora el significado de lo humano heroicamente o puramente: en cuerpo y alma, aparentemente inmortal. Ésta es su belleza más pura: ser espectáculo visible de una invisible realidad; el traje del torero se enciende de luces inmortales para iluminar sobrenaturalmente lo más natural: la muerte y la vida, simplemente, heroicamente, verificadas como un puro juego imaginativo real. El entendimiento de esta realidad imaginativa, que se verifica vivamente, es como el de una configuración o construcción espiritual sin permanencia. [...]

El toreo sólo quiere ser entendido, puramente, exclusivamente sin contactos de utilidad: enciende luminosamente la inteligencia humana para que se la vea jugar; que nadie le toque, que todos lo vean, y lo entiendan, nada menos, y nada más. Por esto las morales utilitarias lo rechazan: porque es inteligente exclusivo, hasta la crueldad; porque elude expresamente, expresivamente, toda consecuencia práctica de moralidad. [...] Todo el que no puede ver el toreo, no lo podrá entender jamás, por falta, no por sobra, de sensibilidad verdadera, de clarividencia; por romántico sentimiento práctico de lo útil. El juego inteligente del toreo no puede andar entre los bobos, como dice un estribillo popular. Es juego imaginativamente racional, enigmático, verdadero; cruelmente perfecto; luminoso, alegre, inmortal. Solamente una transmutación tan antigua de civilizaciones como la andaluza podía originar el toreo; sólo una sensibilidad secular tan honda y depurada podía extremar su pasión por la exactitud, por la inteligencia, hasta ese último afán clarividente, generándola en un puro juego que asume, paradójico, la vida y la verdad: la vida verificada, sin temor, hasta la muerte. Partido en luz y sombra, rueda el círculo virtual del toreo una vuelta eterna, inmortalmente verdadera. Las incomprensiones y oposiciones que la rechazan no son otra cosa, en definitiva, más que odio mortal a la inteligencia: acumulación impotente de rencores sentimentales en civilizaciones inferiores por primitivas aún y bárbaras. Es el rencor sentimental de intelectuales de improvisación, que son sentimentales disfrazados, sin sensibilidad todavía para su natural, y sobrenatural, espiritual, entendimiento.

José BERGAMÍN, *El arte de birlibirloque*, Madrid, Editorial Plutarco, 1930

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I – En español

Después de una presentación del conjunto de los documentos,

- a) analice el documento A, estableciendo las relaciones convenientes con los documentos B y C;
- b) inserte en su presentación la lectura del documento B, desde “Apenas se respiraba [...]” (l. 17) hasta “[...] entre las cigarreras) ignoraba” (l. 26).

II – En français

Vous procéderez à une analyse des faits de langue soulignés dans le document B, en fonction des instructions suivantes :

- 1) étudiez et comparez les sujets des énoncés suivants : « me puse a charlar con Nieto » (l. 15-16), « cómo yo buscaba a una tal Paca » (l. 27) ;
- 2) analysez les particularités phonétiques dont rendent compte les énoncés : « -Atención niñas, que ese señó viene por mí » (l. 32), « -¡Una miraita más y me pierdo! » (l. 33).

Documento A



Gonzalo BILBAO (Sevilla, 1860-Madrid, 1938), *Las cigarreras* (1915), Óleo sobre lienzo, 305 x 402 cm, Museo de Bellas Artes de Sevilla

Document B

Las cigarreras de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla

Al llegar a la puerta dióme en el rostro un vaho caliente, y percibí un fuerte olor acre y penetrante, que no era sólo de tabaco, pues éste se siente apenas se pone el pie en la fábrica, sino los sudores y alientos acumulados, la infección que resulta siempre de un gran número de personas reunidas en el verano. Eran las once de la mañana, y el calor tocaba a su grado máximo [...].

5 –Aguárdese usted un momento: voy a prevenir a la maestra –me dijo Nieto, adelantándose.

Observé que llamó a una mujer, habló con ella algunas palabras, y ésta se fue y volvió al cabo de unos momentos, diciendo:

–Pueden ustedes pasar.

10 Por lo que vine a entender, había ido a dar la voz de “visita” para que se tapasen las operarias, que por razón del calor habían descubierto alguna parte no visible de su cuerpo. Cuando entramos, aún pude notar que algunas se abotonaban apresuradamente la chambra, o ponían un alfiler al pañuelo que llevaban a la garganta.

15 El cuadro que se desplegó ante mi vista me impresionó y me produjo temor. Tres mil mujeres se hallaban sentadas en un vasto recinto abovedado; tres mil mujeres que clavaron sus ojos sobre mí. Quedé avergonzado, confuso, pero supe aparentar cierto desembarazo, y me puse a charlar con Nieto, haciéndole preguntas tontas, mientras me guiaba por los pasillos del taller.

20 Apenas se respiraba en aquel lugar. El ambiente podía cortarse con un cuchillo. Filas interminables de mujeres, jóvenes en su mayoría, vestidas ligeramente con trajes de percal de mil colores, todas con flores en el pelo, liaban cigarrillos delante de unas mesas toscas y relucientes por el largo manoseo. Al lado de muchas de ellas había cunas de madera con tiernos infantes durmiendo. Estas cunas, según me advirtió Nieto, las suministraba la misma fábrica. Algunas daban de mamar a sus hijos. El tipo de todas aquellas mujeres variaba poco; cara redonda y morena, nariz remangada, cabellos negros y ojos negros también y muy salados. Cada cierto número había una maestra que se levantaba a nuestro paso. La principal del taller nos acompañaba. Nieto iba explicándole cómo yo buscaba a una tal Paca cuyo apellido o mote (porque éste es muy frecuente entre las cigarreras) ignoraba.

25 Desde que comenzamos a caminar por aquel gran salón, de paredes desnudas y sucias, observé un chicheo constante. No podía mirar a cualquier parte sin que me llamasen con la mano o con los labios, haciéndome alguna vez muecas groseras y obscenas. A duras penas el miedo al inspector y la maestra las retenía. Sí me fijaba en alguna más linda que las otras, al instante me clavaba sus grandes ojos fieros y burlones, diciendo en voz baja:

30 –Atención, niñas, que ese señó viene por mí.

O bien: –¡Una miraíta más y me pierdo!

Armando PALACIO VALDÉS (1853-1938), *La Hermana San Sulpicio* (1889, novela)

DOCUMENTO C

La personalidad pictórica de Gonzalo Bilbao se forjó fundamentalmente en la utilización de un experto dibujo y un sentido del color rico y brillante. Fue siempre un artista preocupado por la luz y especialmente por los efectos de sol, siendo en este sentido uno de los pintores españoles más relevantes después de Sorolla.

Enrique VALDIVIESO, *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*, 2002

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I – En español

Después de una presentación del conjunto de los documentos,

- a) analice el documento A, estableciendo las relaciones convenientes con el documento B;
- b) inserte en su presentación la lectura del documento A, desde “Con el cuerpo algo dolorido [...]” (l. 12) hasta “[...] por una cuestión de proporciones” (l. 19).

II – En français

Vous procéderez à une analyse des faits de langue soulignés dans le document A, en fonction des instructions suivantes :

- 1) identifiez la morphosyntaxe des formes « éste » (l. 37) et « aquel » (l. 38) et justifiez leur emploi du point de vue sémantique ;
- 2) identifiez les propositions suivantes et expliquez leur mode verbal : « que le fueran propias » (l. 30), « que eran las de una vida sometida a los ritmos primordiales » (l. 31).

Documento A

(Miércoles 20 de junio)

Después de un sueño de muchas horas, agarré un cántaro y bebí largamente de su agua. Al dejarlo de lado viendo que quedaba al nivel de mi cara, comprendí aún mal despierto, que me hallaba en el suelo, acostado sobre una estera de paja muy delgada. Olía a humo de leña. Había un techo sobre mí. Recordé entonces el desembarco en una ensenada; la caminata hacia la aldea de los indios, la sensación de agotamiento y de refrió [...]. Detrás de mí, amasando el cazabe¹, había varias indias de pecho desnudo, con el sexo apenas oculto por un guayuco² blanco, sujeto a la cintura con un cordón pasado entre las nalgas. De las paredes de hojas de moriche³ colgaban arcos y flechas de pesca y de caza, cerbatanas, carcajes de dardos envenenados, taparas de curare, y unas paletas de forma de espejo de mano que servían –lo sabría después– para la maceración de una semilla dispensadora de embriaguez [...].

Con el cuerpo algo dolorido salí de la churuata⁴, miré, y me detuve estupefacto, con la boca llena de exclamaciones que nada podían por librarme de mi asombro. Allá, detrás de los árboles gigantescos, se alzaban unas moles de roca negra, enormes, macizas, de flancos verticales, como tiradas a plomada, que eran presencia y verdad de monumentos fabulosos. Tenía mi memoria que irse al mundo del Bosco, a las Babeles imaginarias de los pintores de lo fantástico, de los más alucinados ilustradores de tentaciones de santos, para hallar algo semejante a lo que estaba contemplando. Y aun cuando encontraba una analogía, tenía que renunciar a ella, al punto, por una cuestión de proporciones. Esto que miraba era algo como una titánica ciudad –ciudad de edificaciones múltiples y espaciadas–, con escaleras ciclópeas, mausoleos metidos en las nubes, explanadas inmensas dominadas por extrañas fortalezas de obsidianas, sin almenas ni troneras, que parecían estar ahí para defender la entrada de algún reino prohibido al hombre. Y allá, sobre aquel fondo de cirros, se afirmaba la Capital de las Formas: una increíble catedral gótica, de una milla de alto, con sus dos torres, su nave, su ábside y sus arbotantes, montada sobre un peñón cónico hecho de una materia extraña, con sombrías irisaciones de hulla. [...] Había algo tan fuera de lo real –morada de dioses, tronos y graderíos destinados a la celebración de algún Juicio Final– que el ánimo pasmado, no buscaba la menor interpretación de aquella desconcertante arquitectura telúrica, aceptando sin razonar su belleza vertical e inexorable. [...]

En torno mío cada cual estaba entregado a las ocupaciones que le fueran propias, en un apacible concierto de tareas que eran las de una vida sometida a los ritmos primordiales. Aquellos indios que yo siempre había visto a través de relatos más o menos fantasiosos, considerándolos como seres situados al margen de la existencia real del hombre, me resultaban en su ámbito, en su medio, absolutamente dueños de su cultura. Nada era más ajeno a su realidad que el absurdo concepto de *salvaje*. La evidencia de que desconocían cosas que eran para mí esenciales y necesarias, estaba muy lejos de vestirlos de primitivismo. La soberana precisión con que éste flechaba peces en el remanso, la prestancia de coreógrafo con que el otro embocaba la cerbatana, la concertada técnica de aquel grupo que iba recubriendo de fibras el maderamen de una casa común, me revelaban la presencia de un ser humano llegado a maestro en la totalidad de oficios propiciados por el teatro de su existencia.

Alejo CARPENTIER, *Los pasos perdidos*, 1953

1. cazabe = harina de manioca

2. guayuco = taparrabo usado por los indígenas del Caribe

3. moriche = árbol de la familia de la Palmera

4. churuata = casa tradicional colectiva de planta circular y techo cónico

Documento B

La palabra realismo mágico fue traída a nuestro idioma por la publicación, si no me equivoco, por las ediciones de la Revista de Occidente hacia el año 1926, de un libro de un crítico alemán llamado Franz Roh, titulado “El realismo mágico”, donde analizaba la producción de los pintores expresionistas alemanes. Podríamos decir también que cuando André Breton en su primer manifiesto del surrealismo dice que todo lo maravilloso es bello, lo maravilloso siempre es bello, sólo lo maravilloso es bello, ya en cierto modo definía lo maravilloso. Lo real maravilloso, tal como yo lo entiendo, se diferencia de ambas cosas por lo siguiente.

En el realismo mágico, tal como lo veía Franz Roh, el realismo mágico venía fabricado por el artista, por así decirlo. El artista se colocaba ante una tela y al representar una calle de una ciudad moderna, la llenaba de elementos misteriosos, extraños, contrastados, en una atmósfera exenta de aire, exenta de espesor, transeúntes misteriosos que nunca se miran a la cara, que nunca dialogan... es un mecanismo fabricado, un elemento maravilloso fabricado, un realismo mágico fabricado.

Los surrealistas también, en la mayoría de los casos, producían lo maravilloso combinando objetos en una mesa, creando contrastes. Es decir, es un mundo maravilloso fabricado, premeditado.

En América Latina, lo maravilloso se encuentra en la vuelta de cada esquina, en el desorden, en lo pintoresco de nuestras ciudades, en los rótulos callejeros o en nuestra vegetación o en nuestra naturaleza y, por decirlo todo, también en nuestra historia.

Entrevista a Alejo CARPENTIER, *ABC*, 3/11/1976

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I – En español

Después de una presentación del conjunto de los documentos,

a) analice el documento A, estableciendo las relaciones convenientes con el documento B;

b) inserte en su presentación la lectura del documento A, desde “A veces, mientras duerme el pequeñuelo [...]” (v. 17) hasta “[...] Con su gran tronco y su ramaje amplio” (v. 32).

II – En français

Vous procéderez à une analyse des faits de langue soulignés dans le document A, en fonction des instructions suivantes :

1) identifiez et comparez les formes suivantes : « hubo » (v. 13), « nació » (v. 13), « hizo » (v. 27), « doblégó » (v. 28) ;

2) identifiez les formes soulignées et analysez leur emploi : « Si yo supiera de qué selva vino » (v. 1), « Quisiera bendecir su nombre exótico » (v. 4).

Documento A

La cuna

- Si yo supiera de qué selva vino
El árbol vigoroso que dio el cedro
Para tornear la cuna de mi hijo...
Quisiera bendecir su nombre exótico.
05 Quisiera adivinar bajo qué cielo,
Bajo qué brisas fue creciendo lento,
El árbol que creció con el destino
De ser tan puro y diminuto lecho.
- Yo elegí esta cunita
10 Una mañana cálida de enero.
Mi compañero la quería de mimbre,
Blanca y pequeña como un lindo cesto.
Pero hubo un cedro que nació hace años,
Con el sino de ser para mi hijo
15 Y preferí la de madera rica
Con adornos de bronce. ¡Estaba escrito!
- A veces, mientras duerme el pequeñuelo
Yo me doy a forjar bellas historias:
Tal vez bajo su copa una cobriza
20 Madre venía a amamantar su niño
Todas las tardecitas, a la hora
En que este cedro amparador de nidos
Se llenaba de pájaros con sueño,
De música de arrullos y de píos.
- 25 ¡Debió de ser tan alto y tan erguido,
Tan fuerte contra el cierzo y la borrasca,
Que jamás el granizo le hizo mella
Ni nunca el viento doblegó sus ramas!
- Él, en las primaveras, retoñaba
30 Primero que ninguno. ¡Era tan sano!
Tenía el aspecto de un gigante bueno
Con su gran tronco y su ramaje amplio.
- Árbol inmenso que te hiciste humilde
Para acunar a un niño entre tus gajos:
35 ¡Has de mecer los hijos de mis hijos!
¡Toda mi raza dormirá en tus brazos!

Juana de IBARBOUROU, *Las lenguas de diamante*, Montevideo, 1919

Documento B

En el verano de 1938 asistió Montevideo a la conjunción de tres figuras magnas de la poesía continental. Los Cursos de Vacaciones organizados por el profesor Eduardo de Salterain Herrera, a la sazón director general de Enseñanza Secundaria, reunieron por primera vez las tres voces más significativas de América, y en el apogeo de su grandeza. Aquella célebre tarde de enero, vibró por la palabra de una Juana joven y bella, de Gabriela Mistral, varona fuerte, y de una Alfonsina Storni, dulcemente fe.

5 Y Gabriela dijo de Juana entonces –y fueron hermosas sus palabras–: “Son cosas muy profundas, aunque parezcan tan inocentes, la Naturaleza, hija de Dios, y Juana, hija del Uruguay.” Y añade: “Por algo lleva ella nombre geográfico adobado al de la pila bautismal; no es ningún azar ese apelativo que le dieron y que la deja sola con América, dueña de la llave de nuestro mujerío, es decir, con la fórmula de la feminidad americana. Siempre que voy hacia Juana –y la visito con frecuencia fiel–, yo la dejo como la hallé, en su candor y su misterio. Su misterio es el peor de todos, el de lo luminoso y no el de lo sombrío, y burlaría al propio Doctor Fausto. La simplicidad, el instinto radioso, el candor y la pureza de las potencias son más dificultosos de entender que la oscuridad, el pecado y la degradación de las facultades. Ahí está el agua cayendo llena de luz y de gozo, el agua sin par de Juana. Beber, callar mientras se bebe y agradecer: ésa es toda la política que nos corresponde a mujeres y hombres en el caso de Juana de América”. Noble reconocimiento el de Gabriela. Pleitesía de una grande ante otra.

20 Y en aquella preciosa tarde de estío, Juana, instada como Gabriela y Alfonsina a confesar cómo le nacían los versos, dirá, con esa naturalidad tan suya: “Yo sé que voy a decepcionar a muchos lectores con esta inevitable, ¡ay, sí!, inevitable confidencia de hoy. Decirles que no uso vestiduras flotantes, ni luces veladas, ni lámparas de oro, ni divanes cubiertos con pétalos de rosas... o rizadas violetas, según la estación, es tal vez un desafío que puede costarme caro. Decir que mi torre de marfil es una amable habitación querida, en lo alto de mi casa, con dos grandes ventanas abiertas a la vida, al mar, a un paisaje terrestre lleno de árboles y de viviendas pobres, quizá no sea hábil. Confesar que no tengo una hora determinada para el advenimiento lírico, y que todas me resultan igualmente buenas si mi vida, muy llena de obligaciones, me concede alguna –mejor si es nocturna– en el correr de las veinticuatro del cuadrante, posible es que defraude a muchos. Pero la verdad tiene una pacífica y cómoda belleza y bajo ella me amparo. La luz solar también es poesía”.

30 En la sencillez de estas palabras, sin artificio ni rebuscamiento, se retrata Juana cabalmente.

Dora ISELLA RUSSELL, “Introducción”, en Juana de IBARBOUROU, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1968

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I – En español

Después de una presentación del conjunto de los documentos,

- a) analice el documento A, estableciendo las relaciones convenientes con el documento B;
- b) inserte en su presentación la lectura del documento B, desde “En 1609 [...]” (l. 1) hasta “[...] patrocinio de Bancaja” (l. 11).

II – En français

Vous procéderez à une analyse des faits de langue soulignés dans le document A, en fonction des instructions suivantes :

- 1) analysez d'un point de vue morphosyntaxique les éléments soulignés : « siguiéndole » (l. 38), « passarlos » (l. 40) et « los desembarcarán » (l. 40) [NB : la place du pronom ne devra pas être traitée dans cette question] ;
- 2) identifiez et justifiez l'emploi des formes verbales suivantes : « pudieren » (l. 39), « cumpliere » (l. 44).

Documento A

EL REY, Y por su Magestad

Don Luis Carrillo de Toledo Marqués de Carazena, señor de las villas de Pinto y Ynes, Comendador de Chiclana y Montizón, Virrey Lugartiniente y Capitán general en esta ciudad y Reyno de Valencia por el Rey nuestro señor. A los grandes, Prelados, Titulados, Barones, Cavalleros, Iusticias, Iurados de las ciudades, villas y lugares, Bayles generales, Governadores, y otros qualesquier ministros de su Magestad, Ciudadanos, vezinos, y particulares deste dicho Reyno.

Su Magestad en una su Real carta de quatro de Agosto passado deste presente año, firmada de su Real mano, y refrendada de Andrés de Prada su Secretario de Estado, nos escribe lo siguiente. Marqués de Carazena, Primo, mi Lugartiniente y Capitán general del mi Reyno de Valencia, Entendido tenéys lo que por tan largo discurso de años he procurado la conversión de los Moriscos desse Reyno, y del de Castilla y los Editos de gracia que se les concedieron, y las diligencias que se han hecho para instruyellos en nuestra santa Fe, y lo poco que todo ello ha aprovechado, pues se ha visto que ninguno se aya convertido, antes ha crecido su obstinación. Y aunque el peligro, y irreparables daños que de dissimular con ellos podía suceder, se me representó días ha por muchos y muy doctos y santos hombres, exortándome al breve remedio a que en conciencia estava obligado, para aplacar a nuestro Señor que tan ofendido está desta gente: assigurándome que podía sin ningún escrúpulo castigarlos en las vidas y haziendas, porque la continuación de sus delitos los tenía convencidos de hereges apóstatas, y proditores de lesa Magestad divina y humana. Y aunque pudiera proceder contra ellos con el rigor que sus culpas merecían, toda vía desseando reduzirlos por medios suaves y blandos, mandé hazer en essa ciudad la junta que sabéys, en que concurristeys vos, el Patriarca, y otros Prelados, y personas doctas, para ver si se podía escusar el sacallos destos Reynos. Pero aviéndose sabido, que los desse, y los deste de Castilla passavan adelante con su dañado intento: y he entendido por avisos ciertos y verdaderos, que continuando su apostasía y prodición, han procurado y procuran por medio de sus Embaxadores, y por otros caminos el daño y perturbación de nuestros Reynos. Y desseando cumplir con la obligación que tengo de su conservación y siguridad, y en particular la de este de Valencia, y de los buenos y fieles súbditos dél, por ser más evidente su peligro, y que cesse la heregía y apostasía. Y aviéndolo hecho encomendar a nuestro Señor, y confiado en su divino favor: por lo que toca a su honrra y gloria, he resuelto que se saquen todos los Moriscos desse Reyno, y que se echen en Berbería.

Y para que se execute, y tenga devido efeto lo que su Magestad manda, hemos mandado publicar el vando siguiente.

I PRIMERAMENTE, que todos los Moriscos deste Reyno, assí hombres como mugeres, con sus hijos dentro de tres días de como fuere publicado este vando en los lugares donde cada uno vive, y tiene su casa, salgan dél, y vayan a embarcarse a la parte donde el Comissario que fuere a tratar desto les ordenare, siguiéndole, y sus órdenes: llevando consigo de sus haziendas muebles lo que puдieren en sus personas para embarcarse en las galeras y navíos que están aprestados para passarlos a Berbería, adonde los desembarcarán sin que reciban mal tratamiento, ni molestia en sus personas, ni lo que llevaren de obra, ni de palabra. Advirtiéndole que se les proveerá en ellos del vastimento que necessario fuere para su sustento, durante la embarcación y ellos de por sí lleven también el que pudieren. Y el que no lo cumpliере, y excediere en un punto de lo contenido en este vando, incurra en pena de la vida, que se executará irremissiblemente. [...]

Bando de expulsión de los Moriscos del reino de Valencia (22 de septiembre de 1609)

2/3

Documento B

Una limpieza étnica, hace 400 años

Una muestra en la Nau recuerda el forzado éxodo de los moriscos valencianos

5 En 1609 Felipe III culminó la triste senda que marcaron los Reyes Católicos en tierras castellanas cien años antes con el decreto de conversión o emigración de los habitantes que profesaran las religiones judía o musulmana. Hace 400 años, el decreto de expulsión de los moriscos españoles, que en teoría ya eran cristianos conversos, acabó con la farsa de una convivencia feliz de las tres religiones. Y lo hizo con el inequívoco sabor de una limpieza étnica en tierras donde solo tenía cabida la religión católica.

10 Para conmemorar, y no olvidar, el éxodo de unos valencianos arraigados a su tierra durante más de ocho siglos, ayer se inauguró en la Nau la exposición *Entre tierra y fe. Los musulmanes en el reino cristiano de Valencia (1238-1609)*, organizada por la Universitat de València en colaboración con la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC) y con el patrocinio de Bancaja.

15 La conquista de las tierras valencianas en el siglo XIII por las fuerzas de Jaume I buscaba, quizá porque el rey cristiano venía de causar una masacre en Mallorca, el sometimiento, que no aniquilación. Lo explica el profesor de Historia del Arte de la Universitat Juan Vicente García Marsilla, comisario de la exposición junto al catedrático de Historia Moderna Rafael Benítez.

20 “No consigue traer los colonos suficientes y para que el reino se mantenga, tiene que seguir funcionando, al menos económicamente”, resume García Marsilla. Comienza así la convivencia de los mudéjares (musulmanes que conviven sin cambiar de religión) con los cristianos. Y es a mediados del siglo XVI cuando se rompe la ficción y a los mudéjares valencianos se les obliga a convertirse por la fuerza. “Se les obliga a elegir entre la tierra, pervivir en el Reino de Valencia, o su fe”, resume Benítez, elección que da título a la muestra inaugurada ayer.

25 En la exposición destaca el Corán de Segorbe y obras de arte como el cuadro de Francisco Domingo Marqués cedido por el San Pío V, el retrato de Felipe III pintado por Pantoja de la Cruz cedido por el Museo del Prado o los seis lienzos de Bancaja recién restaurados que describen, por ejemplo, la rebelión de los moriscos en la muela de Cortes, el embarque en el puerto de Dénia, o el desembarco en Orán, los tres de Vicent Mestre. Son cuadros testigos de la expulsión de 125.000 personas. Una limpieza étnica que 400 años
30 después sigue pareciendo muy actual.

Federico SIMÓN, *El País*, edición valenciana del 27/02/2009

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I – En español

Después de una presentación del conjunto de los documentos,

- a) analice el documento A, estableciendo las relaciones convenientes con el documento B;
- b) inserte en su presentación la lectura del documento A, desde “Chile acaba de arrojar de su territorio [...]” (l. 1) hasta “[...] se dejaron seducir de los jefes españoles” (l. 10).

II – En français

Vous procéderez à une analyse des faits de langue soulignés dans le document A, en fonction des instructions suivantes :

- 1) identifiez et commentez les syntagmes suivants : « un jefe » (l. 47), « el Presidente » (l. 48-49) ;
- 2) analysez syntaxiquement les constructions suivantes : « decidme si en esto hay alguna exageración » (l. 21), « creo que me escucharéis » (l. 25), « he encargado trate este interesante negocio y me avise de vuestra disposición » (l. 52-53).

Proclama de Bernardo O'Higgins a los Araucanos (1818)

Chile acaba de arrojar de su territorio a sus enemigos después de nueve años de una guerra obstinada y sangrienta. Sus fuerzas marítimas y terrestres, sus recursos y el orden regular que sigue la causa americana en todo el continente forman un magnífico cuadro en que mira y afianza su independencia.

5 Las valientes tribus de Arauco y demás indígenas de la parte meridional prodigaron su sangre por más de tres centurias, trescientos años, defendiendo su libertad contra el mismo enemigo que hoy es nuestro. ¿Quién no creería que estos pueblos fuesen nuestros aliados en la lid a que nos obligó el enemigo común? Sin embargo, siendo idénticos nuestros derechos, disgustados por ciertos accidentes inevitables en la guerra de revolución, se dejaron seducir de los jefes españoles.

10 Esos guerreros, émulos de los antiguos espartanos en su entusiasmo por la independencia, combatieron encarnizadamente contra nuestras armas, unidos al ejército real, sin más fruto que el de retardar algo nuestras empresas, y ver correr arroyos de sangre de los descendientes de Caupolicán, Tucapel, Colocolo, Galvarino, Lautaro¹ y demás héroes que, con proezas brillantes, inmortalizaron su fama.

15 ¿Cuál habría sido el fruto de la alianza en el caso de sojuzgar los españoles a Chile? Seguramente el de la pronta esclavitud de sus aliados. Los españoles jamás olvidaron el interés que tenían en extenderse hasta el confín del territorio austral. Sus preciosas producciones, su incomparable feracidad y su situación local, han excitado siempre su ambición y su codicia. Con este objeto han mantenido continua guerra contra sus habitantes, [...] fomentaron la guerra intestina, para que destruyéndose mutuamente los naturales, les quedase franco el paso a sus proyectos. Entre tanto, el comercio no era sino un criminal monopolio; la mentira, la perfidia, el fraude, el robo, y, en fin, todos los vicios daban impulso a sus relaciones políticas y comerciales.

20 Pueblos del sur, decidme si en esto hay alguna exageración; y si por el contrario apenas os presento un ligero bosquejo de la conducta española, convendréis precisamente en que dominando España a Chile, se hubiera extendido sobre vuestros países como una plaga desoladora, concluyendo con imponeros su yugo de hierro que acaso jamás podríais sacudir.

25 [...] Creo que me escucharéis persuadidos de que sólo me mueve el objeto santo de vuestro bien particular y del común hemisferio chileno.

30 Nosotros hemos jurado y comprado con sangre esa independencia, que habéis sabido conservar al mismo precio. Siendo idéntica nuestra causa, no conocemos en la tierra otro enemigo de ella que el español. No hay ni puede haber una razón que nos haga enemigos cuando sobre estos principios incontestables de mutua conveniencia política, descendemos todos de unos mismos padres, habitamos bajo de un clima, y las producciones de nuestro territorio, nuestros hábitos y nuestras necesidades respectivas nos invitan a vivir en la más inalterable buena armonía y fraternidad.

35 El sistema liberal nos obliga a corregir los antiguos abusos del Gobierno español [...]. Yo os propongo, como supremo magistrado del pueblo chileno, que de acuerdo con vosotros se formarán los pactos de nuestra alianza, de modo que sean indisolubles nuestra amistad y relaciones sociales. [...]

40 Nuestras escuelas estarán abiertas para los jóvenes vuestros que voluntariamente quieran venir a educarse en ellas, siendo de cuenta de nuestro erario todo costo. De este modo se propagarán la civilización y luces que hacen a los hombres sociales, francos y virtuosos, conociendo el enlace que hay entre los derechos del individuo y los de la sociedad; y que para conservarlos en su territorio es preciso respetar los de los pueblos circunvecinos. De este modo nacerá la confianza para que nuestros comerciantes entren a vuestro territorio sin temor de extorsión alguna, y que vosotros hagáis lo mismo en el nuestro. [...]

45 Me lleno de complacencia al considerar que hago estas proposiciones a unos hombres que aman su independencia como el mejor don del cielo; que poseen un talento capaz de discernir las benéficas intenciones del pueblo chileno; y que, aceptándolas, desmentirán el errado concepto de los europeos sobre su trato y costumbres.

Araucanos, cunchos, huilliches y todas las tribus indígenas australes, ya no os habla un jefe, que siendo sólo un siervo del rey de España afectaba sobre vosotros una superioridad ilimitada; os habla el Presidente de un pueblo libre y soberano que reconoce vuestra independencia, y está pronto a ratificar este reconocimiento por acto público y solemne, firmando al mismo tiempo que una gran Carta de alianza para presentarla al mundo como el muro inexpugnable de la libertad de nuestros estados. Contestadme por conducto del gobernador intendente de Concepción, a quien he encargado trate este interesante negocio y me avise de vuestra disposición para dar principio a las negociaciones. Entretanto, aceptad la consideración y afecto sincero con que desea ser vuestro verdadero amigo.

Firma: Bernardo O'Higgins²

¹ Caupolicán, Colocolo, Galvarino, Lautaro: héroes de la resistencia araucana a los conquistadores españoles en el siglo XVI. Tucapel: lugar de una batalla ganada por Lautaro contra el conquistador Pedro de Valdivia.

² Bernardo O'Higgins (1778-1842): político chileno, héroe de la independencia de Chile que proclama en 1818.

Documento B



« Les vice-royautés sud-américaines à la fin du XVIII^e siècle » en Bernard LAVALLÉ, *L'Amérique espagnole de Colomb à Bolivar*, 1993

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I – En español

Después de una presentación del conjunto de los documentos,

- a) analice el documento B, estableciendo las relaciones convenientes con el documento A;
- b) inserte en su presentación la lectura del documento A, desde “A través de Pacheco [...]” (l. 1) hasta “[...] a lo prolijo” (l. 16).

II – En français

Vous procéderez à une analyse des faits de langue soulignés dans le document A, en fonction des instructions suivantes :

- 1) identifiez et analysez d'un point de vue morphologique les éléments soulignés : « defendió los bodegones hechos por su yerno » (l. 1), « influyó en el temprano desarrollo » (l. 6), « El factor “perturbador” vino de los Países Bajos » (l. 11), « que dieron a los bodegones españoles » (l. 14) ;
- 2) commentez d'un point de vue morphosyntaxique et sémantique les éléments suivants : « celeberrima » (l. 25), « muy explícitas » (l. 27).

NOTA BENE: en el cuadro de Antonio de Pereda, bajo la calavera (cerca del reloj de arena) se encuentra una inscripción grabada en la madera de la mesa que dice en latín “NIL OMNE”: “todo, nada es”.

Documento A

A través de Pacheco, que defendió los bodegones hechos por su yerno Velázquez, como ya ha sido citado, se puede descubrir la extraordinaria riqueza cultural que floreció en Sevilla durante la segunda mitad del XVI y parte del XVII. Se han publicado ya algunos estudios que ponen en evidencia no sólo esa ebullición cultural sino su positiva incidencia en el mundo de las artes plásticas. Esta erudición andaluza estuvo, por lo demás, influida por los postulados de la Contrarreforma, cuya preocupación por la “persuasión” influyó en el temprano desarrollo del naturalismo local, con el que hay que relacionar siempre la reivindicación de los llamados “géneros menores” y, en particular, el de los bodegones. [...]

La identidad estética del bodegón español comenzó a ser asediada, si se puede decir así, durante la segunda mitad del siglo XVII, cuando paradójicamente parecía más firme su definición. El factor “perturbador” vino de los Países Bajos a través de la suntuosidad flamenca y la “teatralidad” de algunas composiciones holandesas, las que hacían énfasis en forzar el contenido o la significatividad de la naturaleza muerta. La primera característica atentaba contra esa sobriedad y esa humildad que dieron a los bodegones españoles una aura de intensidad y concentración incomparables, mientras que la segunda forzó el gusto por lo alegórico que, en el barroco hispano, propende peligrosamente a lo prolijo. [...]

Respecto al contenido, el modelo más conspicuo es el de las *Vanitas*, que, como señala Sterling, alguien podría incluso creer equivocadamente que representaba una fórmula perfectamente adecuada a la cultura barroca española. No fue así y se corrobora por los muy pocos ejemplos que hay de *Vanitas* en la pintura española, aunque sean, eso sí, espectaculares. En este campo, hubo, como es sabido, dos figuras sobresalientes: la de Antonio de Pereda y la de Valdés Leal. El primero de los citados es, sin embargo, un caso ciertamente singular, porque, por una parte, realizó bodegones típicos y, en muchos aspectos, a la manera característica española, junto con *vanitas* de extraordinaria riqueza y enjundia, como en la celebérrima de *El sueño del caballero*. [...] El mismo Sterling, refiriéndose a la obra de estos dos maestros, ha apuntado sagazmente que, a diferencia de los holandeses, ambos introducen referencias sobrenaturales muy explícitas, que refuerzan la concepción religiosa del asunto, algo que era obligado en la cultura española barroca.

Francisco CALVO SERRALLER, *El Bodegón español. De Zurbarán a Picasso*, [catálogo de la exposición en Bilbao, 13/12/1999-19/04/2000]

Documento B



Antonio de PEREDA, *Alegoría de la caducidad*, Óleo sobre madera (1640), 139,5 x 174 cm

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I – En español

Después de una presentación del conjunto de los documentos,

- a) analice el documento A, estableciendo las relaciones convenientes con el documento B;
- b) inserte en su presentación la lectura del documento A, desde “Bueno, princesa, [...]” (l. 28) hasta “[...] para cuando me invites?” (l. 36).

II – En français

Vous procéderez à une analyse des faits de langue soulignés dans le document A, en fonction des instructions suivantes :

- 1) identifiez et comparez la morphologie et la syntaxe des formes soulignées dans les énoncés suivants : « ¿Qué historial? » (l. 16), « la gallina, que de tonta no tenía ni un pelo » (l. 32-33), « ¿Que no ves que sólo me estoy aseando las uñas? » (l. 35-36), « más muerta que viva » (l. 38) ;
- 2) commentez l'emploi de « pero » dans « Hay noches en que... Pero no me importa » (l. 4).

Documento A

DR. SOTO.—¿A qué hora termina su turno?

MANUEL.—A las cinco.

DR. SOTO.—(*Mira su reloj.*) Son casi las siete.

5 MANUEL.—¿Las siete? Ya ve... Hay noches en que... Pero no me importa, ¿eh? Ya le digo que a mí, este trabajo...

[...]

DR. SOTO.—¿Tiene familia?

10 MANUEL.—¿Cómo? (*SOTO no contesta.*) Familia, claro... Pero está... cada uno por su lado, ¿entiende? Yo vivo con mi hermano, con un hermano que... Bueno, para qué le voy a contar... El caso es que no está bien. Bebió mucho de joven, se metió de todo, y ahora... no está bien. De la cabeza, quiero decir. Y ahí lo tengo, en casa, hecho un guiñapo. Mucha guerra no da, pero... (*Se ríe.*) ¿Sabe lo que me pide a veces, el muy guarro? (*Serio.*) Bueno, da igual... (*Pausa.*) Era el menor, y ahora... parece un carcamal. Ya ve qué familia...

DR. SOTO.—Lo siento.[...]

15 DR. SOTO.—(*Acercándose a la cama.*) ¿Conoce el historial de esta mujer?

MANUEL.—¿Qué historial? Ah, el historial... (*Pausa.*) No.

DR. SOTO.—Conviene que lo lea. Es un caso poco corriente. Y, desde luego, el coma más prolongado que hemos tenido en el Centro. Cuando la ingresaron, en febrero del año pasado, llevaba nueve años de clínica en clínica sin... ¿Ve? (*Se inclina sobre la mujer.*) Esos movimientos de ojos... Y los labios...

20 MANUEL.—Sí. Hasta sonidos hace, como si hablara... Y luego, la regla que le viene cada tanto... Sí: la que más muerta está, y la que menos lo parece... (*Ríe.*)

DR. SOTO.—(*Sale de su observación fascinada.*) ¿Cómo dice?

MANUEL.—Nada, nada...

25 DR. SOTO.—(*Tras una pausa, para sí.*) Sabemos tan poco...

(*Cambio de luz y de atmósfera. MANUEL, en el mismo lugar empieza a quitarse la blusa de enfermero. El DR. SOTO ya no está.*)

30 MANUEL.—Bueno, princesa, pues ahí te quedas hasta mañana, que yo... Y que la otra noche me pilló aquí el doctor Soto, ¿te acuerdas? (*Ríe.*) Yo creo que está celoso y que anda con la mosca detrás de la oreja... Total, por nada, ¿verdad, princesa? Porque tú y yo, sólo buenos amigos... como le dijo el zorro a la gallina antes de comérsela... (*En el respaldo de la silla hay una camisa y una chaqueta, que va a ir poniéndose mientras sigue hablando.*) Y la gallina, que de tonta no tenía ni un pelo... Bueno... (*Ríe.*) Ni una pluma... le dijo: “Pues si tan amigos somos, ¿eh?, si tan amigos somos, ¿por qué estás arañando con tus garras las puertas del corral?”... “¿Arañando yo?”, le dijo el zorro, “¿Arañando yo, pico-fino? ¿Que no ves que sólo me estoy aseando las uñas, para cuando me invites?”. Y así pasó una hora y otra hora y otra hora, y la noche se iba acabando, y el zorro, dale que te pego, aseándose las uñas, como él decía, y la pobre gallina, más muerta que viva, contando las estrellas que se iban apagando... (*Ha terminado de vestirse y, tras lanzar una mirada a la cama, se dirige hacia un lateral, por donde saldrá sin dejar de hablar no se sabe con quién.*)

40

José SANCHIS SINISTERRA, *Sangre lunar*, Toulouse, PUM, 2003

Documento B

5 Bajo los focos, consumada ya la atrocidad y sus derivados, discernido incluso lo que podríamos llamar sociología de la fechoría, una cama: una blancura luminosa. Y en la cama una mujer, sepultada en un coma de diez años y embarazada de cinco meses. Este es el punto de llegada –o el de partida– de una compleja obra de raíces naturalistas aniquiladas por la ruptura del tiempo, por el lenguaje y la palabra hechos astillas; y, sobre todo, por una puesta en escena cuyo perfil multiplican los espejos de un espacio escénico [...] continuamente modificado por un juego de paneles, luces y transparencias.

10 El montaje de [Xavier] Albertí y la complejidad escenográfica responde a las difusas fronteras de la realidad en que se mueven muchos textos de Sanchis Sinisterra: luminotecnia, música, transparencias, tiempo congelado, distorsiones sonoras fantasmas de la conciencia. El título alude a la naturaleza orgánica y caliente de la sangre iluminada fríamente por una luna yerta: muerte que ofrece vida, una ofrenda para los vivos, un don. Algo similar, la posible conciencia de un cuerpo inerte, sirvió a Almodóvar para la película *Hable con ella*.

15 El conflicto eje de *Sangre lunar* se manifiesta, a través de conflictos colaterales, por la proyección en los sentimientos de los personajes y las implicaciones sociológicas y morales del suceso: los culpables del embarazo, el novio, la hermana, los padres, los médicos, los enfermeros. Es por lo tanto, un texto poliédrico y a muchas bandas; lleno de matices, en el que si en ocasiones aparece algún toque de hermetismo es porque éste resulta siempre consustancial al teatro de Sinisterra. Un texto inquietante, más sugerente que definitorio, bien
20 interpretado [...] y con un montaje de hermosa plasticidad.

Javier VILLÁN, www.elcultural.es, 30/03/06

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I – En español

Después de una presentación del conjunto de los documentos,

- a) analice el documento A, estableciendo las relaciones convenientes con el documento B;
- b) inserte en su presentación la lectura del documento B, desde “Habla pronto [...]” (l. 7) hasta “[...] Ya verás lo que te ocurre” (l. 18).

II – En français

Vous procéderez à une analyse des faits de langue soulignés dans le document A, en fonction des instructions suivantes :

- 1) à partir de l’audition de l’extrait filmique, commentez la prononciation des éléments soulignés dans les formes suivantes : « necesidad » (l. 20), « paz » (l. 21), « Zenón » (l. 22), « negocios » (l. 23) ;
- 2) analysez morphologiquement et commentez sémantiquement « diitas » (l. 8), « todita » (l. 16), « calmita » (l. 27).

Documento A

Plutarco: Buenas tardes, ¿está el patrón?

Zenón: Sí. Pásele.

Patrón: ¿Y por una mendiga burra veniste hasta acá?

Plutarco: Sí patrón.

5 **Patrón:** Y, ¿para qué la quieres?

Plutarco: Para ir a buscar a una persona, mi nuera...

Patrón: ¿La madre de ese muchacho?

Plutarco: Sí patrón, préstemela unos diitas, luego se la traigo.

10 **Patrón:** No Plutarco. Yo sé que eres honrado y no es que quiera desconfiar de ti, pero no puede ser.

Plutarco: Entonces véndamela.

Patrón: Tráeles un vaso con agua.

Muchacha: Sí patrón.

Patrón: ¿Traes con que pagarla?

15 **Plutarco:** No patrón, no traigo. Pero tómeme mi cosecha, nomás la levanto y se la traigo todita, por favor...

Patrón: ¿Cosecha de cuántas hectáreas?

Plutarco: De diez patrón.

20 **Patrón:** Y ¿quién me asegura que no se te va a malograr? Ya oí que tu pueblo también es de los que andan metidos en líos. Pero ¿qué necesidad hay Plutarco de andar de revoltosos?

Plutarco: No señor. Nosotros somos gente de trabajo, de paz.

Patrón: Está bien Plutarco, voy a confiar en ti. ¡Zenón! ¡Zenón! ¡Plutarco! ¡Plutarco! Tú eres mi amigo Plutarco, por eso te voy a dar mi mejor animal. Pero los negocios son negocios y tú lo sabes muy bien. Por eso quiero que me garantices de alguna manera, ¿me entiendes?

25 **Plutarco:** Sí, patrón.

Patrón: Bueno, pues firmale. Yo lo lleno después. No te preocupes. O si quieres, vuelve mañana, así yo lo redacto con calmita y lo firmas tranquilo.

Plutarco: Está bien patrón.

Nieto: Está buena la burrita ¿no, abuelo?

30 **Plutarco:** Sí, está fuerte.

Nieto: Entonces, vamos a ir por mi mamá, ¿no? Sí llega, ¿verdad? Sí llega ¿abuelo?

Plutarco: Sí, llega. Pero primero, debes aprender a esperar. Todo a su tiempo.

Francisco VARGAS (director mejicano), *El violín*, 2005

Documento B

Para mejorar mi suerte, sembré una tierra abandonada llamada Yanacéniza. La papa hermo­seó. Era una maravilla verla florear en abril. Y me sucedió una desdicha: una noche una tropa de animales destrozó mi papal. ¡Qué mala suerte!

5 Bajé a la provincia desesperado para hablar con la señora Pepita. Doña Pepita estaba en su altillo contando sus platerías, sus lanas. Esperé toda la mañana. Por fin se mostró al mediodía. Bajó al patio.

–Habla pronto. Estoy apurada, me dijo la señora Pepita.

–Doña Pepita, tus animales están acabando mi papal.

–¿Quién te ha dicho que es tu papal, cholo de mierda?

10 –Yo he sembrado Yanacéniza, señora.

–¿Por qué sembraste allí?

–Es una tierra abandonada. La comunidad me dio permiso.

–Y ¿quién es la comunidad para darte permiso? En esta provincia no hay tierra abandonada. Toda tierra es mi pasto.

15 –¿Cómo van a ser tus pastos? Nadie siembra en esas tierras desde mis abuelos.

–Me alegro –gritó. Me alegro que mis animales acaben con tu chacra. Tú eres un cholo insolente, un indio de mierda. Como peor te portes, peor te irá. Tú no entiendes palabras. Eres terco. Ya verás lo que te ocurre.

20 Me mordí las manos para no desgraciarme. Salí. El sol rajaba la plaza. Pasaron unos niños corriendo. Un perro los siguió colérico. Ellos se volvieron y el perro huyó. Así era yo: un perro que huía cada vez que los hacendados me volvían la cara.

Manuel SCORZA, *Redoble por Rancas*, Perú, 1970

ANNEXE II

SUJETS DE L'ÉPREUVE PRÉPROFESSIONNELLE SUR DOSSIER

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE PRÉPROFESSIONNELLE SUR DOSSIER

Le dossier qui vous est remis comporte trois documents :

1. Un article de José Bejarano, “De la patera a la empresa”, *La Vanguardia*, Barcelone, 01/07/2008.
2. Une photographie d’Emile Loreaux, « El Ejido : le goût amer de la tomate », in *La Vie*, n° 3275, 22/05/2008.
3. Une photographie d’Emile Loreaux, « Logé dans un *cortijo*, Khalid, journaliste marocain, régularisé depuis peu », in *La Vie* n° 3275, 22/05/2008.

I. Après avoir présenté et caractérisé les documents de ce dossier, vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse.

II. Vous rendrez compte de la réflexion que vous aurez menée sur les points suivants :

1. Quels repérages linguistiques effectueriez-vous dans le document 1 pour accéder au sens ?
2. Quels procédés étudieriez-vous dans les documents 2 et 3 pour mettre en évidence leurs spécificités ?
3. Quels objectifs socioculturels assigneriez-vous à l’étude de ce dossier ?
4. Dans quel ordre étudieriez-vous les documents de ce dossier ? À quelle classe destineriez-vous ce dossier ? Justifiez votre choix.

Document 1

De la patera a la empresa

- 5 El marroquí Salah Baih dice que los españoles antes no le miraban mal, pero ahora le miran mejor. La diferencia es que antes era peón agrícola y ahora, dueño de un invernadero de 2,2 hectáreas en Campohermoso, Almería. Para ello ha tenido que trabajar de sol a sol y suscribir una hipoteca de 265.000 euros. Por fin trabaja su propia tierra. Hace 17 años, Baih desembarcó en Gibraltar en una patera que había zarpado de Ceuta: no traía ni zapatos. Procede de Beni-Mellal, la región marroquí con más emigrantes. En estos años ha traído, mediante ofertas de contrato, a medio centenar de familiares y amigos. Da trabajo a cuatro mujeres marroquíes, al frente de las cuales está su esposa, Rouzki.
- 10 La familia de Salah Baih no es una excepción. Decenas de inmigrantes han empezado a adquirir o arrendar tierras, a convertirse en empresarios, jefes llaman allí a los propietarios de invernaderos. Otro marroquí, Ahmed el Hichou Ali, lleva en España más tiempo que Salah. Veinticinco años le han cundido para casarse con Soraya (bilbaína que conoció en Lleida) tener cuatro hijos, adquirir la nacionalidad española y, hace poco, comprar tres hectáreas de invernaderos por 540.000 euros, para lo que hipotecó tres viviendas, incluida una de sus suegros en Almería. Emplea a una marroquí y a una lituana. El problema de Ahmed es el mismo que el de todos los agricultores, cuenta, que los intermediarios son como sanguijuelas que se llevan todo el beneficio.
- 15 El acceso a la propiedad choca con los bancos, que han cerrado el grifo de las hipotecas, más aún a inmigrantes. Por eso Ahmed Bahri, que tiene arrendadas 10 hectáreas en Murcia, todavía no ha podido cerrar la compra de la finca que vende Montserrat Jiménez en el Campo de Níjar por 390.000 euros. Pero su paisano Mohamed el Moudin posee 1,1 hectáreas y lleva otro invernadero en alquiler. Y Abdelrahim gestiona dos hectáreas en régimen de arrendamiento.
- 20 Campohermoso, Ruescas, San Isidro... son poblaciones con fuerte implantación de los marroquíes, en muchos casos, con bastantes años a las espaldas de trabajo para los agricultores andaluces. En gran medida, el acceso de los inmigrantes a la posesión de la tierra se debe a que los hijos de los campesinos autóctonos no quieren ver los invernaderos ni en pintura. Algunos han estudiado y ejercen profesiones cualificadas y, la mayoría, simplemente dedica su tiempo a malgastar el dinero ganado por sus padres.
- 25 El resultado es que, al jubilarse, los propietarios venden los invernaderos que tanto les costó levantar a los únicos que muestran ilusión por la tierra, los marroquíes. Otros vendieron atraídos por la fiebre de la construcción o por la crisis de costes que sufre la agricultura.
- 30 Hace 15 años, Francisco Montoya dio trabajo a Salah Baih nada más verlo, aunque antes tuvo que proporcionarle unos zapatos y ropa. Cuando hace seis años enfermó, Montoya, que no tiene hijos, le arrendó el invernadero a Baih y más tarde se lo vendió. Es el ciclo natural de la vida, dice ahora. Otro almeriense con invernadero en Campohermoso es Juan Rodríguez. De sus dos hijas, ninguna quiere hacerse cargo del negocio. “Dentro de cinco años me jubilaré y venderé la finca a quien pague más, probablemente a un marroquí porque son los únicos que aún tienen ganas de sacar esto adelante”, afirma.
- 35 El director de una oficina de Cajamar en Campohermoso, que prefiere no dar su nombre, confirma que abundan los inmigrantes que acuden a informarse sobre préstamos para adquirir invernaderos, pero los precios de la tierra son elevados y las condiciones de las hipotecas, duras. Ahmed Bahri ha pedido créditos en tres entidades para comprar una finca, sin éxito, pese a que tiene tres viviendas y que son siete hermanos dispuestos a trabajarla.
- 40 Jesús Méndez, corredor de fincas (aquitienesloquebuscas.com) afirma que la mitad de sus clientes son marroquíes y que al menos el 10% de los propietarios de esta comarca son ya marroquíes. “Los españoles no queremos trabajar debajo del plástico y a este paso, en cinco o diez años todo el campo será de ellos”, señala. El gerente de una empresa agrícola asegura que en la comarca hay al menos un centenar de marroquíes propietarios o arrendatarios, varios de ellos clientes y buenos pagadores.

José BEJARANO, *La Vanguardia*, 01/07/2008

2/3

Document 2



Panneau publicitaire (reportage photo d'Emile Loreaux pour *La Vie*, « El Ejido : Le goût amer de la tomate »)

Document 3



« Logé dans un *cortijo*, Khalid, journalier marocain, régularisé depuis peu », *La Vie* n° 3275 du 22 au 28/05/2008.

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE PRÉPROFESSIONNELLE SUR DOSSIER

Le dossier qui vous est remis comporte trois documents :

1. Un poème de Mario Benedetti, "Táctica y estrategia", in *Poemas de otros* (1973-1974).
2. Une affiche réalisée par l'association *Ecologistas en acción*, 02/2009
<http://www.ecologistasenaccion.org/>
3. Une publicité Movistar de 2009, caracasdigital.com.

I. Après avoir présenté et caractérisé les documents de ce dossier, vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse.

II. Vous rendrez compte de la réflexion que vous aurez menée sur les points suivants :

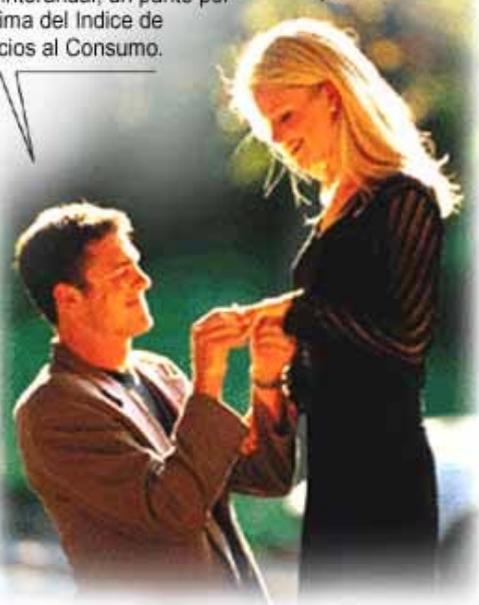
1. Quels repérages effectueriez-vous pour accéder au sens du document 1 ?
2. Quels procédés mettriez-vous en évidence dans les documents 2 et 3 pour dégager leurs spécificités ?
3. Quels objectifs socioculturels assigneriez-vous à l'étude de ce dossier ?
4. Dans quel ordre aborderiez-vous l'étude ces trois documents ? À quelle classe destineriez-vous ce dossier ? Justifiez vos choix.

Document 2

SAN VALENTIN
Un Diamante es para siempre

Y este diamante se revaloriza un 16% cada semestre según índice TIBOR 24. Así, sólo tendrás que reembolsarme un 7% de intereses en 2 años para pasar luego a un cómodo 4% variable según el TAE 9. Al final te consolidas en un 3% interanual, un punto por encima del Índice de Precios al Consumo.

Cariño, es fantástico, superada la recesión deflacionista prevista en el informe del FMI para la zona Mercosur podemos aspirar a un crecimiento sostenido en su valor hasta lograr el 23% en sólo tres años. Vamos que me forro.



ECOLOGISTAS
CONSUMEHASTAMORIR.COM

<http://www.ecologistasenaccion.org/>

Document 3

En el mes de los Enamorados,
¡dilo con Dedicatorias movistar!



Recibes gratis en 3 meses:

- 12.000 seg. en llamadas a movistar
- 3.000 seg. a otras operadoras
- 300 SMS
- 22 MB de navegación

Movistar E200 Movistar E100 Movistar W200

<http://www.caracasdigital.com/noticias-masdetalle.php?detalle=1080>

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE PRÉPROFESSIONNELLE SUR DOSSIER

Le dossier qui vous est remis comporte trois documents :

1. Un article tiré du quotidien *El País*, daté du 7/09/2008.
2. Un dessin de Jacint Bofarull publié dans la revue *Mi revista* le 20/01/1938.
3. Articles extraits de la loi dite de « Mémoire historique » du 26/12/2007.

I. Après avoir présenté et caractérisé les documents de ce dossier, vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse.

II. Vous rendrez compte de la réflexion que vous aurez menée sur les points suivants :

1. Quels repérages linguistiques conviendrait-il de faire pour faciliter l'accès au sens des documents 1 et 3 ?
2. Quelle place accorderiez-vous au document 2 et sur quels procédés mettriez-vous l'accent ?
3. Quels objectifs, autres que linguistiques, fixeriez-vous à l'étude de ce dossier ?
4. Dans quel ordre aborderiez-vous l'étude des documents de ce dossier ? À quelle classe le destineriez-vous ? Vous justifierez vos choix.

Document 1

Filiberto Gómez (hijo de desaparecido):

“Es de mi sangre, me duele que esté tirado en cualquier parte”

“Cuando lo encuentre, va a ser como conocerle y despedirme a la vez”, explica Filiberto Gómez Fernández, de 72 años. “Tenía dos años cuando lo mataron con otros siete obreros del pueblo. No me acuerdo de él. Pero es mi sangre, y me duele que esté tirado en cualquier parte. Quiero enterrarle en el pueblo, con mi madre. ¿Quién no entiende eso?”.

5 Filiberto trabajó durante 20 años como enterrador en el cementerio de La Almudena (Madrid) y cuando llegue el momento, le gustaría poder rescatar a su padre con sus propias manos. “Espero ser capaz. He inhumado y exhumado cuerpos millones de veces, pero no son lo mismo tus muertos que los de los demás”, explica.

10 No habría podido olvidarle aunque hubiese querido. “Empecé a trabajar en el cementerio en 1976 y los empleados más viejos hablaban de cómo por las mañanas tenían que echar cubos y cubos de arena en la tapia para tapar la sangre de los fusilamientos. En el banco se habla de dinero, y en el cementerio, de muertos”.

15 Fue al colegio por primera vez con 58 años, como conserje, tras dejar el cementerio. Su madre no pudo llevarle. También la condenaron a muerte, con su hermano recién nacido en brazos, aunque luego conmutaron la pena. “Vivíamos en un pajar, comíamos bellotas del campo”, recuerda.

“Me he preguntado muchas veces lo que pensaría mi padre mientras le apuntaban con el fusil sabiendo que dejaba cuatro hijos y otro en camino. Y si los que dispararon podrían mirar a sus hijos de la misma manera que antes. Pero no siento odio, ni pretendo vengarme”.

Natalia JUNQUERA, *El País*, 7/09/2008

Document 2

Mi revista ILUSTRACIÓN DE ACTUALIDADES

Director: E. Rubio Fernández
Administrador gerente: M. Márquez del Castillo
DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:
PLAZA CATALUÑA, 21
PISO 5.º, NÚMEROS 507-508-512
DIRECCIÓN: TELÉFONO NÚM. 13809
ADMINISTRACIÓN: TEL. NÚM. 13897
TALLERES: CALLE VICH, NÚM. 16 - TELÉFONO 73737

AÑO III . 20 DE ENERO DE 1938 . NUM. 32

PENSAR ALTO, SENTIR HONDO Y HABLAR CLARO

CARIDAD FACCIOSA, por Bofarull

*Periodista extranjero: -¿Por qué fusilan a tantos obreros?
- ¡Por humanidad! Para evitarles privaciones y sufrimientos.*

[Periodista extranjero: -¿Por qué fusilan a tantos obreros?
-¡Por humanidad! Para evitarles privaciones y sufrimientos.]

Document 3

Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura.

[...]

5 Artículo 11. Colaboración de las Administraciones públicas con los particulares para la localización e identificación de víctimas.

1. Las Administraciones públicas, en el marco de sus competencias, facilitarán a los descendientes directos de las víctimas que así lo soliciten las actividades de indagación, localización e identificación de las personas desaparecidas violentamente durante la Guerra Civil o la represión política posterior y cuyo paradero se ignore. [...]

Artículo 12. Medidas para la identificación y localización de víctimas.

1. El Gobierno, en colaboración con todas las Administraciones públicas, elaborará un protocolo de actuación científica y multidisciplinar que asegure la colaboración institucional y una adecuada intervención en las exhumaciones. Asimismo, celebrará los oportunos convenios de colaboración para subvencionar a las entidades sociales que participen en los trabajos. [...]

Artículo 15. Símbolos y monumentos públicos.

1. Las Administraciones públicas, en el ejercicio de sus competencias, tomarán las medidas oportunas para la retirada de escudos, insignias, placas y otros objetos o menciones conmemorativas de exaltación, personal o colectiva, de la sublevación militar, de la Guerra Civil y de la represión de la Dictadura. Entre estas medidas podrá incluirse la retirada de subvenciones o ayudas públicas. [...]

Artículo 16. Valle de los Caídos.

1. El Valle de los Caídos se regirá estrictamente por las normas aplicables con carácter general a los lugares de culto y a los cementerios públicos.

2. En ningún lugar del recinto podrán llevarse a cabo actos de naturaleza política ni exaltadores de la Guerra Civil, de sus protagonistas, o del franquismo. [...]

Artículo 18. Concesión de la nacionalidad española a los voluntarios integrantes de las Brigadas Internacionales.

30 1. Con el fin de hacer efectivo el derecho que reconoció el Real Decreto 39/1996, de 19 de enero, a los voluntarios integrantes de las Brigadas Internacionales que participaron en la Guerra Civil de 1936 a 1939, no les será de aplicación la exigencia de renuncia a su anterior nacionalidad [...].

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE PRÉPROFESSIONNELLE SUR DOSSIER

Le dossier qui vous est remis comporte deux documents :

1. Une chanson du groupe mexicain Los Tigres del Norte, intitulée *La Reina del Sur*, 2002.
2. Un dessin de El Roto publié dans *El País* du 25/05/08.

I. Après avoir présenté et caractérisé les documents de ce dossier, vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse.

II. Vous rendrez compte de la réflexion que vous aurez menée sur les points suivants :

1. Quels repérages linguistiques effectueriez-vous pour accéder au sens du document 1 ?
2. Sur quels procédés vous appuieriez-vous pour mettre en évidence la spécificité du document 2 ?
3. Quels objectifs, autres que linguistiques, fixeriez-vous à l'étude de ce dossier ?
4. Dans quel ordre aborderiez-vous les documents de ce dossier ? À quelle classe le destineriez-vous ?

Document 1

La Reina del Sur

Voy a cantar un corrido escuchen muy bien mis compas para la Reina del Sur, traficante muy famosa nacida allá en Sinaloa, la tía Teresa Mendoza.	05	Manolo Céspedes dijo: «Teresa es muy arriesgada le vende la droga a Francia, África, y también a Italia, hasta los rusos le compran es una tía muy pesada».	35
El Güero le dijo a Tere: «Te dejo mi celular, cuando lo escuches prietita, no trates de contestar es porque ya me torcieron y tú tendrás que escapar».	10	Supo aprender el acento que se usa por toda España, demostró su jerarquía como la más noble dama, a muchos los sorprendió Teresa la mexicana.	40
El Güero Dávila era piloto muy arriesgado, al cártel de Ciudad Juárez les hizo muchos mandados, en una avioneta Cesna en la sierra lo mataron.	15	A veces de piel vestía, de su tierra se acordaba con botas de cocodrilo y avestruz la chamarra, usaba cinto piteado Tequila cuando brindaba.	45
Dijo Epifanio Vargas: «Teresa vas a escapar, tengo un amigo en España, allá te puede esperar me debe muchos favores y te tendrá que ayudar».	20	Era la Reina del Sur allá en su tierra natal, Teresa la mexicana del otro lado del mar una mujer muy valiente que no la van a olvidar.	50
Cuando llegó a Melilla, luego le cambió la suerte con don Santiago Fisterra, juntaron bastante gente, comprando y vendiendo droga para los dos continentes.	25 30	Un día desapareció Teresa la mexicana dicen que está en la prisión otros que vive en Italia en California o Maiami de la unión americana.	55 60

Los Tigres del Norte, *La Reina del Sur*, 2002 ^L



elroto@inicia.es

EL ROTO, *El País*, 25/05/08

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE PRÉPROFESSIONNELLE SUR DOSSIER

Le dossier qui vous est remis comporte trois documents :

1. Les paroles d'une chanson du groupe *Jarabe de Palo*, intitulée « Vivo en un saco », extraite de l'album *Depende*, 1999.
2. Une affiche d'une campagne de l'organisation *Cáritas*, parue en 2004, <http://www.caritas.es>.
3. Un dessin de Romeu, *ELPAÍS.com*, 04/01/2008.

I. Après avoir présenté et caractérisé les documents de ce dossier, vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse.

II. Vous rendrez compte de la réflexion que vous aurez menée sur les points suivants :

1. Quels repérages linguistiques effectueriez-vous pour accéder au sens du document 1 ?
2. Sur quels éléments vous appuieriez-vous pour dégager l'intérêt des documents 2 et 3 ?
3. Quels objectifs autres que linguistiques assigneriez-vous à l'étude de ce dossier ?
4. Dans quel ordre étudieriez-vous les documents de ce dossier ? À quelle classe destineriez-vous l'étude de ce dossier ? Justifiez vos choix.

Document 1

Vivo en un saco

Vivo en un saco pegado al suelo,
de donde veo gente pasando,
y cuando salgo, entonces pienso,
mejor me quedo.

05 Vivo en un saco lleno de trastos,
de donde oigo gente hablando,
y cuando salgo, entonces pienso,
mejor me callo.

10 No soy un robot, tengo corazón,
mi reloj son el sol y las olas,
no soy un robot,
enchufado a los tiempos que corren.

15 No soy un cabrón, ni un predicador,
no juego a farol¹ y si palmo², palmo,
dicen que estoy acabado,
pues podría ser que sí.

20 Vivo en un saco pegado al suelo,
Vivo en un saco lleno de trastos,
y cuando salgo, entonces pienso,
mejor me quedo.

Vivo en un saco pegado al suelo,
Vivo en un saco lleno de trastos,
y cuando salgo, entonces pienso,
mejor me callo.

¹ jugar a farol (argot.) : bluffer

² palmar (argot.) : crever

Document 2



Affiche d'une campagne de l'organisation Caritas, parue en 2004, <http://www.caritas.es>

Document 3



ROMEU, ELPAÍS.com, 04/01/2008

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE PRÉPROFESSIONNELLE SUR DOSSIER

Le dossier qui vous est remis comporte deux documents :

1. Un clip vidéo : *Campaña 2008 de la Lotería de Navidad*.
2. Un article de presse intitulé "El 'Gordo' no entiende de crisis" d'Esther Mucientes, publié sur le site internet de *El Mundo* le 11/12/2008.

I. Après avoir présenté et caractérisé les documents de ce dossier, vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse.

II. Vous rendrez compte de la réflexion que vous aurez menée sur les points suivants :

1. Quels repérages effectueriez-vous pour accéder au sens du document 1 ?
2. Quelle réflexion suggère l'association des deux documents ?
3. Quels objectifs linguistiques assigneriez-vous à l'étude de ce dossier ?
4. À quelle classe destineriez-vous ce dossier ? Dans quel ordre aborderiez-vous les documents ? Justifiez vos choix.

Document 1

En Navidad, todos somos un poco más humanos, hasta los más fríos, hasta los que son de cartón piedra. Todos nos animamos a salir del cuadro, a saludar al de enfrente, a abandonar la rutina, a dejarnos llevar y acercarnos a los demás, a entrar en el juego, hasta los que se lo piensan, porque la Navidad humaniza a todo lo que toca y hasta la suerte se anima y cobra vida. Lotería de Navidad, el toque humano de la suerte. ¡Anímate!

5

Document 2

El ‘Gordo’ no entiende de crisis

Para el sorteo de Navidad y el Niño se comprarán casi 7 décimos por persona

Actualizado jueves 11/12/2008 ESTHER MUCIENTES

MADRID.– Será porque en Navidad todo se humaniza o porque las tradiciones nunca mueren o simplemente porque hay que agarrarse a un clavo ardiendo. Sea como fuere el Sorteo de la Lotería de Navidad no entiende ni de crisis financieras, ni de épocas convulsas, ni de paro, ni de hipotecas. O tal vez entienda demasiado...

- 5 Aunque sea difícil de creer en época de crisis los españoles preferimos comer langostinos y dejar las gambas para tiempos más boyantes, a quedarnos sin nuestro numerito para el próximo día 22. “¿Y si toca y salimos adelante?”, se preguntan muchos de los madrileños que esperan pacientemente horas y horas frente a las administraciones de lotería con la esperanza de ser tocados por la fortuna. [...]
- 10 Pero, un ‘Gordo’ de Navidad sin la conocida administración madrileña ‘Doña Manolita’ no es nada, y es, sin duda, esta administración con 77 años de experiencia la que mejor muestra puede dar que en época de crisis los españoles se agarran fuertemente al azar. Son sólo las 11.30 horas de la mañana, pero la cola para comprar un número en esta administración recorre un buen trozo de la Gran Vía y dobla hasta las calles colindantes. “Tal vez porque el año pasado vendimos el primer premio y el quinto, y el anterior otra vez el ‘Gordo’, o por la
- 15 crisis, pero lo cierto es que este año hemos vendido muchísimos más décimos”, afirma Concha, responsable de ‘Doña Manolita’.

Así es, cinco minutos en esta administración y los billetes de 50 euros y los décimos no paran de entrar y de salir. “Deme 200 euros en lotería”; “quiero 30 números”; “son 500 euros”. Son las frases que más se escuchan en el establecimiento desde primera hora de la mañana hasta el

20 cierre. [...]

No todo es bonanza

Sin embargo, no todo es bonanza en Navidad, ni siquiera aunque se hable de lotería. La crisis sí se nota y, las que más las loteras ambulantes que llenan la Puerta del Sol al grito de “¡vendo el ‘Gordo’!” pero no sus bolsillos. “Nosotras lo hemos notado y mucho. El incremento de dos

25 euros en el décimo –se vende a 20 € en las administraciones y a 22 € en la calle– echa a la gente para atrás, que prefiere esperar colas y gastar esos dos euros en huevos y pan, que en lotería”, cuenta M^a Ángeles Rodríguez Albasán, una de estas loteras, preocupada por los décimos que no va a vender y que va a tener que pagar de su cartera. [...]

30 Según la Federación de Usuarios y Consumidores Independientes (FUCI), los españoles recortarán un 3,6% de su presupuesto navideño en lotería. Poca cantidad si se compara con otros gastos como el ocio (–10%) o regalos (–7,3%).

Con todo, para el sorteo de Navidad y el Niño se comprarán casi 7 décimos por persona. [...] Esperanza o crisis, tradición o necesidad, al Sorteo de la Lotería de Navidad no le frenan ni

35 los peores augurios económicos, ni los días negros en las Bolsas. Los españoles confían en que el día 22, hipotecas, gastos y despidos desaparezcan de sus vidas de la mano de la suerte.

<http://www.elmundo.es/elmundo/2008/12/10/espana/1228915660.html>

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE PRÉPROFESSIONNELLE SUR DOSSIER

Le dossier qui vous est remis comporte trois documents :

1. L'extrait d'un récit de Javier Marías, "La idiotez de no saber por qué", *El País Semanal*, 02/2009.
2. Une photographie, *El graffiti se convierte en arte en Terrasa*, Ramón Navarro, ELPAÍS.com, 20/10/2008.
3. Une photographie, *Un graffiti estropea el muro de la catedral de Salamanca*, Ricardo Cordero, ELPAÍS.com, 30/01/2008.

I. Après avoir présenté et caractérisé les documents de ce dossier, vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse.

II. Vous rendrez compte de la réflexion que vous aurez menée sur les points suivants :

1. À quels repérages linguistiques procéderiez-vous pour dégager le sens du premier document ?
2. Sur quels éléments vous appuieriez-vous pour mettre en évidence la spécificité des documents 2 et 3 ?
3. Quels objectifs socioculturels privilégieriez-vous à travers l'étude de ce dossier ?
4. Dans quel ordre aborderiez-vous l'étude de ces documents ? À quelle classe destineriez-vous ce dossier ? Justifiez vos choix.

Document 1

La idiotez de no saber por qué

Hace ya mucho que, cuando visito un museo, mi paso se acelera al llegar a las salas de lo que se suele llamar “arte contemporáneo”, es decir, a grandes rasgos, el producido entre 1965 y la actualidad. Rara es la obra de este ya largo período que me invita a detenerme ante ella más de un minuto, incluidas las que me agradan, que algunas hay. [...] Me aburro mirándolas, porque apenas hay nada que desentrañar. A lo sumo son “bonitas”, pero de la misma o parecida manera en que resulta bonito un mueble al que se echa un complacido vistazo y nada más. [...]

Por supuesto, no me molesta en modo alguno la exhibición de “arte contemporáneo” en dichas salas. Allá los dueños de cada museo, y nadie me obliga a entrar en ellos. Si me molestan, en cambio, y mucho, las supuestas obras artísticas que se me fuerza a contemplar: las que instalan las autoridades en las calles y las que pintan los grafiteros en un muro, una fachada, un vagón de metro o donde quiera que se les ocurra. [...]

Hay tres o cuatro artistas actuales que siempre “necesitan” las ciudades y a los que, incomprensiblemente, los ayuntamientos del mundo dan sus permisos y beneplácitos. Uno [...] es un escultor colombiano que de vez en cuando invade las ciudades con sus figuras monótonamente gordas y artísticamente planas. [Otro] es un suizo que ideó lo que se conoce como Cow Parade: sus horrendas vacas de fibra de vidrio he tenido la mala suerte de topármelas en Edimburgo, Berlín y Dublín, y ahora, con descomunal retraso, las han puesto en Madrid: ciento cinco vacas sin ningún atractivo, decoradas por artistas locales y a cual más chafarrinosa. [...] Personalmente no creo que nada de eso sea buen arte, pero admito que otros lo crean y me aguanto mientras duran el “experimento” o la “exposición”.

No es el caso de parte de mis conciudadanos, que el primer fin de semana que tuvieron a las vacas bobas diseminadas por Madrid, robaron una (tras desatornillarla), se montaron sobre varias y dañaron a propósito la mayoría. Y me temo que no fue porque no les gustaran, como a mí, sino porque están acostumbrados a que cualquier objeto que esté en la calle se pueda robar o destrozar impunemente. Son los mismos sujetos, no se olvide, que se abalanzaron con tijeras a cortar trozos de alfombras durante la boda de los Príncipes de Asturias, y que se llevaron a sus casas hasta el último adorno de aquella ocasión. Son los que dejan arrasadas la Puerta del Sol y la Plaza Mayor tras cualquier celebración, que roban o destruyen papeleras no se sabe por que, que mean y vomitan en los portales cercanos a las zonas de copas o de botellón. Estoy convencido de que si a cualquiera de esos individuos se le preguntara, fuera de la situación, por qué había hecho este o lo otro, respondería “No lo sé” o, en el mejor de los casos, “Por diversión”. Y de que a la siguiente pregunta –“¿Por qué eso es divertido?”– contestaría igualmente “No lo sé”. Hacer cosas sin saber por qué es una de las mayores pruebas de idiotez, y la plaga va más allá de Madrid. Nuestras autoridades llevan decenios permitiendo –más bien fomentando– una ciudadanía dominada por esa idiotez. Claro que es probable que a la pregunta “¿Por qué nos colocan ustedes [...] las vacas feas?”, también ellas supieran sólo responder: “No lo sé”.

Javier MARÍAS, *El País Semanal*, 02/2009

Document 2

El graffiti se convierte en arte en Terrassa

La localidad catalana celebra una pintada popular en la que ‘graffiteros’ reconocidos en la escena internacional decoran una pared de 155 metros.



Ramón NAVARRO –Terrassa (Barcelona) – ELPAÍS.com, 20/10/2008

Document 3

Un graffiti estropea el muro de la catedral de Salamanca

Un lector denuncia que el vandalismo afea una parte de la catedral gótica de la ciudad salmantina.



Ricardo CORDERO, ELPAÍS.com, 30/01/2008

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE PRÉPROFESSIONNELLE SUR DOSSIER

Le dossier qui vous est remis comporte deux documents :

1. Un article de Nerea Pérez, “El veraneante español”, *El País*, Madrid, 17/08/2008.
2. Une photographie, “Revista de verano”, *El País*, Madrid, 17/08/2008.

I. Après avoir présenté et caractérisé les documents de ce dossier, vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse.

II. Vous rendrez compte de la réflexion que vous aurez menée sur les points suivants :

1. Quels repérages linguistiques effectueriez-vous dans le document 1 pour accéder au sens ?
2. Quels procédés vous permettraient de mettre en valeur la spécificité du document 2 ?
3. Quels objectifs socioculturels vous fixeriez-vous dans l'étude de ces documents ?
4. Dans quel ordre aborderiez-vous les documents ? À quelle classe destineriez-vous ce dossier ? Justifiez votre choix.

Document 1

El veraneante español

Soy el veraneante estándar español, el turista ideal y prototípico, señor o señora, elijan ustedes. Soy fruto de una encuesta elaborada por el Instituto para la Calidad Turística Española en los años 2007 y 2008, y éstos son mis gustos, usos y costumbres.

Me suelo tomar entre ocho y quince días de vacaciones en verano y practico el escapismo de puente y fin de semana durante el resto del año. De fronteras para dentro prefiero Andalucía, Valencia y las islas, por ese orden, pero, de vez en cuando, salgo al extranjero.

Viajo en familia o en pareja y soy amante del noble arte de clavar la sombrilla a la orilla del mar. También se me puede encontrar fotografiándome junto a monumentos y recorriendo museos si el lugar lo merece; no son planes incompatibles. Para decidirme por un destino de vacaciones, valoro igual el paisaje (preferiblemente soleado) y la oferta cultural. La última de mis opciones, la propuesta de ocio menos atractiva que se me ocurre, es la estancia en un parque temático. Tengo que confesar que tampoco soy un entusiasta del turismo rural y que la práctica de cualquier disciplina deportiva no se me pasa por la cabeza, ni antes ni después ni durante las vacaciones.

Las experiencias de familiares y amigos, a través del tradicional y efectivo boca a boca, me orientan hacia un lugar u otro; también busco consejo espiritual en las agencias de viajes de toda la vida. Una vez decidido el viaje prefiero contratarlo por Internet, como buen turista del siglo XXI.

Viajero satisfecho

Estas vacaciones tipo me salen por unos cien euros al día. Y es que, aunque cada año gasto menos, no soy precisamente un mochilero de camping y albergue: me desplazo en avión, disfruto de la buena gastronomía y me alojo en apartamentos u hoteles de tres estrellas para arriba. Siendo fiel a mi origen, hablando con seriedad y precisión, como se debe hablar en las encuestas, diré que le doy nada más y nada menos que un 90% de importancia a la oferta hotelera de un determinado lugar antes de moverme.

El dejar poco o nada a la improvisación me ha convertido en un veraneante satisfecho. A mi tranquilidad contribuye el hecho de que, en vacaciones, no suelo sufrir ningún incidente. Las pocas veces que se me ha enturbiado el viaje ha sido por un robo. Pero en general soy de los que quedan contentos, de los que no van sembrando de hojas de reclamación las recepciones y siempre vuelven a la cruda realidad laboral con ganas de repetir destino.

Nerea PÉREZ, *EL PAÍS*, 17/08/2008

Document 2



► Fotografías Jean Egdington, Bristol, “Revista de verano”, *EL PAÍS*, 17/08/2008

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE PRÉPROFESSIONNELLE SUR DOSSIER

Le dossier qui vous est remis comporte trois documents :

1. Un tableau de Pablo Picasso : *Monument aux Espagnols morts pour la France*, huile sur toile, 195 × 130 cm, 1946-1947, collection particulière.
2. Un extrait de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (Barcelone, Tusquets, 2001).
3. Un article de *El País*, 25/08/2004.

I. Après avoir présenté et caractérisé les documents de ce dossier, vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse.

II. Vous rendrez compte de la réflexion que vous aurez menée sur les points suivants :

1. Sur quels éléments vous appuieriez-vous pour accéder au sens du document 1 ?
2. À quels repérages linguistiques procéderiez-vous pour mettre en évidence l'importance de la mémoire dans les documents 2 et 3 ?
3. Quels objectifs socioculturels assigneriez-vous à l'étude de ces trois documents ?
4. Dans quel ordre aborderiez-vous l'étude de ces documents ? À quelle classe destineriez-vous ce dossier ? Justifiez votre réponse.

Document 1



Pablo PICASSO, *Monument aux Espagnols morts pour la France*, 1946-1947, huile sur toile, 195 × 130 cm, collection particulière

Document 2

–Le voy a contar una cosa que usted no sabe, una cosa de la guerra.

Dio un sorbo de nescafé; yo di otro: a Miralles se le había ido la mano con el coñac.

–Cuando salí hacia el frente en el 36 iban conmigo otros muchachos. Eran de Terrassa, como yo; muy jóvenes, casi unos niños, igual que yo; a alguno lo conocía de vista o de hablar alguna vez con él: a la mayoría no. Eran los hermanos García Segués (Joan y Lela), Miquel Cardos, Gabi Baldrich, Pipo Canal, el Gordo Odena, Santi Brugada, Jordi Gudayol. Hicimos la guerra juntos; las dos: la nuestra y la otra, aunque las dos eran la misma. Ninguno de ellos sobrevivió. Todos muertos. El último fue Lela García Segués. Al principio yo me entendía mejor con su hermano Joan, que era justo de mi edad, pero con el tiempo Lela se convirtió en mi mejor amigo, el mejor que he tenido nunca: éramos tan amigos que ni siquiera necesitábamos hablar cuando estábamos juntos. Murió en el verano del cuarenta y tres, en un pueblo cerca de Trípoli, aplastado por un tanque inglés. ¿Sabe? Desde que terminó la guerra no ha pasado un solo día sin que piense en ellos. Eran tan jóvenes... Murieron todos. Todos muertos. Muertos. Muertos. Todos. [...] Nadie se acuerda de ellos, ¿sabe? Nadie. Nadie se acuerda siquiera de por qué murieron, de por qué no tuvieron mujer e hijos y una habitación con sol; nadie, y, menos que nadie, la gente por la que pelearon. No hay ni va a haber nunca ninguna calle miserable de ningún pueblo miserable de ninguna mierda de país que vaya a llevar nunca el nombre de ninguno de ellos. ¿Lo entiende? Lo entiende, ¿verdad? Ah, pero yo me acuerdo, vaya si me acuerdo, me acuerdo de todos, de Lela y de Joan y de Gabi y de Odena y de Pipo y de Brugada y de Gudayol, no sé por qué lo hago pero lo hago, no pasa un solo día sin que piense en ellos.

Javier CERCAS, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001

Document 3

A los españoles que liberaron París. La capital francesa rinde homenaje a los 3.500 republicanos de la División Leclerc que tomaron la ciudad ocupada por los nazis

Octavi MARTÍ – París – *El País*, 25/08/2004

“A los republicanos españoles, principal componente de la columna Dronne”. Así reza la placa que inauguró ayer el alcalde de París, Bertrand Delanoë, en compañía del presidente del Senado español, Francisco Javier Rojo. El acto, sencillo y breve, en un muelle del Sena, estuvo cargado de emoción porque asistieron antiguos combatientes españoles y franceses y porque los breves parlamentos supieron rendirles homenaje. “Si hoy Europa construye su democracia en libertad, si puede intentar ser el modelo de un nuevo humanismo, eso se lo debemos a quienes, en su momento, supieron resistir”, dijo Delanoë, mientras que Rojo quiso “dar las gracias” a esos mismos resistentes que “tras la amarga derrota en España, tuvieron el coraje de seguir luchando”. Rojo insistió en la importancia de “la memoria histórica para evitar repetir errores y horrores y para que todos aprendamos los valores por los que merece la pena luchar”.

Más de 3.500 españoles se integraron entre los 14.500 soldados de la Segunda División Blindada del general Leclerc, la mítica 2ª DB que venció a los alemanes en África, en Koufra, participó en el desembarco de Normandía, liberó también Estrasburgo y llegó hasta el nido de águilas de Hitler, en Berchtesgaden. París, ciudad de emigración, multiétnica, fue liberada por tropas que venían de España pero también de EE UU, de Siria, de Marruecos, de Líbano o de Canadá, de medio mundo. Pero es cierto que los españoles nunca tuvieron detrás un Estado que reivindicase su papel. “Esos luchadores de la libertad han vivido muchos años olvidados. En su país las autoridades y mucha gente los consideraban una vergüenza, preferían ocultarlos”, dijo el presidente del Senado al evocar el comportamiento impuesto por el franquismo.

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE PRÉPROFESSIONNELLE SUR DOSSIER

Le dossier qui vous est remis comporte deux documents :

1. Un poème de Francisco de Quevedo, "Letrilla satírica, *Poderoso caballero es don Dinero*", in *Poemas escogidos*, Madrid, Clásicos Castalia, 1989.
2. Une affiche, *1 día sin compras, 364 de consumo sostenible*, Ecologistas en Acción, <http://www.consumehastamorir.com>, 28/11/08.

I. Après avoir présenté et caractérisé les documents de ce dossier, vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse.

II. Vous rendrez compte de la réflexion que vous aurez menée sur les points suivants :

1. Quels repérages linguistiques effectueriez-vous pour accéder au sens du premier document ?
2. Sur quels procédés vous appuieriez-vous pour mettre en évidence la spécificité du document 2 ?
3. Quels objectifs socioculturels vous fixeriez-vous dans l'étude de ce dossier ?
4. Dans quel ordre étudieriez-vous les documents de ce dossier ? À quelle classe destineriez-vous l'étude de ce dossier ? Justifiez vos choix.

Document 1

LETRILLA SATÍRICA

*Poderoso caballero
es don Dinero*

Madre, yo al oro me humillo; él es mi amante y mi amado, pues, de puro enamorado, de contino anda amarillo; que pues, doblón o sencillo, hace todo cuanto quiero, <i>poderoso caballero es don Dinero.</i>	05	todas las sangres son reales; y pues es quien hace iguales al duque y al ganadero, <i>poderoso caballero es don Dinero.</i>	30
		[...]	
Nace en las Indias honrado, donde el Mundo le acompaña; viene a morir en España, y es en Génova enterrado. Y pues quien le trae al lado es hermoso, aunque sea fiero, <i>poderoso caballero es don Dinero.</i>	10 15	Por importar en los tratos y dar tan buenos consejos, en las casas de los viejos gatos le guardan de gatos. Y pues él rompe recatos y ablanda al juez más severo, <i>poderoso caballero es don Dinero.</i>	35 40
		[...]	
Es galán y es como un oro, tiene quebrado el color, persona de gran valor, tan cristiano como moro. Pues que da y quita el decoro y quebranta cualquier fuero, <i>poderoso caballero es don Dinero.</i>	20	Nunca vi damas ingratas a su gusto y afición; que a las caras de un doblón hacen sus caras baratas; y pues las hace bravatas desde una bolsa de cuero, <i>poderoso caballero es don Dinero.</i>	45
Son sus padres principales, y es de nobles descendiente, porque en las venas de Oriente	25	[...]	

Francisco de QUEVEDO Y VILLEGAS (hacia 1600)

Document 2

ECOLOGISTAS
EN ACCIÓN

1 día
sin compras
364 de consumo
sostenible

CONSUMO LOCAL, ECOLÓGICO, JUSTO
REUTILIZANDO Y SÓLO LO NECESARIO

28 de nov
diasincompras 08

www.ecologistasenaccion.org/diasincompras

<http://www.consumehastamorir.com>

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE PRÉPROFESSIONNELLE SUR DOSSIER

Le dossier qui vous est remis comporte deux documents :

1. Un extrait du film *La prima Angélica* de Carlos Saura (1973).
2. Un extrait de "Oda al libro" (II) de Pablo Neruda, in *Odas elementales*, 1958.

I. Après avoir présenté et caractérisé les documents de ce dossier, vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse.

II. Vous rendrez compte de la réflexion que vous aurez menée sur les points suivants :

1. Sur quels éléments cinématographiques vous appuieriez-vous pour dégager le sens de la séquence ?
2. Quels liens établiriez-vous entre les deux documents ?
3. Quels objectifs linguistiques choisiriez-vous de privilégier dans le dialogue de la séquence ?
4. Dans quel ordre aborderiez-vous l'étude de ce dossier et à quelle classe le destineriez-vous ? Justifiez vos choix.

Document 1

Anselmo: Oye Luis, dime una cosa, todo ese boom que dicen que hay, esa avalancha de libros, de publicaciones... ¿se venden o no se venden los libros?

Luis: Nosotros no nos podemos quejar, este año hemos vendido bastante.

5 **Anselmo:** Pues chico, a mí la impresión que me da es que no lee nadie. Yo antes, no es que haya sido un gran lector, pero ahora, imposible. Para leer, hace falta tiempo. Y además, te voy a decir una cosa: prefiero una revista gráfica o la televisión... te lo dan todo mascado, digerido, te entra por los ojos, ¿quién tiene tiempo de leer ahora?

Luis: A ti te gusta leer, ¿verdad?

Angélica niña: Depende de qué, pero sí, me gusta. Sobre todo la poesía.

10 **Angélica madre:** “Soñé que tú me llevabas / por una blanca vereda, / en medio de un campo verde, / hacia el azul de las sierras, / hacia los montes azules, / una mañana serena.” La escribiste tú...

Angélica niña: Qué bonito mamá, sigue.

15 **Angélica madre:** No sé si me acordaré, vamos a ver. “una mañana serena, / Sentí tu mano en la mía, / tu mano de compañera, / la voz de niña en mi oído, / como una campana nueva, / como una campana virgen / de un alba de primavera.”

Anselmo: Bueno, ¿qué años tenías cuando escribiste eso?

Angélica madre: Tendrías diez o doce años.

Anselmo: Mira por dónde, sin saberlo, tenemos un poeta en la familia.

20 **Luis:** No. Es que eso no lo escribí yo. Se lo copié a Antonio Machado.

Anselmo: ¿A quién dices que se lo copiaste?

Angélica niña: Antonio Machado, papá.

Anselmo: ¡Ah! Machado, claro, no me digas más, Machado...

La criada: Señora, cuando quiera...

Carlos SAURA, *La prima Angélica* (1973)

Document 2

Oda al libro (II)

Libro	15	cazadores de osos,	y la hermosura
hermoso,		fogatas	30 de la fraternidad,
libro,		cerca del Mississipi,	piedra por piedra
mínimo bosque,		canoas	sube el castillo humano,
5 hoja		en las islas,	dolores que entretejen
tras hoja,	20	más tarde	la firmeza,
huele		caminos	35 acciones solidarias,
tu papel		y caminos,	libro
a elemento,		revelaciones,	oculto
10 eres		pueblos	de bolsillo
matutino y nocturno,	25	insurgentes,	en bolsillo,
cereal,		Rimbaud como un herido	40 lámpara
oceánico,		pez sangriento	clandestina,
en tus antiguas páginas		palpitando en el lodo,	estrella roja.

Pablo NERUDA, *Odas elementales*, 1958

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2009

ÉPREUVE PRÉPROFESSIONNELLE SUR DOSSIER

Le dossier qui vous est remis comporte trois documents :

1. Un extrait de *Mi vida junto a Pablo Neruda* de Matilde Urrutia (Barcelona, Seix Barral, 2002).
2. “Último discurso de Salvador Allende”, 11/09/1973,
<http://www.ciudadseva.com/textos/otros/ultimodi.htm>.
3. Photographie de Salvador Allende, 11/09/1973.

I. Après avoir présenté et caractérisé les documents de ce dossier, vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse.

II. Vous rendrez compte de la réflexion que vous aurez menée sur les points suivants :

1. À quels repérages linguistiques procéderiez-vous pour faciliter l'accès au sens des documents 1 et 2 ?
2. Sur quels éléments vous appuieriez-vous pour dégager la spécificité du document 3 ?
3. Quels objectifs assigneriez-vous à l'étude de ce dossier ?
4. Dans quel ordre et dans quelle classe proposeriez-vous l'étude des documents de ce dossier ? Justifiez vos choix.

Document 1

Tranquilo amaneció ese día 11 de septiembre de 1973. Un chorro de luz alegre me golpeó el rostro cuando abrí las ventanas. Tranquilo venía el mar, tranquilo estaba el cielo, y un aire tranquilo mecía las flores del jardín. Me sentía animosa, le debo haber sonreído a la mañana llena de luz. Ningún mal presagio nos anunció el gran cataclismo de este día 11 de septiembre. Lo estábamos esperando con una ilusión muy grande. Era el señalado para poner fin a varios proyectos que se trabajaban hacía bastante tiempo. Ese día llegaría a la Isla Negra Sergio Insunza, nuestro abogado y gran amigo que en ese momento era ministro de Justicia de Salvador Allende. Llegaría con los estatutos de la fundación Pablo Neruda, con el testamento de Pablo y con los planos y la maqueta de la que sería la casa principal de la Fundación, en Punta Tralca. Todo estaba listo para la firma, que se haría ese día...

Como todos los días, estábamos alegres, conversando de los mil detalles para afrontar la jornada. Era muy temprano. Encendimos la radio para oír las noticias. Entonces todo cambió. Había noticias alarmantes, dadas en forma desordenada. De pronto, la voz de Salvador Allende. Pablo me miraba con inmensa sorpresa: estábamos oyendo su discurso de despedida; sería la última vez que escucharíamos su voz.

“Esto es el final”, me dice Pablo con profundo desaliento. Yo protesto. “No es verdad, esto será otro trancazo, el pueblo no lo permitiría.”

Nada se aparece en mi recuerdo a esa hora que trato de evocar; mi exceso de vitalidad estaba reñido con la conformidad o la aceptación de hechos tan contrarios a todas mis esperanzas y deseos. De repente enmudezco, algo me llama poderosamente la atención, Pablo reacciona en forma extraña para mí, distinta a la del hombre batallador y fuerte que conozco. En su actitud, en sus ojos, hay un brillo vacío, inconscientemente desesperado. Para hacer algo pido el desayuno, pero es difícil distraerlo, cambia febrilmente de radio, está oyendo al mismo tiempo Santiago y las noticias del extranjero. Fue así como supimos más tarde por una radio de Mendoza, la muerte de Salvador Allende. Fue asesinado en la Moneda, que había sido incendiada, comunicaban las radios extranjeras. En Santiago se demoraron horas en informar al pueblo de la muerte de su presidente.

Estamos solos con este inmenso dolor. Seguimos oyendo las noticias: nadie puede salir de su casa, quien desobedezca morirá. Son los primeros bandos.

Matilde URRUTIA, *Mi vida junto a Pablo Neruda*, Barcelona, Seix Barral, 2002

Document 2

“Me dirijo a la juventud, a aquellos que cantaron y entregaron su alegría y su espíritu de lucha. Me dirijo al hombre de Chile, al obrero, al campesino, al intelectual, a aquellos que serán perseguidos, porque en nuestro país el fascismo ya estuvo hace muchas horas presente; en los atentados terroristas, volando los puentes, cortando las vías férreas, destruyendo los oleoductos y los gaseoductos, frente al silencio de quienes tenían la obligación de proceder. Estaban comprometidos. La historia los juzgará. Seguramente Radio Magallanes será acallada y el metal tranquilo de mi voz ya no llegará a ustedes. No importa. La seguirán oyendo. Siempre estaré junto a ustedes. Por lo menos mi recuerdo será el de un hombre digno que fue leal con la Patria.

10 El pueblo debe defenderse, pero no sacrificarse. El pueblo no debe dejarse arrasar ni acribillar, pero tampoco puede humillarse.

15 Trabajadores de mi Patria, tengo fe en Chile y su destino. Superarán otros hombres este momento gris y amargo en el que la traición pretende imponerse. Sigán ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor.

¡Viva Chile! ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los trabajadores!

Éstas son mis últimas palabras y tengo la certeza de que mi sacrificio no será en vano, tengo la certeza de que, por lo menos, será una lección moral que castigará la felonía, la cobardía y la traición”.

“Último discurso de Salvador Allende”, 11/09/1973, radio Magallanes 9.10 am
(<http://www.ciudadseva.com/textos/otros/ultimodi.htm>)

Document 3



Salvador Allende, 11/09/1973