



Concours du second degré

Rapport de jury

Concours : AGREGATION EXTERNE

Section : ESPAGNOL

Session 2015

Rapport de jury présenté par :

Monsieur Reynald MONTAIGU
Inspecteur général de l'Éducation nationale
Président du jury

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

AVEC LA COLLABORATION DE :

Carla FERNANDES, vice-présidente,
Jean-Charles PINEIRO, secrétaire général,
David ALVAREZ pour l'épreuve de composition en espagnol,
Graciela VILLANUEVA pour l'épreuve de composition en français,
María Belén VILLAR DIAZ pour l'épreuve de thème,
Jean-Pierre TAURINYA pour l'épreuve de version,
Marina MESTRE-ZARAGOZA pour l'épreuve de leçon,
Olivier BIAGGINI pour l'épreuve d'explication de texte
Thomas FAYE pour l'épreuve d'explication linguistique,
Fabrice CORRONS et François NIUBO pour l'épreuve de catalan,
Nathalie GRITON et Renaud ROBERT pour l'épreuve de latin,
Anne-Dominique VALIERES et Jean-Paul GIUSTI pour l'épreuve de portugais.

TABLE DES MATIÈRES

Composition du jury	4
Remarques générales	5
Bilan de la session	6
I Tableau des différentes épreuves	7
II Épreuves d'admissibilité	8
II.1 Composition en espagnol	8
II.2 Traduction	20
II.2.1 Thème	20
II.2.2 Version	33
II.3 Composition en français	40
III Épreuves d'admission	47
III.1 Leçon	47
III.2 Explication de texte	54
III.3 Explication linguistique en français	61
III.4 Épreuve d'option	77
III.4.1 Catalan	77
III.4.2 Latin	82
III.4.3 Portugais	86

Composition du jury

Directoire	Qualité	Académie d'origine
Reynald Montaigu <i>Président</i>	Inspecteur général de l'éducation nationale	Paris
Carla Fernandes <i>Vice-présidente</i>	Professeur des Universités	Bordeaux
Jean-Charles Pineiro <i>Secrétaire général</i>	Inspecteur d'académie – Inspecteur pédagogique régional	Amiens

Membres du jury	Qualité	Académie d 'origine
David Alvarez	Maître de Conférences	Amiens
Florence Belmonte	Professeur des Universités	Montpellier
Olivier Biaggini	Maître de Conférences	Paris
Christian Boyer	Professeur agrégé CPGE	Paris
Bénédicte Brémard	Maître de Conférences	Lille
Fabrice Corrons	Maître de Conférences	Toulouse
Pierre Darnis	Maître de Conférences	Bordeaux
Sandrine Deloor	Maître de Conférences	Versailles
Thomas Faye	Maître de Conférences	Limoges
Erich Fisbach	Professeur des Universités	Nantes
Yves Germain	Maître de Conférences	Paris
Jean-Paul Giusti	Professeur agrégé	Lyon
Nathalie Griton	Professeur agrégé	Paris
Pénélope Laurent	Maître de Conférences	Montpellier
Françoise Martinez	Professeur des Universités	Poitiers
Marina Mestre Zaragoza	Maître de Conférences	Lyon
Dominique Neyrod	Maître de Conférences	Nantes
François Niubó	Maître de Conférences	Aix-Marseille
Alexandra Oddo	Professeur des Universités	Versailles
Renaud Robert	Professeur des Universités	Bordeaux
Angèle Roché	Professeur de Chaire Supérieure	Paris
Claire Sourp	Maître de Conférences	Rennes
Jean-Pierre Taurinya	Professeur de Chaire Supérieure	Paris
Hélène Thieulin-Pardo	Professeur des Universités	Paris
Anne-Dominique Valières	IA-IPR	Paris
Arnaud Ventura	Maître de Conférences	Bordeaux
Graciela Villanueva	Professeur des Universités	Créteil
María Belén Villar Díaz	Maître de Conférences	Lyon
Elodie Weber	Maître de Conférences	Paris

Remarques générales

Pour la session 2015, le nombre de postes mis au concours était de 60 alors qu'il n'était que de 50 en 2014. Le nombre de candidats inscrits était aussi en nette augmentation. 387 candidats ont composé à l'une des épreuves écrites et 375 ont composé aux trois épreuves.

Le jury a eu le plaisir de lire de très bonnes copies et d'écouter d'excellentes prestations à l'oral. C'est pourquoi les 60 postes ont été pourvus et 3 candidats inscrits en liste complémentaire ont également été déclarés admis. Ce sont donc 63 candidats qui ont été reçus à l'agrégation à cette session. C'est là la preuve qu'une préparation sérieuse, dès le début de l'année, permet de réussir ce concours qui reste très exigeant.

Nous rappelons, une fois encore, qu'il convient de préparer toutes les questions au programme et de ne pas se risquer à d'éventuels pronostics. Cette année, de trop nombreux candidats ont semblé avoir été surpris en découvrant que les épreuves écrites portaient, en composition, sur deux questions de littérature. Les rapports précédents, et notamment celui de 2014, précisaient bien qu'il n'existe aucune règle qui voudrait qu'il y ait obligatoirement un équilibre entre sujet de littérature et sujet de civilisation, ou une alternance entre les périodes historiques. Disons-le, une fois de plus, toutes les combinaisons sont possibles. Les sujets proposés pour une session ne dépendent en aucun cas de ceux proposés à la session précédente.

Il nous faut redire aussi une évidence : dans un concours, chaque épreuve peut être décisive. Si l'écrit est déterminant pour l'admissibilité, tout peut changer dans le classement lors de l'oral, jusqu'au dernier instant. C'est pourquoi il n'est pas possible de faire l'impasse sur une question du programme et il est important pour un candidat d'aborder chaque épreuve orale avec la plus grande détermination.

Les futurs candidats trouveront dans les comptes rendus ci-après des conseils pour aborder les différentes épreuves dans les meilleures conditions et nous leur adressons tous nos encouragements pour mener à bien un travail de préparation tout au long de l'année qui constitue en soi une formation intellectuelle de grande qualité.

Reynald Montaigu

Bilan de la session 2015

Nombre de postes : **60**

Bilan de l'admissibilité

Nombre de candidats inscrits : **806**

Nombre de candidats présents aux épreuves écrites : **387**

Barre d'admissibilité : **6,29 / 20**

Nombre de candidats admissibles : **120**

Moyenne des candidats non éliminés : **5 / 20**

Moyenne des candidats admissibles : **8,75 / 20**

Bilan de l'admission

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Nombre de candidats admissibles : **120**

Nombre de candidats présents aux quatre épreuves orales : **116**

Moyenne des candidats non éliminés : **6,63**

Moyenne des candidats admis : **9,21**

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

Moyenne des candidats non éliminés : **7,58**

Moyenne des candidats admis : **9,44**

Barre de la liste principale : **7,23**

Nombre de candidats admis : 60

Nombre de candidats inscrits en liste complémentaire : **3**

Répartition par profession des candidats admis

Profession	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
Etudiant en ESPE	1	1	0
Etudiant hors ESPE	47	46	25
Elève d'une ENS	10	10	10
Sans emploi	5	5	3
Enseignant du supérieur	3	3	3
Agent non titul. fonct. publique	2	1	1
Pers enseig tit. fonct. publique	3	3	1
Certifié	37	35	12
Ens. stagiaire 2 nd degré col/lyc	4	4	1
Professeur des écoles	1	1	0
Maître auxiliaire	2	2	1
Contractuel 2 nd degré	2	2	1
Contract enseignant supérieur	3	3	2

I Tableau des différentes épreuves

Épreuves d'admissibilité				
	Durée	Coefficient		
Composition en espagnol	7h	2		
Traduction Thème et Version	6h	3		
Composition en français	7h	2		
Épreuves d'admission				
	Durée de la préparation	Coefficient	Durée de l'épreuve (explication + entretien)	Ouvrages fournis
Explication de texte littéraire en espagnol	2 h	3	45 mn (explication : 30 mn max; entretien : 15 mn max.)	Extrait d'un texte au programme (Photocopie de l'extrait). Dictionnaire unilingue indiqué par le jury.
Leçon en espagnol	5 h	3	45 mn (explication : 30 mn max; entretien : 15 mn max.)	Civilisation : aucun ouvrage. Littérature : le/les ouvrages au programme.
Explication linguistique en français	1h30	2	45 mn (explication : 30 mn max; entretien : 15 mn max.)	-Photocopie du texte à commenter. -Le <i>Breve diccionario etimológico de la lengua castellana</i> de Joan Corominas. -Un dictionnaire latin-français. -Le <i>Diccionario de la lengua Española (RAE)</i>
Option	1h	1	45 mn (explication : 30 mn max; entretien : 15 mn max.)	- Photocopie du passage à étudier. - dictionnaire (catalan ou portugais monolingues, latin-français, en fonction de l'option choisie).

II Épreuves d'admissibilité

II.1 Composition en espagnol

Données statistiques concernant l'épreuve

Épreuve	Candidats	Moyenne de l'ensemble des candidats	Admissibles	Moyenne des admissibles
Composition en espagnol	387	4,08/20	120	8,78/20

Répartition des notes

Note	Nombre de présents	Nombre d'admissibles
< 1	112	0
= 1 et < 2	67	0
= 2 et < 3	42	5
>= 3 et < 4	41	6
>= 4 et < 5	23	9
>= 5 et < 6	27	15
>= 6 et < 7	19	7
>= 7 et < 8	18	13
>= 8 et < 9	12	9
>= 9 et < 10	10	8
>= 10 et < 11	11	8
>= 11 et < 12	10	7
>= 12 et < 13	12	10
>= 13 et < 14	6	6
>= 14 et < 15	4	3
>= 15 et < 16	8	8
>= 16 et < 17	2	2
>= 17 et < 18	2	2
>= 18 et < 19	2	2
>= 19 et < 20	0	
Copie blanche	8	

Rappel du sujet

El crítico Peter E. Russell escribe acerca del *Quijote* de Cervantes (en su libro *Temas de « La Celestina » y otros estudios. Del « Cid » al « Quijote »*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 437):

« Me parece difícil interpretar el libro entero tal como [Cervantes] lo escribió sin volver a la intención estrictamente cómica anunciada por el autor allá en 1605 y 1615, y sin aceptar las

presunciones de esa época con respecto a los temas principales, la risa y la locura, que Cervantes maneja en él ».

Procure déterminer en qué medida se justifica tal opinión, sin olvidarse de dar ejemplos precisos sacados de la novela cervantina.

Remarques générales

Le sujet proposé cette année aux candidats les invitait à s'interroger sur la dimension comique du chef-d'œuvre de Cervantès, quatre cents ans après la publication de la Seconde partie du roman (1615-2015). Cette question, très classique, n'était donc pas de nature à surprendre, à condition, bien sûr, d'avoir lu et travaillé l'œuvre sérieusement, tout au long de l'année : sur les 428 candidats ayant composé, la moyenne générale obtenue est de 4,08/20, mais la moyenne des admissibles est en revanche de 8,78/20, ce qui donne une idée de la grande disparité et de la qualité très inégale des copies.

Un tiers des candidats environ n'avait du roman de Cervantès qu'une connaissance superficielle, se limitant aux chapitres les plus connus (ceux situés principalement au début de l'œuvre). Le jury a en outre été frappé par le nombre important de copies très courtes (inférieures à 8 pages), voire indigentes (moins d'une feuille double). La longueur des compositions, bien entendu, n'est pas nécessairement un gage de réussite, mais une copie qui ne prend pas la peine de traiter le sujet en détail, en s'appuyant sur des exemples bien choisis, pris à différentes étapes du livre afin d'éviter de ressasser les poncifs, peut difficilement aspirer à une note satisfaisante.

Quelques commentaires, enfin, sur la langue. Il va sans dire que cet exercice, nommé « composition en espagnol », permet aussi d'évaluer la qualité de l'expression. Au-delà de la correction grammaticale, qui est évidemment requise, les candidats doivent, autant que possible, faire en sorte que leur travail soit dynamique et agréable à lire. Ainsi, l'emploi d'une langue fluide et idiomatique, l'art de trouver des formules percutantes, de faire des transitions et de tisser des liens entre les différentes idées exposées sont naturellement pris en compte au moment d'attribuer la note finale. Un catalogue d'idées décousues, sans véritable fil conducteur, est effectivement du plus mauvais effet. On ne saurait donc trop conseiller aux futurs candidats de s'entraîner régulièrement, tout au long de l'année, à cet exercice, qui, s'il est bien maîtrisé, peut permettre d'obtenir une bonne, voire une très bonne note, comme cela a été le cas pour plusieurs candidats cette année.

Observations sur la méthode

Avant de proposer des éléments de corrigé, quelques rappels méthodologiques s'imposent. Tout d'abord, concernant la nécessité d'analyser avec précision l'ensemble de la citation : Peter Russell pose une question fondamentale et, certes, bien connue, mais il le fait néanmoins en des termes spécifiques, qui devaient être examinés avec soin. Cette analyse était d'autant plus essentielle que le critique britannique, en raison du caractère très tranché de son affirmation, offrait en quelque sorte « malgré lui » des éléments susceptibles d'aider à réfuter sa proposition, ou du moins à la nuancer (tels que l'adverbe « *estrictamente* » et

l'expression « *libro entero* »). Les candidats ayant considéré la citation avec un minimum d'attention ont pu repérer d'emblée le caractère potentiellement réducteur d'une telle approche, ne serait-ce que parce qu'elle ne fait aucune mention des récits intercalés, met sur un plan de stricte équivalence les deux parties du roman (« *allá en 1605 y 1615* ») et, finalement, passe totalement sous silence l'évolution du projet romanesque cervantin entre 1605 et 1615.

Une autre remarque essentielle concerne le soin qu'il convient d'apporter à l'élaboration d'une véritable problématique : en effet, un nombre très important de copies s'est contenté d'une vague reformulation du sujet sous une forme interrogative, au lieu de proposer un programme de réflexion fondé sur un examen scrupuleux de la citation. Un certain nombre d'introductions était ainsi caractérisé par une surabondance d'éléments contextuels ou de généralités occupant l'espace en principe dédié à une véritable analyse du sujet. Des éléments contextuels utilisés à bon escient pouvaient naturellement être fort bienvenus, mais ils ne pouvaient en aucun cas se substituer à une authentique problématisation.

C'est précisément cette absence d'analyse qui a conduit un nombre non négligeable de copies à associer de manière simpliste « comique » et « superficialité ». Des connaissances poussées sur les théories du comique au Siècle d'or n'étaient pas attendues, même si elles ont été valorisées lorsque des candidats ont été capables de les mobiliser avec pertinence. En revanche, un minimum de réflexion sur la notion même de comique (sur ses diverses modalités et sur ses implications) était absolument indispensable. Or, le jury a été très frappé par l'incapacité de nombreux candidats à établir ne serait-ce qu'une typologie cohérente du comique et par l'absence parfois totale d'outils théoriques pour aborder cette question. Un certain nombre de copies a ainsi traité le comique comme un bloc parfaitement homogène, sans véritablement en examiner les enjeux. Le jury attendait, bien au contraire, que la notion de comique soit problématisée et envisagée dans toute sa complexité.

En guise de conclusion à ces remarques générales, un dernier point ayant trait au plan de la composition doit être abordé. Ce plan doit marquer une progression de la réflexion et ne saurait en aucun cas se borner à illustrer la citation. L'un des objectifs de l'exercice est précisément d'inviter les candidats à discuter un jugement – qui pouvait paraître ici quelque peu excessif ou, en tout cas, paradoxal – en opposant au critique des arguments soigneusement choisis. Or, un nombre important de copies a adopté, à quelques nuances près, le plan suivant : après avoir illustré le point de vue de Russell, de manière extrêmement sommaire (et en associant souvent de manière fautive comique et superficialité), la deuxième partie établissait ensuite une simple liste d'éléments présentés comme « non comiques » ; enfin, la troisième partie, quant à elle, se résumait bien souvent à une sorte de « fourre-tout » réunissant des éléments épars (et parfois mal maîtrisés) sur la réception de l'œuvre depuis l'époque romantique. Ces éléments étaient finalement présentés, dans la conclusion, comme la preuve éclatante que le roman de Cervantès n'était pas réductible à une lecture comique, même si l'œuvre, bien entendu, pouvait faire rire.

L'un des défauts majeurs d'un tel plan est son caractère binaire et l'absence de réflexion sur l'articulation entre la dimension comique de l'œuvre et la profondeur de cette dernière. Nombreux sont les candidats qui ne sont jamais parvenus à surmonter cette

difficulté. Pour s'en sortir, ils se sont alors souvent contentés d'opposer l'affirmation de Russell au jugement d'autres critiques éminents présentés comme des autorités indiscutables. Il en découlait que Russell ne pouvait avoir totalement raison... En d'autres termes, au lieu de discuter la citation à partir de leur propre connaissance du *Quichotte*, ces candidats ont préféré se réfugier derrière un « prêt à penser ». C'était malheureusement oublier que l'un des enjeux de l'exercice – à plus forte raison dans la dernière partie – consiste à construire une interprétation personnelle, s'appuyant sur une connaissance précise de l'œuvre.

Maîtrise de l'œuvre, analyse des exemples et utilisation des critiques

La capacité à mobiliser des exemples, de façon à étayer la démonstration de façon convaincante, est un autre élément essentiel permettant au jury d'apprécier la qualité de la réflexion proposée par les candidats. Or, l'usage des exemples suppose un « dosage » délicat. Les deux défauts inverses repérés par le jury sont : d'une part, l'absence d'exemples précis (soit parce que l'œuvre n'a pas été lue en détail ou pas lue du tout, soit parce que les exemples se réduisent à une mention illustrative) ; et, d'autre part, la focalisation sur un ou deux exemples auxquels les candidats prêtent abusivement une valeur démonstrative et générale, sans les confronter à d'autres passages qui permettraient d'en nuancer la portée.

La capacité à mobiliser des exemples un tant soit peu « originaux » était souvent un autre élément révélateur permettant de mesurer l'existence d'une véritable lecture du texte de Cervantès. Trop de copies se sont contentées de faire allusion aux épisodes les plus connus en en proposant souvent, de surcroît, une interprétation assez convenue et stéréotypée (notamment à propos de l'aventure des sempiternels moulins à vent). Dans l'analyse des exemples proprement dite, le jury a apprécié, au contraire, la capacité de certains candidats à faire preuve d'un peu d'audace et à compléter les éléments les plus rebattus par quelques remarques personnelles. L'aptitude de certaines copies à proposer des changements d'échelle, à passer d'une analyse transversale à l'examen plus précis d'un exemple, d'une phrase, voire d'une expression significative a, elle aussi, été valorisée.

Le jury a toutefois pu constater l'absence surprenante de citations directes de l'œuvre dans un très grand nombre de copies. Il n'est pas requis, bien entendu, que les candidats soient capables de réciter par cœur des pages entières du texte de Cervantès. Néanmoins, quelques citations bien choisies (retenues pour leur capacité à servir de point d'appui à plusieurs idées ou interprétations) ont constitué un atout indéniable pour les candidats qui ont été capables de les mobiliser. Encore fallait-il, cependant, que ces citations ne soient pas simplement là pour illustrer, mais qu'elles s'insèrent dans la démonstration d'ensemble et qu'elles permettent de faire progresser la réflexion.

Le choix des exemples s'est finalement avéré extrêmement révélateur, non seulement du degré de connaissance de l'œuvre, mais également de sa compréhension par les candidats. Un certain nombre de copies s'est ainsi focalisé presque exclusivement sur les passages où don Quichotte et Sancho sont au cœur de la narration, laissant totalement de côté les récits intercalés (que de trop nombreux candidats n'ont même pas évoqués, comme si ces contes enchâssés n'existaient pas). Or, ces derniers offraient pourtant de précieux éléments pour

nuancer la citation de Russell, dans la mesure où il paraît difficile de faire de ces derniers une lecture « exclusivement comique ».

Quelques remarques, pour finir, à propos de l'usage des références critiques, dont certains candidats ont eu tendance à abuser, alors que d'autres, au contraire, n'en mobilisaient aucune. L'absence de connaissance critique n'était pas en soi rédhibitoire, mais, s'agissant d'une œuvre aussi connue que le *Quichotte*, il était difficile d'ignorer totalement l'histoire de la réception. Une telle connaissance permettait, tout d'abord, de situer la citation de Peter Russell au sein des courants critiques et de mieux comprendre le caractère très tranché de son affirmation (en réaction notamment à la lecture dite « romantique », encore très prégnante dans de nombreux travaux au moment où lui-même construit sa propre lecture du roman). La maîtrise de quelques ouvrages fondamentaux (comme ceux d'Anthony Close, Augustin Redondo et Jean Canavaggio...) pouvait être un point d'appui très utile aux candidats, à une double condition : d'une part, les citer avec un minimum d'exactitude (de manière à ne pas gauchir, voire caricaturer leurs analyses) et, d'autre part, à condition de s'appropriier les remarques et les propositions de ces éminents critiques, de manière à ce qu'elles guident et fassent avancer la réflexion personnelle du candidat, sans pour autant se substituer à elle.

Quelques éléments de corrigé

Les lignes qui suivent ne prétendent pas offrir un corrigé exhaustif, ni être un modèle du genre. Elles ont un but avant tout didactique et se proposent donc d'aller à l'essentiel. Leur principal objectif est d'aider les futurs candidats au concours à mieux comprendre ce qui peut être attendu par le jury. Il va sans dire qu'un travail de recherche sur la question du comique dans le *Quichotte* (examiné à partir des analyses de Russell) exigerait de bien plus amples développements, mais aussi des nuances et un degré d'érudition qu'il ne nous est pas possible d'apporter ici.

Introduction

Le sujet proposé était une citation du critique britannique Peter Russell, qui, par ses travaux, a introduit un véritable tournant dans les études sur le *Quichotte*. Ce spécialiste rompt en effet avec toute une tradition dite « romantique », qui voit en don Quichotte une sorte d'idéaliste au grand cœur et qui prête souvent à l'œuvre cervantine une dimension symbolique ou allégorique (lutte entre l'idéal et la réalité, expression de la quintessence de l'âme espagnole, etc.). Face à ce qui lui apparaît comme un dérive interprétative, qui perd de vue le texte et s'affranchit excessivement du contexte dans lequel celui-ci a vu le jour, Russell prône le retour à une lecture strictement comique du roman cervantin. Cette lecture serait en effet plus conforme, selon lui, aux intentions premières de l'auteur et plus proche également de la réception des premiers lecteurs (d'où l'expression « *volver a la intención estrictamente cómica anunciada por el autor* »).

La citation de Russell pose – nous le disions plus haut – un problème très classique (qui sera repris et développé brillamment par la suite par Anthony Close, notamment dans *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*), mais elle le fait en des termes qui doivent être analysés scrupuleusement. On peut remarquer, tout d'abord, que le critique ne donne pas

de définition du « comique », ce qui permettait une certaine souplesse dans l'analyse. Il était ainsi possible de partir d'une définition assez large de cette notion, à condition de la préciser et d'en examiner ensuite les différentes modalités à l'aide d'outils conceptuel adaptés. Les candidats devaient bien veiller, par ailleurs, à ne pas commettre d'amalgame entre dimension comique de l'œuvre et absence de dimension sérieuse. Ils devaient s'interroger, bien au contraire, sur la façon dont s'imbriquent ces deux dimensions dans le roman de Cervantès, réfléchir aux implications du comique, aux différentes formes qu'il peut revêtir et examiner, finalement, le projet d'écriture dans lequel ce comique s'inscrit.

La proposition de Russell était difficile à contester de manière frontale, mais elle permettrait de soulever d'emblée de nombreuses questions, qui facilitaient l'élaboration d'une problématique : s'il est indispensable de prendre en compte le contexte dans lequel le *Quichotte* a vu le jour ainsi que l'intention explicitement assumée par l'auteur (par exemple, dans les deux prologues), vouloir lire le roman cervantin exclusivement (« *estrictamente* ») dans cette optique n'est-il pas réducteur ? Il est indéniable que Cervantès ne peut être coupé artificiellement de son époque, dont il partage nécessairement les cadres de pensées, mais le propre du grand écrivain n'est-il pas précisément d'introduire parfois des écarts par rapport à la norme en vigueur ? La citation de Peter Russell, par ailleurs, s'applique-t-elle avec la même justesse à l'ensemble de l'œuvre (« *el libro entero* ») ? Concerne-t-elle, au même degré, la Première et la Seconde partie, que le critique semble ici mettre sur le même plan (« *allá en 1605 y 1615* ») ? Le comique lui-même est-il une notion homogène et invariable dans le temps ? Voilà quelques-unes des questions qui pouvaient être soulevées.

Enfin, Russell associe étroitement la folie et le rire (« *la risa y la locura* »), comme si cette association relevait d'une sorte d'évidence : mais la folie suscite-t-elle exclusivement le rire et que traduit ce rire ? En tant que lecteurs du XXI^e siècle, peut-on encore aujourd'hui (après Freud et Foucault) s'esclaffer devant le spectacle de la folie comme on le faisait autrefois, ou bien la relation entre rire et folie peut-elle être envisagée autrement ?

Concernant le plan, il existait, bien sûr, plusieurs possibilités. L'une d'entre elles – celle que nous proposons – pouvait consister, dans une première partie, à valider la citation de Russell : *Don Quichotte* est une œuvre comique, ce comique est revendiqué par l'auteur et s'inscrit bel et bien dans la culture de son temps (ce qu'Anthony Close, dans le sillage de Russell, appelle la « *mentalidad cómica de su tiempo* »). Le comique est indéniablement un facteur d'unité du roman cervantin et toute lecture s'intéressant à l'œuvre dans sa globalité (« *el libro entero* ») ne peut ignorer cette dimension.

Dans une deuxième partie, il convenait toutefois de nuancer la thèse de Russell sur plusieurs points : en effet, si le comique est un élément essentiel, le *Quichotte* n'est pas pour autant exclusivement comique, (on pouvait ainsi discuter assez facilement les formules « *estrictamente cómico* » et « *libro entero* »). Dans son roman, Cervantès revendique aussi explicitement la « variété » et le plaisir qui naît du mélange des genres – on peut penser ici aux récits intercalés, malheureusement trop peu pris en considération par les candidats –, sans compter que le comique revêt lui-même des formes extrêmement variées et peut être investi de fonctions très diverses.

La troisième et dernière partie pouvait enfin revenir à la thèse de Russell pour l'illustrer de façon différente (à la lumière des développements précédents, mais afin d'en proposer un dépassement). Cervantès s'inscrit certes dans une tradition (l'œuvre ne doit pas être coupée artificiellement de son contexte), mais le comique, le rire et la folie sont problématisés chez lui de façon profondément originales (le couple « *risa y locura* » notamment pouvait donner lieu à une problématisation plus poussée). Ces composantes romanesques sont en effet au service d'une expérimentation littéraire, dont les hommes du XVII^e siècle n'ont pas le monopole interprétatif.

Développement

Une fois posé ce cadre général, voici à présent quelques éléments permettant de nourrir le développement de chacune des parties. Pour ce qui est de la validation de la thèse de Russell, il convenait au minimum de rappeler que le rire est présent dès le prologue de 1605 et qu'il est explicitement assumé par le romancier. L'ami fictif, dont le rire retentit d'entrée de jeu (« *disparando en una gran carga de risa* »), donne à l'auteur en panne d'inspiration le conseil suivant : « *Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade [...]* » (p. 14)¹. Parmi les différents profils de lecteurs potentiels de l'œuvre, les rieurs sont donc bien représentés. Dans la suite de ce même prologue, toujours à travers la voix de l'ami fictif, Cervantès se propose, comme cela est bien connu, de « démolir les inventions chimériques que sont les romans de chevalerie » (« *derribar la máquina mal fundada destes caballerescos libros* »). Autrement dit, comique et sérieux ne sont pas opposés, mais sont au contraire présentés comme complémentaires. Dans le prologue, le rire, associé à la parodie des romans de chevalerie, est investi d'une fonction satirique. De ce point de vue, Cervantès s'inscrit dans la tradition clairement identifiée du « *deleitar apovechando* », ce qui ne veut pas dire qu'il s'y conforme absolument et ce qui ne l'empêche de prendre ses distances par rapport elle, en faisant la part belle à l'agrément de ses lecteurs, comme cela pourra être démontré par la suite.

Le comique et le rire sont également omniprésents dans le cadre de la narration et il était souhaitable – et même indispensable – de proposer ne serait-ce qu'une brève typologie du comique. La notion de comique pouvait être définie dans un premier temps au sens le plus large du terme (comme « tout ce qui suscite le rire ») et faire progressivement l'objet d'une définition plus précise et problématisée (rire pour quoi faire ?). On ne pouvait utiliser des notions comme la parodie, le burlesque, la *burla*, l'ironie, l'humour, la satire... sans en proposer une définition, fût-elle minimale. Or, beaucoup de candidats ont considéré que ces notions relevaient d'une sorte d'évidence et qu'il était totalement superflu de chercher à les circonscrire avec précision. Un minimum de culture littéraire était par ailleurs attendu concernant le rôle traditionnellement dévolu au comique, permettant de mesurer la complexité plus grande dont l'investit Cervantès dans le *Quichotte*.

¹ Toutes les citations renvoient à l'édition de F. Rico : M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Punto de Lectura, 2007.

Dans cette première partie, il était attendu que les candidats soient au moins capables d'établir une gradation entre, d'une part, un comique farcesque qui naît des coups de bâtons, de la peur, des vomissements, des coliques dont souffrent les héros (un rire associé au bas ventre et / ou à quelque forme de laideur morale ou corporelle) et, d'autre part, un rire plus subtil qui naît d'un jeu plus intellectuel avec les lecteurs, qui reconnaissent des modèles littéraires travestis, et qui rient (ou sourient) du décalage incongru introduit par Cervantès par rapport aux stéréotypes en tous genres véhiculés par les littératures obsolètes (romans de chevalerie, *romances* épiques, fictions pastorales...).

Enfin, toujours pour corroborer la thèse de Russell, il était possible de recourir aux témoignages fragmentaires dont nous disposons sur la réception du *Quichotte* par ses premiers lecteurs. Ces derniers semblent en effet donner raison à Russell, qu'il s'agisse de Nicolás Antonio, de Quevedo ou encore d'Avellaneda. Le grand bibliographe espagnol écrit en effet dans sa *Bibliotheca Hispana Nova* (parue en 1672) : « [Don Quijote es] *una creación sumamente divertida cuyo héroe es un nuevo Amadís de Gaula presentado a lo ridículo* ». À une date plus strictement contemporaine de la publication du roman cervantin, Francisco de Quevedo, dans son célèbre roman « Testamento de don Quijote » [1616 ?], tend lui aussi à faire ressortir les aspects les plus caricaturaux et les plus franchement ridicules du protagoniste. Mais c'est sans doute Avellaneda qui propose le témoignage le plus développé sur la réception du *Quichotte* auprès de ses premiers lecteurs, en publiant en 1614 la première continuation du roman de Cervantès, alors que l'auteur original était lui-même en train de préparer une Seconde partie des aventures de ses héros. Or, dans son prologue, l'émule de Cervantès se propose d'« *entremesar la presente comedia con las simplicidades de Sancho Panza* »², insistant ainsi d'entrée de jeu sur la dimension comique de l'œuvre (apparentée de surcroît au genre théâtral). On observe ainsi chez lui un renforcement et une systématisation du comique, perçu comme la tonalité nettement dominante de l'œuvre.

Pour l'ensemble de ces raisons, l'affirmation de P. Russell peut sembler globalement juste. Elle paraît d'autant plus légitime qu'elle reflète une volonté de « rééquilibrer les choses » face aux excès des critiques dits « romantiques » (encore extrêmement influents). Toute interprétation qui voudrait passer totalement sous silence la dimension comique du roman risque fortement, en effet, de tomber dans l'anachronisme, qui peut lui-même conduire au contresens. On peut cependant discuter cette approche sur plusieurs points particuliers, où le critique britannique procède à une généralisation quelque peu abusive.

Les trois principales objections que l'on peut formuler à l'encontre de la thèse de Russell (telle qu'elle apparaît dans la citation), pour nourrir une deuxième partie, concernent les points suivants : 1) l'expression « *libro entero* », dans la mesure où Cervantès ne revendique pas seulement la dimension comique de son texte, mais insiste à plusieurs reprises sur la variété et sur le plaisir qui naît du mélange des genres ; 2) l'adverbe « *estrictamente* » ainsi que le singulier « *la risa* », puisque le comique et le rire revêtent eux-mêmes des formes

² A. Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, éd. L. Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 197.

extrêmement diverses dans la fiction cervantine, qui répondent à des intentions différentes ; 3) enfin, Russell met sur le même plan le *Quichotte* de 1605 et celui de 1615 (« *allá en 1605 y 1615* »), dont la nature serait uniformément comique, ce qui est discutable et mérite au minimum d'être nuancé.

Cervantès revendique à plusieurs reprises le principe de variété (recommandé par Horace) et il s'enorgueillit d'offrir à ses lecteurs des plaisirs sans cesse renouvelés. Il explique même sans ambages qu'il accorde une égale importance aux récits intercalés (qu'il désigne par les termes « *cuentos y episodios* ») et à l'histoire principale, qui raconte les déambulations des protagonistes : « *los cuentos y episodios della, que en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia* » (DQ I, XXVIII, p. 274). Or, force est de constater que toute cette matière intercalée n'est pas principalement comique et que, si elle peut faire sourire, le comique n'y est pas exactement de même nature que dans l'histoire centrale. On peut bien sûr considérer que Cardenio et Anselme ont quelque chose de ridicule (qu'ils sont des sortes de doubles de don Quichotte, déclinant, chacun à leur manière, diverses modalités de la folie), mais le cœur de leur récit n'est pas *avant tout* comique. Cela est encore plus vrai dans le cas de Marcela, même si, ici encore, Cervantès joue avec les codes littéraires (en l'occurrence, du roman pastoral, par rapport auquel il offre un point de vue critique). Quant au célèbre discours de don Quichotte sur les Armes et les Lettres (I, XXXVII-XXXVIII), suivi du récit du captif (I, XXXIX-XLI), ils font sans doute partie des passages où Cervantès s'éloignent le plus du comique.

On peut ajouter à ce premier faisceau d'objections le fait que le comique est lui-même très varié et que le rire est parfois équivoque. Dans l'histoire principale proprement dite, le comique n'est pas homogène : il peut prendre des formes très diverses et être investi de fonctions multiples. S'en tenir aux coups de bâtons et aux *burlas* est, par conséquent, extrêmement réducteur. Deux notions peuvent ici être évoquées pour étayer la réflexion. Le concept de « *libro de entretenimiento* » analysé par Augustin Redondo³ et la notion de rire « polydirectionnel » (utilisé par James Iffland, dans la sillage de Bakhtine)⁴ : ces critiques montrent notamment que, si Cervantès s'inscrit bien dans son temps, il se démarque des auteurs de la période précédente en accordant une plus grande place au « plaisir » du lecteur (au *deleitar*) ; cela ne veut pas dire que son œuvre soit dépourvue de dimension exemplaire, mais cette dernière devient plus subtile et se prête souvent à une pluralité de lectures. Comme l'a montré un autre critique réputé – Maurice Molho – les *burlas* sont souvent « réversibles » : il n'est pas rare que celles-ci se retournent contre leurs instigateurs (notamment pendant le séjour des héros chez le duc et la duchesse).

Il existe, enfin, des différences importantes entre les deux parties des romans, publiées respectivement en 1605 et 1615 : le comique n'y est pas exactement de même nature et n'y occupe pas exactement la même place. Contrairement à ce qu'affirme Peter Russell (qui

³ Notamment dans l'article intitulé « El *Quijote*, “libro de entretenimiento” » (2006), et repris dans le chapitre 2 de son ouvrage *En busca del Quijote desde otra orilla* (Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2011).

⁴ James Iffland, *De fiestas y aguafiestas : risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid-Francfort, Iberomericana-Vervuert, 1999, p. 31-58.

met sur un plan de stricte équivalence le texte de 1605 et celui de 1615), la question du comique, du rire et de la folie, ne se pose pas tout à fait dans les mêmes termes dans les deux parties du roman. Tout d'abord, les ressorts du comique changent dans la suite cervantine : ils s'enrichissent de nouvelles modalités, avec notamment la naissance d'un comique « spéculaire » lié au jeu avec la Première partie, mais aussi, dans une moindre mesure, avec le texte d'Avellaneda. Deuxièmement, la Seconde partie, qui s'achève par la mort du chevalier et le reniement de son idéal chevaleresque, est tout de même moins franchement comique que la Première : le chevalier y connaît plusieurs moments de puissant désenchantement (« *no puedo más* », s'exclame-t-il à l'issue de l'aventure de la barque enchantée, au chapitre XXIX), qui le conduisent chaque fois un peu plus sur la voie du *desengaño*. Ces idées, cependant, doivent être maniées avec précaution et ne devaient pas conduire les candidats à une simplification abusive, dans la mesure où les deux parties restent néanmoins toutes deux comiques.

Dans une troisième et dernière partie, il était possible, non pas de nier la présence du rire, mais, au contraire, d'y revenir pour en explorer d'autres dimensions – plus paradoxales –, sans s'interdire pour cela une part d'anachronisme (en prenant en compte, éventuellement, les travaux de Freud et Foucault...)⁵. Dans la citation de Russell, l'association étroite entre la folie et le rire, notamment, pouvait donner matière à discussion, ou du moins permettre une problématisation plus poussée. Bien souvent, en effet, dans la Première partie du roman, mais surtout dans la Seconde, la folie de don Quichotte suscite toute une palette de réactions allant de l'étonnement ou la perplexité à l'inquiétude (fût-elle seulement momentanée), en passant par le rire, mais aussi l'admiration, voire la fascination. L'impossibilité de trancher, l'indétermination (est-il sage ? est-il fou ?) induite par la folie du héros provoque chez le lecteur un questionnement récurrent, qui s'intensifie à mesure que l'on progresse dans le roman, ouvrant la porte à d'autres types de réception du texte – légitimes eux aussi –, qui ont été bien étudiés par Jean Canavaggio⁶.

Dès la Première partie de l'œuvre, don Quichotte provoque chez ceux qui l'écoutent une sorte de « sidération », comme, par exemple, lorsqu'il relate l'histoire fascinante dite du « Chevalier du Lac (I, L). Dans ce passage, l'enthousiasme du héros pour les fictions chevaleresques semble conduire son interlocuteur (en l'occurrence, le chanoine de Tolède) et les lecteurs eux-mêmes « au seuil de l'expérience ». La folie créatrice du héros exerce une sorte d'irrésistible attrait, en dépit du caractère fantasque et mensonger de son récit. Il en va de même dans la Seconde partie du roman, où don Quichotte continue à provoquer l'étonnement et même parfois l'émerveillement de ses interlocuteurs. Au chapitre XVIII, don Lorenzo, le fils de don Diego de Miranda, conclut par exemple que don Quichotte est « *un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos* », une formule qui traduit bien l'ambiguïté du personnage.

⁵ Notamment Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* et Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*.

⁶ Pour une étude à partir d'un exemple concret, voir en particulier « Don Quijote entre burlas y veras : la aventura de los galeotes », *Anales Cervantinos*, 18, 1979-1980, p. 25-34, article repris par l'auteur dans son récent ouvrage *Retornos a Cervantes*, New-York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2014, p. 163-179.

Mais le comique, en particulier lorsqu'il mobilise le rire et la folie, peut aussi se lire comme un mécanisme de défense face au réel, un moyen de mettre à distance ce qu'il a d'inquiétant et même, d'une certaine manière, d'appriivoiser l'angoisse de la mort⁷. Il arrive que le comique, dans le *Quichotte*, fonctionne en effet comme un voile, qui masque une expérience plus amère, ce qui explique qu'il soit d'ailleurs souvent associé à la défaite, à la maladie, et à la peur, qu'il peut éventuellement permettre de désamorcer. On peut penser ici à l'épisode des foulons où le rire succède à la frayeur (I, XX) ou à celui, moins souvent cité, dit du « corps mort » (I, XIX)⁸. Au cours de cette aventure, le rire se mêle effectivement à un certain trouble : par une nuit obscure, don Quichotte et Sancho voient arriver un groupe d'hommes vêtus de chemises blanches et portant des torches allumées. Ils les prennent pour des fantômes et Cervantès choisit délibérément de ne pas dévoiler tout de suite l'identité de ces voyageurs. Il tarde à donner une explication rationnelle et rassurante à cette rencontre, permettant ainsi à ses lecteurs de « ressentir » le sentiment d'étrangeté et la peur de ses personnages.

Le comique, le rire et la folie peuvent donc être chez Cervantès le point de départ d'expérimentations littéraires, réunissant des éléments à première vue incompatibles. Le célèbre épisode de la caverne illustre de façon éloquente ce « paradoxe »⁹ : le récit de don Quichotte paraît miné de l'intérieur, puisqu'il semble à première vue ridiculiser les événements merveilleux, surabondants dans les fictions chevaleresques ; pourtant, à bien y regarder, en dépit de la dégradation à laquelle sont soumis les personnages du *romancero*, qui fait naturellement sourire, Cervantès réinvestit de manière inattendue, au cours de cette aventure, le thème chevaleresque de l'enchantement, qui continue d'exercer son pouvoir de fascination. Loin de faire rire aux éclats, ces chapitres sont caractérisés par leur atmosphère étrange, incongrue et insolite, ni vraiment inquiétante, ni franchement comique. Les détails saugrenus ne suscitent pas seulement le rire, ils fascinent et plonge le lecteur dans l'indécision.

Cette fois encore, la folie de don Quichotte (transformé ici en narrateur d'exception) n'est pas seulement de nature à susciter l'hilarité. En outre, la perplexité de ses auditeurs et l'indétermination qui s'installe à l'issue de son récit (est-ce un songe ? un mensonge ? une histoire apocryphe ?) est renforcée par l'attitude du narrateur lui-même, qui choisit d'adopter une position de retrait, en laissant les lecteurs totalement libres de trancher : « *Tu letor, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere* » (*DQ* II, XXIV, p. 734). L'aventure de la caverne, qui semblait programmée au départ dans un but principalement parodique, maintient finalement le

⁷ Comme l'a écrit Mercedes Blanco, le *Quichotte* serait un texte « qui suggère ou insinue le réel, non pas comme la proximité rassurante du familier, mais comme quelque chose d'effrayant, ou de tragique, qui a à faire avec le corps, avec la mort, avec l'inhumanité de la nature, peut-être avec l'absurdité de l'existence. Or **ce réel, la fiction à dominante comique, consolatrice**, conciliatrice et même célébratoire, **a pour fonction de le voiler, de le masquer**. », Mercedes Blanco, « Vraisemblable et réel dans le *Quichotte* », *La licorne*, 39, 1996, p. 196.

⁸ Nous renvoyons aux pages suggestives écrites à propos de cet épisode par Maria Aranda, *Le spectre en son miroir. Essai sur le texte fantastique au Siècle d'or*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011, p. 68-71.

⁹ Voir Maurice Molho, « Le paradoxe de la caverne : *Don Quichotte*, II, 22, 23, 24 », *Les Langues néo-latines*, 82 (267), 1988, p.93-165.

lecteur dans l'embarras et lui fait ressentir, d'une certaine manière, l'étrangeté de l'expérience de don Quichotte, apparentée à un songe.

Conclusion

L'objectif de la conclusion est d'abord de reprendre les idées essentielles exposées tout au long du développement – si possible de façon concise et percutante – et de répondre à la problématique élaborée dans l'introduction à partir de la citation. Elle ne doit pas être, cependant, une simple redite : il est souhaitable, au minimum, de reformuler ce qui a été exposé précédemment, mais également d'apporter quelque chose de plus afin de donner une véritable « valeur ajoutée » à l'ensemble de la réflexion. En outre, la conclusion est importante et elle doit être soignée, car elle est la dernière impression qui sera laissée par candidat à ses lecteurs (ou à ses lectrices).

Nous renonçons à proposer ici une conclusion « type » (entièrement rédigée), et nous nous contenterons simplement d'indiquer quelques idées qui pouvaient être attendues, en accord avec le plan et le développement que nous avons proposés :

- Peter Russell a sans aucun doute raison lorsqu'il rappelle la nécessité de prendre en compte le contexte dans lequel le *Quichotte* a vu le jour, ainsi que le projet explicitement formulé par son créateur. Sa position paraît d'autant plus légitime qu'il écrit dans un contexte où la dimension comique de l'œuvre tendait être minimisée, voire passée sous silence, au profit de lectures parfois très éloignées de la lettre du texte.

- L'une des faiblesses de la thèse dite « comique » (telle qu'elle apparaît dans la citation de Russell) est toutefois qu'elle est elle-même excessive. Russell donne le sentiment de revendiquer une sorte de monopole de l'« interprétation juste », qui ne serait en outre pleinement accessible qu'aux lecteurs du XVII^e siècle. Or, plusieurs passages du texte de Cervantès résistent à cette lecture, qui demanderait de surcroît à être nuancée et précisée, notamment pour ce qui est de la Seconde partie du roman.

- En définitive, après Freud et Foucault, il paraît difficile et, dans une certaine mesure, artificiel de vouloir porter sur la folie et le rire le même regard que les contemporains de Cervantès. S'en tenir strictement aux intentions (explicites) de l'auteur et à la façon dont celui-ci illustre les idées de son temps est décidément réducteur. Cela est vrai pour tout auteur, mais l'est sans doute plus encore dans le cas de Cervantès, qui laisse toujours une grande part à l'implicite, et dont on sait que le projet romanesque a sensiblement évolué au fil de l'écriture. En effet, Cervantès appelle de ses vœux un lecteur toujours actif et invite de ce fait à un dépassement sans cesse renouvelé des interprétations. Toute lecture érigée en dogme serait par conséquent contraire à l'esprit de l'œuvre.

II.2 Traduction

II.2.1 Thème

Données statistiques concernant l'épreuve

Epreuve	Nombre de présents	Moyenne des présents	Nombre d'admissibles	Moyenne des admissibles
Thème	375	3,11 /10	120	4,52/10

Répartition des notes :

Notes /10	Nombre de présents	Admissibles
< 1	108	4
≥ 1 et < 2	30	6
≥ 2 et < 3	35	8
≥ 3 et < 4	98	26
≥ 4 et < 5	58	19
≥ 5 et < 6	55	27
≥ 6 et < 7	34	22
≥ 7 et < 8	12	8
≥ 8 et < 9	0	0
≥ 9 et < 10	0	0
Copie blanche	1	0

Texte proposé

Restait que l'école était sans maître, et que la situation pour ne pas déplaire aux gamins n'était pas du goût des autorités qui avaient grand besoin de bourrer les crânes et de fabriquer au kilo du jeune soldat prêt à en découdre. D'autant qu'à l'époque, passé les premières illusions – « Dans quinze jours les Boches, on leur aura fait bouffer Berlin ! » -, on ne savait pas combien de temps elle allait durer la guerre, et qu'il fallait mieux prévoir des réserves. Au cas où.

Le maire en était à s'arracher les cheveux et à tirer toutes les sonnettes qu'il pouvait : ça ne changeait rien : il ne trouvait pas plus de solutions que de remplaçant à Fracasse.

Et puis, c'est venu tout seul, le 13 décembre 1914, pour être exact, par la malle qui arrivait de V. et qui s'arrêta comme d'habitude en face de la quincaillerie de Quentin-Thierry dont la devanture alignait immuablement des boîtes de rivets de toutes tailles aux côtés de pièges à taupes. On vit descendre quatre marchands de bestiaux, rouges comme des mitres de cardinal, et qui se poussaient des coudes en riant de grands coups à force d'avoir trop arrosé leurs affaires ; puis deux femmes, des veuves, qui avaient fait le déplacement à la ville pour y vendre leurs ouvrages au point de croix ; le père Berthiet, un notaire retiré des paperasses qui se rendait, une fois par semaine, dans une arrière-salle du Grand Café de l'Excelsior pour

jouer au bridge avec quelques rogatons de son espèce. Il y eut aussi trois gamines qui étaient allées faire des emplettes pour le mariage de l'une d'elles. Et puis enfin, tout en dernier, alors qu'on croyait qu'il n'y avait plus personne, on vit descendre une jeune fille. Un vrai rayon de soleil. [...]

Elle avait un prénom, on le sut plus tard, dans lequel sommeillait une fleur, Lysia, et ce prénom lui seyait comme une tenue de bal. Elle n'avait pas vingt-deux ans, venait du Nord, passait par là. Elle s'appelait de son nom de famille Verhareine.

Philippe Claudel, *Les âmes grises*, 2003, éd. Stock, pp. 52-53

Remarques générales

C'est un extrait du roman *Les âmes grises* de Philippe Claudel qui a été proposé à la traduction lors de cette session 2015. Riche et exigeant, ce texte a permis de bien classer les candidats et de constater que seuls ceux connaissant les enjeux de l'épreuve de traduction au concours et s'y étant préparés de manière régulière et consciencieuse ont réussi à s'en tirer honnêtement, voire brillamment.

L'idiomaticité de l'extrait était, à n'en pas douter, un écueil majeur, mais certainement pas insurmontable. En effet, le jury est en droit d'attendre d'un futur agrégé qu'il se soit doté des outils nécessaires pour remédier de la manière la plus efficace qui soit à ce type de difficulté traductologique, d'autant plus que des conseils précis -et précieux- à ce sujet ont été donnés dans le rapport de version de la session 2014. Les unités idiomatiques ne pouvant pas être traduites terme à terme, sous peine de tomber dans de gros contresens (*tirar los timbres -tirer les sonnettes-*) voire dans des non-sens rédhibitoires (*rellenar los cráneos -bourrer les crânes-*), il est indispensable, afin de les rendre correctement, de passer par deux étapes : « la compréhension en bloc de ces unités syntaxico-sémantiques que sont les locutions, phrases toutes faites, dictons, proverbes etc, puis la restitution dans un équivalent global, certes approximatif, mais qui se doit d'être naturel, spontané et authentique dans la langue d'arrivée » (Philippe Reynés, rapport 2014, page 26).

Outre la problématique liée au fonctionnement particulier des unités fixes, le texte comportait également certains mots (*malle, rogatons*) peu usités de nos jours, dont le sens est resté opaque pour la plupart des impétrants, qui en ont proposé des traductions au mieux approximatives, au pire parfaitement éloignées du texte. Or, si la méconnaissance d'un mot, qui peut survenir chez quiconque, ne pose pas de problème majeur en soi (cf. Sandrine Deloor, rapport 2014, page 15) tout candidat se doit, en revanche, d'être capable de soumettre, à partir du contexte, des unités lexicales respectant la cohérence sémantique interne de l'extrait donné. Ainsi, la traduction de *malle* par *autobús* ou *tren*, qui n'était pas forcément heureuse, avait, au moins, le mérite d'éviter des non-sens accablants, tels que « la solución llegó sola [...] en la malla / el baúl que llegaba de V. y que se detuvo, como de costumbre, frente a la ferretería de Quentin-Thierry ». Rappelons au passage que les omissions de traduction sont absolument à proscrire, car tout « oubli » (volontaire ou pas) est très lourdement sanctionné.

Mais la richesse de l'extrait de Claudel dépassait largement ce premier stade strictement lexical, l'exercice de traduction étant en effet l'occasion de mettre à profit les savoirs grammaticaux acquis tout au long de la préparation. Le texte permettait de revoir les « grands classiques » (traduction du pronom indéfini *on*, traduction du relatif *dont*, traduction du COD animé...), mais aussi de montrer ses connaissances grammaticales dans des contextes morphosyntaxiques certes moins canoniques, mais tout aussi révélateurs de la maîtrise tant de la langue source que de la langue cible ; il était dans ce sens important d'éviter les calques syntaxiques et de montrer une capacité fine d'analyse permettant de transposer de manière adéquate les différentes structures grammaticales pouvant poser problème : expression de la concession, traduction de *d'autant que*, accord du participe passé en tête de phrase, reprise – ou pas- de la conjonction de subordination etc.

Ajoutons que la traduction au concours n'est qu'un exercice de rigueur ; c'est pourquoi, rien n'est anodin. Chaque détail ayant ainsi son importance, il est souhaitable de ne rien laisser au hasard, y compris ces « petits » éléments qui semblent ne pas ou peu intéresser les candidats, à en juger par le peu d'attention que la plupart d'entre eux leur accordent. Arrêtons-nous quelques instants sur l'orthographe : si le jury peut se montrer indulgent sur certaines étourderies (confusion *j/g* sur mot rare, par exemple), d'autres erreurs semblent néanmoins difficilement acceptables dans la mesure où elles « témoignent d'un manque de vigilance incompatible avec la tâche d'un futur enseignant » (Thomas Faye, rapport du CAPES 2013, page 23) : c'est le cas de certaines confusions graphiques, telles que *c/s* (**situación*), *c/z* (**quinze*), *c/qu* (**cuatro*) ou encore *r/rr* (**se parró*), mais aussi de certaines absences ou maladresses d'accentuation, notamment dans le cadre des accents grammaticaux et surtout verbaux, source de barbarismes de conjugaison (**se detuvó*), sanctionnés au plus haut niveau. Il en va de même pour la ponctuation qui, loin d'être utilisée au hasard, répond à des règles précises et pas toujours partagées par les deux langues en jeu : il n'est pas possible, par exemple, de faire précéder en espagnol une conjonction de coordination copulative par une virgule, sauf dans des cas très précis, bien décrits par les grammairiens (cf. *Nueva gramática de la lengua española*, RAE, pages 324-325) ; c'est pourquoi, il fallait rester vigilant et ne pas garder, par exemple, lors de la traduction, la virgule de la première séquence, rejetée par le système de la ponctuation en espagnol : *con todo, la escuela estaba sin maestro / *, y la situación...*

Avant de procéder à l'analyse détaillée du texte, ajoutons, à l'attention des futurs candidats, quelques conseils de base que nos prédécesseurs ont déjà mis en valeur avant nous :

a) Le jury attend des candidats la **traduction** de l'extrait proposé et non pas une quelconque **réécriture**, si fine et poétique soit-elle. Il est important de bien « jouer le jeu », afin de montrer sa capacité à repérer les enjeux traductologiques d'un texte et sa maîtrise des points lexicaux et grammaticaux ayant justifié le choix de ce texte en particulier au détriment de beaucoup d'autres textes possibles.

b) Une **relecture** attentive de la traduction que l'on va soumettre au jury s'avère nécessaire, afin, d'une part, de corriger d'éventuelles incohérences sémantiques ou grammaticales et, d'autre part, d'éviter ces oublis de traduction dont il a été question auparavant, qui, même

involontaires, sont systématiquement sanctionnés avec sévérité.

a) Rien ne vaut une **préparation** sérieuse et un entraînement régulier à l'épreuve. Le candidat souhaitant réussir la traduction (thème et version) se doit non seulement de consulter de manière profitable les documents bibliographiques à sa disposition –manuels de traduction, grammaires, dictionnaires-, mais également de lire, en espagnol et en français, pour s'imbibier autant que faire se peut du vocabulaire, des tournures et même de la culture, atouts indispensables pour rendre des traductions correctes et naturelles.

Commentaire séquencé

Nous proposerons, lors du présent commentaire détaillé, quelques-unes des variantes de traduction acceptées par le jury, mais le lecteur trouvera, à la fin de ce rapport, une proposition de traduction sans variantes. Ceci nous permet de rappeler encore une fois, si besoin est, qu'il est fortement déconseillé, dans le cadre du concours, de présenter au jury des copies à choix multiple, la présence de couples (voire de trios) lexicaux étant sanctionnée au même niveau que les refus de traduction: ce n'est pas au correcteur de choisir la meilleure des variantes possible parmi celles proposées par le candidat ; bien au contraire : c'est à ce dernier et à lui seul que revient cette responsabilité, qui n'est pas, rappelons-le, des moindres. Traduire c'est non seulement choisir, mais bien choisir...

Restait que l'école était sans maître, et que la situation pour ne pas déplaire aux gamins n'était pas du goût des autorités qui avaient grand besoin de bourrer les crânes et de fabriquer au kilo du jeune soldat prêt à en découdre.

→ Con todo (así y todo, a pesar de todo), la escuela estaba (seguía estando) sin maestro y la situación, aunque no disgustaba (si bien no desagradaba) a los niños (críos, muchachos, chavales), no era del agrado de las autoridades, que tenían mucha necesidad (una gran necesidad) de lavar cerebros (de manipular –las– mentes) y de fabricar al peso soldados jóvenes (soldado joven) dispuestos a pelear (listos para combatir).

La première phase du texte n'était pas, loin s'en faut, la plus aisée à traduire. Grand nombre de candidats ont été déstabilisés dès le premier mot, car, en effet, la structure concessive qui ouvrait l'extrait s'avérait impossible à traduire littéralement (*restaba que, quedaba que* ou *faltaba que* étant des non-sens, aggravés, le cas échéant, par la répétition fautive de la conjonction de subordination : *restaba que... y que*). Du point de vue lexicosémantique, cette séquence présentait deux difficultés majeures : d'une part, la traduction de *bourrer les crânes*, qui a donné lieu à des non-sens lourdement pénalisés (*rellenar los crâneos, hinchar los cerebros, machacar los espíritus*), ainsi qu'à de multiples contresens (*machacar cabezas, llenar los cerebros, saturar las mentes*) ; d'autre part, la compréhension de la locution verbale *en decoudre*, que certains candidats ont traduite, très maladroitement,

par *descoser*, brisant de la sorte la cohérence sémantique du texte. Pour ce qui est de la syntaxe, il fallait remarquer que la préposition *pour* n'introduit pas ici de proposition finale, mais concessive, et que, par conséquent, sa traduction par *para* relevait du contresens. Trois prépositions, situées en fin de séquence, posaient également problème. Dans le cas de *fabriquer au kilo*, il était possible de garder la préposition (et l'image) mais à condition de modifier le terme de mesure (*al peso*) ; en revanche, dès lors que l'on voulait conserver le mot *kilo*, il fallait passer par la préposition *por* (le syntagme *por kilo* au singulier s'approchant toutefois du mal dit). Plus graves se sont avérées néanmoins les erreurs concernant le complément partitif *du jeune soldat*, car il est évident que la traduction mot à mot (*fabricar al peso del joven soldado*) n'est pas grammaticale en espagnol, langue qui ne conserve qu'un faible nombre de structures partitives introduites par la préposition *de* ; la traduction du complément par un COD animé (*fabricar al peso al joven soldado*) n'était, elle, qu'un contresens. La traduction, enfin, de la dernière préposition *à* découlait directement de l'unité lexicale choisie pour traduire l'adjectif *prêt* : *dispuestos a*, mais *listos* ou *preparados para*.

D'autant qu'à l'époque, passé les premières illusions – « Dans quinze jours les Boches, on leur aura fait bouffer Berlin ! »-, on ne savait pas combien de temps elle allait durer la guerre, et qu'il fallait mieux prévoir des réserves. Au cas où.

→ Máxime teniendo en cuenta (tanto más cuanto que) en la época, pasadas las primeras ilusiones – «¡En (dentro de) quince días, a los malditos alemanes (a esos alemanes, a los alemanuchos esos), les habremos hecho tragar(se) Berlín!», no se sabía cuánto tiempo iba a durar la guerra y (ni) que valía más prever reservas. Por si acaso.

C'est encore une fois l'élément initial de séquence qui a le plus dérouté les candidats, souvent incapables de traduire la locution conjonctive *d'autant que* en respectant les deux valeurs sémantiques principales portées par celle-ci, à savoir, l'idée d'intensification et celle de cause. Outre la structure canonique donnée par les dictionnaires bilingues (*tanto más cuanto que*), le jury a valorisé les traductions rendant compte des usages « réels » de la langue, que ce soit sur le plan écrit (*máxime teniendo en cuenta que*) ou sur le plan oral (*sobre todo que, especialmente porque*) ; en revanche, les propositions ne faisant ressortir qu'une de ces deux valeurs (*puesto que, dado que // además*) ont été pénalisées. La proposition participiale *passé les premières illusions* pouvait être traduite littéralement, à la seule condition que le participe passé soit bien accordé; le calque syntaxique, avec participe non accordé, a été sanctionné avec beaucoup de sévérité ; la traduction par le biais d'une proposition temporelle (*tras / después de las primeras ilusiones*) a été considérée comme un léger évitement.

Le discours direct comportait quelques difficultés, notamment sur le plan lexical. Le mot *Boches* n'ayant pas d'équivalent en espagnol, il fallait veiller à bien rendre sa valeur non seulement gentilice (*alemanes*), mais aussi péjorative (au moyen de procédés morphologiques

–*alemanuchos*– ou lexicaux –ajout d’adjectifs qualificatifs ou démonstratifs : *malditos alemanes, esos alemanes*–) ; rappelons au passage que les gentilés ne portent pas de majuscule en espagnol. Quant à *bouffer*, il convenait d’adapter la traduction au registre de langue utilisé ; c’est pourquoi le jury a accepté *tragar(se), engullir, papear, jalar*, mais a très légèrement pénalisé *comer*, inexact car trop neutre. Pour ce qui est des éléments grammaticaux, la traduction de *on* ne présentait pas ici de difficulté particulière et la plupart des candidats ont fait le bon choix de proposer une première personne du pluriel. Quant à la forme verbale *aura fait (bouffer)*, elle a été, à la grande surprise du jury, source de nombreux barbarismes verbaux (*haremos hecho, haríamos hecho*), sanctionnés, sans surprise cette fois, au plus haut point. Ajoutons qu’il était nécessaire de respecter les éléments d’ordre typographique (tiret, guillemets et notamment signes d’exclamation, d’ouverture et de fermeture en espagnol !) et que le toponyme *Berlin* porte un accent graphique en espagnol (*Berlín*), en accord avec les règles générales d’accentuation.

Le second pronom indéfini de la séquence était sans doute moins évident à traduire. Après concertation, le jury a décidé de valoriser les traductions laissant apparaître une volonté de différenciation de ce pronom, intégré dans le récit, par rapport à celui du discours direct précédent (première personne du pluriel // se + troisième personne du singulier) et a, par conséquent, très légèrement pénalisé la reprise du pronom de première personne du pluriel; la traduction de *on* par *uno, tú* ou la troisième personne du pluriel a été plus lourdement sanctionnée, choix qui a été maintenu par la suite (nous n’y reviendrons donc pas). La reprise du pronom personnel sujet féminin de troisième personne *ella*, dont le référent est la guerre, constituait un très gros solécisme, pénalisé en conséquence. Le jury a accepté, pour traduire la conjonction de coordination, les formes affirmative (*y*) et négative (*ni*), étant donné que la première proposition est introduite par un adverbe de négation ; par ailleurs, la conjonction *que* introduisant les propositions subordonnées complétives (dépendant du verbe principal *savait*) devait être reprise lors de la deuxième proposition coordonnée. Ajoutons qu’il ne fallait pas oublier d’indiquer la présence d’accent graphique sur le quantificateur *cuánto* ouvrant la proposition complétive interrogative indirecte.

La traduction de la structure fixe *au cas où*, pourtant fréquente en langue contemporaine, a été plus problématique que le jury ne l’aurait souhaité, donnant naissance à de trop fréquents non-sens (*en el caso que, en el caso de que, en el caso cuando*), ainsi qu’à quelques contresens (*en todo caso*) ou encore, mais de moindre gravité, à des maladresses de registre (*por si las moscas*).

Le maire en était à s’arracher les cheveux et à tirer toutes les sonnettes qu’il pouvait : ça ne changeait rien : il ne trouvait pas plus de solutions que de remplaçant à Fracasse.

→ El alcalde estaba que se tiraba de los pelos y [que] llamaba a todas las puertas que podía (El alcalde había llegado al extremo de tirarse de los pelos y –de– llamar a todas las puertas que podía): aquello (esto, eso) no cambiaba nada: no encontraba ni soluciones ni un sustituto (no encontraba más soluciones que sustitutos // encontraba tan pocas soluciones como sustitutos) para Fracasse.

La principale difficulté de cette séquence résidait dans la traduction de la locution verbale *en être à* et des structures fixes *s'arracher les cheveux* et *tirer les sonnettes*. Trop souvent, la première a été tout simplement omise, option à bannir, étant donné la très lourde sanction qui s'en suit; la traduction par *estar a* constituait un calque particulièrement maladroit. Quant aux phrases toutes faites, le jury n'a pu que regretter la présence de très nombreux non-sens (*arrastrarse el pelo, sacarse el pelo // sonar las campanas, tirar los timbres, tirar los sonetos*) et contresens (*agarrarse el pelo, rascarse el pelo // alarmar, mendigar*), qui témoignent de fort graves lacunes de compréhension de la langue source et/ou d'expression en langue cible. La traduction du verbe de la proposition subordonnée relative ne devait pas se faire au moyen du mode subjonctif (*pudiera*), l'antécédent (*les sonnettes*) étant situé dans la sphère du réel.

Il convenait de traduire le pronom démonstratif neutre *ça*, afin d'éviter toute ambiguïté avec la phrase certes proche mais pas tout à fait équivalente *no cambiaba nada*, où *nada* peut remplir la fonction de sujet (= *nada cambiaba*); les trois degrés de démonstration (*esto, eso, aquello*) ont été acceptés, le choix étant déterminé par l'activation des valeurs phorique ou déictique du pronom.

Pour ce qui est de la corrélation *pas plus de ... que de*, plusieurs possibilités de traduction étaient possibles, dès lors qu'elles reprenaient l'idée de double absence; notons néanmoins que les propositions comportant un deuxième terme singulier non déterminé (*no encontraba más soluciones que sustituto*) ont été considérées comme des légers mal dits; les propositions restrictives, telles que *no encontraba ninguna solución sino...* ou *no encontraba otra solución que la de...* constituaient d'évidents contresens de phrase. S'il était envisageable de traduire *remplaçant* par son équivalent *reemplazante*, il fallait toutefois se garder de ne pas tomber dans le barbarisme lexical par simplification de la double voyelle; *doble* relevait du contresens et *intermitente* du non-sens. *Fracasse*, enfin, aurait pu en effet désigner une ville, mais le contexte invitait plutôt à y voir un patronyme, précédé nécessairement de la préposition *para*; ajoutons que la traduction du nom propre (qu'il désigne une personne ou une ville) n'avait pas lieu d'être.

Et puis, c'est venu tout seul, le 13 décembre 1914, pour être exact, par la malle qui arrivait de V. et qui s'arrêta comme d'habitude en face de la quincaillerie de Quentin-Thierry dont la devanture alignait immuablement des boîtes de rivets de toutes tailles aux côtés de pièges à taupes.

→ Y luego (entonces) la solución (la cosa) vino (llegó, surgió) sola (todo se arregló solo / de forma natural), el 13 de diciembre de 1914, para ser exactos, a través del (en el) coche de postas (correo) que llegaba de V. y [que] se detuvo, como de costumbre, frente a (enfrente de) la ferretería de Quentin-Thierry, cuyo escaparate alineaba de forma inmutable (de manera invariable) cajas de remaches (roblones, clavos) de todos los tamaños junto a trampas para topos.

Il semblerait que le sens de la première proposition ait posé problème chez certains candidats. Rappelons, pour commencer, que *puis* est un adverbe (de lieu ou de quantité) et qu'il ne doit pas par conséquent être traduit par la conjonction *pues* (l'adverbe homonyme n'ayant plus cours de nos jours en espagnol standard). Pour traduire la suite, deux possibilités s'offraient aux candidats : soit rester au plus près du texte, tout en prenant bien soin de proposer le sujet du verbe *venir*, en évitant de la sorte l'éventuelle ambiguïté sémantique de la phrase, soit s'éloigner quelque peu de l'extrait source afin de rendre le sens de façon plus idiomatique. Dans les deux cas, il convenait de se garder de traduire *tout seul* par *solito*, le contexte n'y invitant guère. Rien n'invitait non plus à écrire les chiffres en lettres et la tâche s'est avérée couteuse pour certains, qui se sont vus noyés dans des fautes d'orthographe chères quoique gratuites (**treze*, **mille*, **quatorze*). Le syntagme *para ser exactos* exigeait un pluriel idiomatique, le singulier n'entraînant toutefois pas d'agrammaticalité et constituant juste un très léger mal dit. La traduction de la préposition *par* n'était pas, quant à elle, univoque et dépendait du verbe retenu en début de séquence : *venir/llegar en/a través de*, *surgir de* ; dans tous les cas, *por* était à proscrire, ne servant jamais à introduire ce type de complément (*venir* + moyen de transport). Le terme *malle*, enfin, a dû en déboussoler beaucoup ; rare de nos jours, il résulte de l'élision de l'ancien syntagme *malle-poste* : « malle-poste : voiture de l'administration des postes, qui transportait les dépêches et qui pouvait accueillir quelques voyageurs. *P. ell. malle : Je repartirai le même jour à six heures pour Blois, si la malle a des places* (Hugo, *Corresp.* 1825, p. 423). *Arrivé au bureau des malles-poste, on lui apprend que, par un hasard singulier, il y avait une place le lendemain dans la malle de Toulouse* (Stendhal, *Rouge et Noir*, 1830, p. 346) » (TLF informatisé) ; dans l'idéal, il aurait donc dû être traduit par *coche de postas*, *coche-correo* ou tout simplement *correo* ; un bonus a été accordé par le jury aux quelques candidats ayant proposé une de ces traductions, mais il a été également accepté de le traduire par *diligencia*, *carruaje* ou *coche* ; les hyperonymes *vehículo* et *transporte* ont été très légèrement sanctionnés ; *autobús*, *autocar*, *carro*, *tren* ou *vagón* constituaient des faux-sens ; *cesta*, *malla*, *maleta* ou *baúl* ont fait l'objet, faute de cohérence sémantique, de sanctions beaucoup plus lourdes.

Les propositions relatives comportaient, elles aussi, quelques difficultés d'ordre lexical : *quincaillerie* (*ferreteria* et *quincallería* ont été acceptés ; une mince sanction a été infligée aux hyperonymes *tienda* et *comercio*) ; *devanture* (*escaparate* et *vitrina* étaient des traductions possibles ; *estantería*, *entrada* ou encore *fachada* constituaient des contresens ; le non-sens *desventura* a été très sévèrement pénalisé) ; *rivets* (un bonus a été, là encore, accordé aux quelques copies comportant les mots *doblones* ou *remaches* ; *clavos* a été admis ; *tornillos* était un faux-sens ; *ribetes* et *remates*, des contresens ; *rivetes* -avec un v- relevait du barbarisme lexical) ; *taupes* (les non-sens *tapias* et *topas* s'étant vus accorder la sanction maximale, il aurait été préférable de rester sur l'hyperonyme *animales*, moins sévèrement pénalisé). Concernant les éléments de nature grammaticale, la traduction de *dont* était on ne peut plus classique et il est pour le moins préoccupant de constater le nombre de candidats ayant opté pour des structures introduites par la préposition *de* (**la ferreteria de la que el escaparate...*) ou combinant pronom relatif et déterminant (**la ferreteria cuyo el escaparate...*). La dernière préposition de la séquence semble avoir été aussi quelque peu

problématique: seule la forme *para*, conforme à la sémantique de but, était convenable; les prépositions *de* et surtout *a* ont été pénalisées.

On vit descendre quatre marchands de bestiaux, rouges comme des mitres de cardinal, et qui se poussaient des coudes en riant de grands coups à force d’avoir trop arrosé leurs affaires ; puis deux femmes, des veuves, qui avaient fait le déplacement à la ville pour y vendre leurs ouvrages au point de croix ; le père Berthiet, un notaire retiré des paperasses qui se rendait, une fois par semaine, dans une arrière-salle du Grand Café de l’Excelsior pour jouer au bridge avec quelques rogatons de son espèce.

→ Se vio bajar (La gente vio bajar) a cuatro comerciantes (mercaderes, vendedoras) de ganado (de reses) [// Se vio que bajaban cuatro comerciantes de ganado], colorados (rojos) como mitras de cardenal, y que se daban codazos (que se empujaban a codazos), riendo a carcajadas, de tanto haber regado [con alcohol] (a fuerza de haber celebrado bebiendo demasiado) sus negocios; luego a dos mujeres, viudas, que se habían desplazado a la ciudad para vender [allí] sus labores (trabajos, confecciones) de (a, en) punto de cruz (punto cruz) ; al tío Berthiet, un notario retirado (jubilado) de los papeleos, que acudía (se dirigía) una vez por semana (una vez a la semana) a un reservado (a una sala trasera) del *Grand Café de l’Excelsior* para jugar al bridge con algunos carcamales (vejestorios / despojos, desechos) de su especie (indole, condición).

C’est dans cette séquence que commence l’énumération des personnages descendant de la malle décrite dans la phrase précédente. Du point de vue syntaxique, la séquence comporte un sujet indéterminé (*on*), dont il a été question plus haut, un verbe principal (*vit*) et une longue subordonnée complétive d’infinitif. Étant donné que le verbe principal est un verbe dit *de perception* et que le verbe subordonné exprime un mouvement, deux schémas syntaxiques étaient susceptibles d’être utilisés lors de la traduction. Le candidat pouvait ainsi avoir recours à la syntaxe classique de la subordination complétive, à savoir : V1 + *que* + V2 conjugué (*Se vio que bajaban cuatro comerciantes...*) ou alors proposer un « calque » de la syntaxe du texte source, tout à fait grammatical en langue cible, car « los verbos de percepción aceptan complementos infinitivos que expresan acciones o movimientos » (*Nueva Gramática de la Lengua Española*, RAE, page 2007) : V1 + V2 à l’infinitif (*Se vio bajar a cuatro comerciantes...*) ; le choix fait en début de séquence devait être maintenu jusqu’à la fin de l’unité syntaxique, cohérence qui a fait pourtant défaut dans nombre des compositions présentées. Le choix de la syntaxe infinitive n’était pas, par ailleurs, dépourvu de piquant, car il exigeait un effort supplémentaire de cohérence concernant la traduction des COD animés successifs ; s’il est vrai que la plupart des candidats ont bien fait précéder le syntagme *quatre marchands de bestiaux* de la préposition *a*, la finesse grammaticale a été bien amoindrie dans les sous-séquences suivantes, où trop souvent les COD suivants (*deux femmes, le père Berthiet*) ont été, faute de lien syntaxique, réinterprétés comme étant des sujets ; une relecture attentive de la traduction proposée aurait sans doute alerté les impétrants de cette faille syntaxique.

La première sous-séquence a mis au jour d'importantes difficultés de compréhension du texte, et pas seulement chez les candidats hispanophones : mis à part la méconnaissance des termes religieux *mitres* et *cardinal*, ainsi que l'écueil qu'a été pour certains de traduire la locution *de grands coups* (toute tentative partant du mot *golpes* étant un non-sens), le jury a été désolé de constater le nombre trop important de traductions littérales de la structure imagée *arroser leurs affaires* : traduire ce syntagme par *celebrar sus cosas* ou, pire encore, *mojar sus pertenencias*, appauvrisait au plus haut degré le texte et empêchait sa bonne compréhension.

La deuxième sous-séquence ne présentait pas de difficulté particulière, si ce n'est la traduction du dernier syntagme, *ouvrages au point de croix* : le jury a accepté, pour ce qui est du premier substantif, *labores*, *trabajos* et *confecciones* et a considéré *obras* comme un léger mal dit. Les trois prépositions permettant d'introduire ce type de compléments (*a*, *en*, *de*) ont été acceptées. En revanche, le terme spécialisé *point de croix* ne permettait qu'une interprétation possible, rendue en espagnol par *punto de cruz* ou *punto cruz* ; toute autre proposition (*de puntilla*, *de encaje*, **de crochete*, **de tricot* // *en el punto de la cruz* ?, *con puntos en cruz*) a été sanctionnée conformément au barème de correction.

Les fautes les plus fréquentes de la troisième sous-séquence ont porté encore une fois sur le plan lexical. Le mot *père* devait être traduit par *tío* (ou *viejo*), *padre* constituant ici un fâcheux contresens. Pour traduire *paperasses*, ont été acceptés *papeleos* et son singulier *papeleo* ; *papeles* est inexact, *trámites* relève du faux-sens et *papelerías* du contresens. *Arrière-salle* n'est pas tout à fait *trastienda* ou *rebotica* (inexacts), mais bien *reservado*, *sala trasera* ou *sala del fondo* (*sala escondida* a été considéré un faux-sens et *sala detrás del Grand Café*, relevant du contresens, a été plus sévèrement pénalisé). *Rogatons*, enfin, constituait un véritable obstacle lexical : provenant, d'après la plupart des dictionnaires étymologiques, du latin *rogatum*, ce mot aurait véhiculé dans un premier temps l'idée de 'supplique', pour passer à désigner par la suite quelque chose de mince valeur (cf. par exemple, Claude Gattel, *Nouveau dictionnaire espagnol et françois*, 1790). Le contexte permettait ici de le traduire en relevant soit le trait sémantique de la vieillesse –*carcamales*, *vejestorios*- soit celui de « ce qui reste » –*desecho*, *despojo*-) ; dans les deux cas, en revanche, il convenait de proposer des termes de nature péjorative : des mots tels que *viejos*, et *a fortiori*, *viejecillos* ne s'adaptaient ni au registre ni au contexte. La traduction de *se rendre* par *rendirse*, tout à fait inacceptable à l'Agrégation, a été très lourdement pénalisée ; le vocable retenu pour traduire ce verbe déterminait, par ailleurs, la préposition juste : *acudia/se dirigía a*, mais *se presentaba en*. Rappelons que l'emploi de la préposition *en* après un verbe de mouvement (**acudir en*, **dirigirse en*, **ir en*) constitue un solécisme rédhitoire très cher payé au concours.

Il y eut aussi trois gamines qui étaient allées faire des emplettes pour le mariage de l'une d'elles.

→ *Había* (*Hubo*) también tres chiquillas (*muchachas*) que [*se*] habían ido de compras (de tiendas) [//que habían ido a hacer compras] para la boda (el matrimonio, el casamiento) de una de ellas.

Ce passage ne comportait pas de difficulté majeure. Le passé simple et l'imparfait ont été acceptés pour la traduction du verbe initial ; il fallait juste veiller, la phrase étant impersonnelle en espagnol, à ne pas proposer de formes accordées (*hubieron / habían*), telles qu'elles existent en catalan, par exemple. *Gamines* pouvait être rendu par *chiquillas* ou *muchachas* ; *mozas* et *chavalas* posaient un léger déséquilibre de registre ; *niñas*, pour sa part, semblait s'éloigner quelque peu de l'idée de mariage évoquée par la suite. Quant à *faire des emplettes*, il convenait d'éviter le gallicisme **hacer las tiendas*.

Et puis enfin, tout en dernier, alors qu'on croyait qu'il n'y avait plus personne, on vit descendre une jeune fille. Un vrai rayon de soleil.

→ Y luego (después), finalmente, en último lugar (por último), cuando se creía que ya no quedaba nadie (que no había nadie más), se vio bajar a una joven. Un auténtico rayo de sol.

Voici encore une séquence « légère », où, pour la première fois, aucune difficulté lexicale n'était au rendez-vous. Le début de la phrase n'a pas été, néanmoins, du goût des candidats, à en juger par les simplifications systématiques qui y ont été opérées ; rappelons encore une fois que, le rigueur devant être à l'honneur, la traduction du concours, contrairement à la traduction littéraire, exige de rendre, autant que faire se peut, tous les éléments du texte source, sans exception, quitte à se heurter à des solutions lourdes et pas nécessairement jolies dans la langue d'arrivée ; il convenait donc de traduire, l'un après l'autre, les deux adverbes et la locution adverbiale qui ouvraient la séquence ; *enfin* ne comportant pas les traits sémantiques de 'longue durée' et d'effort', il était préférable de le traduire par *finalmente* (*por fin* et *al fin* ayant été classés dans le groupe des faux-sens) ; pour ce qui est de la locution *tout en dernier*, il fallait éviter de tomber dans le solécisme prépositionnel (*al último*, *en último*) ou dans le non-sens (*todo en último*). Concernant les aspects d'ordre grammatical, mis à part les traductions de *on* et du COD animé que nous avons déjà évoquées à plusieurs reprises, le seul élément susceptible d'être commenté découle de la traduction de la locution conjonctive *alors que* : *mientras que*, et à plus forte raison *mientras*, ne convenaient pas ici et ont été, par conséquent, sanctionnés.

Elle avait un prénom, on le sut plus tard, dans lequel sommeillait une fleur, Lysia, et ce prénom lui seyait comme une tenue de bal.

→ Tenía un nombre, se supo más tarde, en el que (en el cual, en donde) dormitaba una flor, Lysia, y aquel (este, ese, dicho) nombre le sentaba (le quedaba) como un traje de fiesta (vestido de baile, vestido de gala, vestido de fiesta).

L'emploi du pronom personnel sujet féminin singulier de troisième personne n'était pas justifié en tête de séquence, étant donné l'absence totale d'ambiguïté (cette remarque étant valable pour les deux séquences suivantes, nous n'y reviendrons pas). Concernant l'ordre des éléments du texte source, bien qu'il ne soit absolument pas interdit de les modifier, rien n'exigeait pourtant de le faire dans le cadre de cette séquence (*Se supo más tarde que tenía un nombre*), dont la syntaxe était susceptible d'être reprise mot à mot. Si les noms propres n'ont pas à être modifiés, quelques remarques relatives au patronyme *Lysia* s'avèrent néanmoins nécessaires : ce nom propre n'est pas anodin dans ce sens où il est essentiel à la compréhension du texte ; autrement dit, pour que la phrase précédant le prénom ait du sens en langue cible, il faut que la condition évoquée soit remplie, à savoir, que dans le prénom –en espagnol- *sommeille une fleur* ; c'est pourquoi certains candidats, croyant bien faire, ont choisi de remplacer *Lysia* par d'autres prénoms féminins à connotation plus florale (*Rosa, Margarita, Azucena*) ; or, une telle démarche était non seulement inutile, mais quelque peu maladroite : d'une part, le mot *lis*, d'origine française, existe bien en espagnol pour désigner une fleur ; d'autre part, il ne fallait pas que le prénom « soit » celui d'une fleur, mais que le nom d'une fleur résonne en lui... Pour ce qui est, enfin, de la traduction de la partie finale de la séquence, il semble important de rappeler que *quedar* et *sentar* sont les seules traductions canoniques de *seoir* dans le contexte donné (*convenir* est un gallicisme, *pegar* constitue un contresens, *marcar* ou *encajar* relèvent, ici, du non-sens) ; le mot *bal* étant un barbarisme lexical, le jury a été surpris de sa trop forte présence dans les copies présentées.

Elle n'avait pas vingt-deux ans, venait du Nord, passait par là.

→ *Todavía no había cumplido veintidós años (aún no tenía veintidós años, no alcanzaba los veintidós), venía (procedía) del norte, pasaba por allí.*

La traduction littérale de la première phrase (*no tenía veintidós años*) pouvait donner lieu à un léger contresens : en effet, la séquence espagnole porterait sur une négation pure et simple, susceptible d'être rectifiée (*no tenía veintidós años, sino treinta y cinco*) ; ainsi, afin de rendre sans équivoque le sens de la séquence française, il était pertinent d'y ajouter des adverbes ou d'autres éléments lexicaux dénotant, d'une manière ou d'une autre, l'idée d'antériorité (*todavía, aún, ni, ni siquiera // alcanzar, haber cumplido, llegar a*). Il convenait également d'écrire *norte* avec une minuscule initiale : « Aunque en sus usos primarios o absolutos designan un referente único, las denominaciones de los cuatro puntos cardinales (...) no dejan de ser nombres comunes. Por ello, deben escribirse con minúscula inicial. (...) Sólo se escribirán con mayúscula inicial cuando formen parte de un nombre propio o de una expresión denominativa que así lo exija: *América del Norte, Corea del Sur, Europa del Este, la Cruz del Sur* » (*Ortografía*, RAE, 2010, page 499).

Elle s'appelait de son nom de famille Verhareine.

→ Se apellidaba (su apellido era) Verhareine.

La séquence finale de l'extrait proposé présentait pour seule et unique difficulté la traduction du syntagme *de son nom de famille*, source de quelques contresens (*se hacía llamar por su apellido, V.*), mais surtout de beaucoup de charabia (*se llamaba de su apellido V., por lo de su apellido se llamaba V., se llamaba V. por su apellido de nacimiento*) ; il suffisait de traduire par *se apellidaba V.*; le jury a également accepté : *su apellido era V.* et *se llamaba de apellido V.*

Proposition de traduction

Con todo, la escuela estaba sin maestro y la situación, aunque no disgustaba a los niños, no era del agrado de las autoridades, que tenían mucha necesidad de lavar cerebros y de fabricar al peso soldados jóvenes dispuestos a pelear. Máxime teniendo en cuenta que en la época, pasadas las primeras ilusiones – «¡En quince días, a esos malditos alemanes, les habremos hecho tragarse Berlín!»-, no se sabía cuánto tiempo iba a durar la guerra ni que valía más prever reservas. Por si acaso.

El alcalde estaba que se tiraba de los pelos y llamaba a todas las puertas que podía : aquello no cambiaba nada : no encontraba ni soluciones ni un sustituto para Fracasse.

Y entonces la solución llegó sola, el 13 de diciembre de 1914, para ser exactos, en el coche de postas que llegaba de V. y que se detuvo, como de costumbre, frente a la ferretería de Quentin-Thierry, cuyo escaparate alineaba de forma inmutable cajas de remaches de todos los tamaños junto a trampas para topes. Se vio bajar a cuatro comerciantes de ganado, colorados como mitras de cardenal, y que se daban codazos, riendo a carcajadas, de tanto haber regado con alcohol sus negocios ; luego a dos mujeres, viudas, que se habían desplazado a la ciudad para vender sus labores de punto de cruz ; al tío Berthiet, un notario retirado de los papeleos, que acudía, una vez por semana, a un reservado del *Grand Café de l'Excelsior* para jugar al bridge con algunos carcamales de su especie. Había también tres chiquillas que habían ido de compras para la boda de una de ellas. Y luego, finalmente, en último lugar, cuando se creía que ya no quedaba nadie, se vio bajar a una jovencita. Un auténtico rayo de sol. [...]

Tenía un nombre, se supo más tarde, en el que dormitaba una flor, Lysia, y aquel nombre le sentaba como un traje de fiesta. Todavía no había cumplido veintidós años, venía del norte, pasaba por allí. Se apellidaba Verhareine.

II.2.2 Version

Données statistiques concernant l'épreuve de version (les moyennes sont données sur 10)

Épreuve	Candidats	Moyenne de l'ensemble des candidats	Admissibles	Moyenne des admissibles
Version	375	3,29/10	112	5,21/10

Répartition des notes :

Notes /10	Nombre de présents	Nombre d'admissibles
<1	95	3
≥ 1 et < 2	61	4
≥ 2 et < 3	29	8
≥ 3 et < 4	55	4
≥ 4 et < 5	44	11
≥ 5 et < 6	81	42
≥ 6 et < 7	52	39
≥ 7 et < 8	12	9
≥ 8 et < 9	0	0
≥ 9 et <10	0	0
Copie blanche	2	0

Texte de la version

En ese momento bajaron las luces, pero al mismo tiempo ardieron brillantes proyectores de escena, se alzó el telón y Lucio vio, sin poder creerlo, una inmensa banda femenina de música formada en el escenario, con un cartelón donde podía leerse: BANDA DE "ALPARGATAS". Y mientras (me acuerdo de su cara al contármelo) jadeaba de sorpresa y maravilla, el director alzó la batuta y un estrépito inconmensurable arrolló la platea so pretexto de una marcha militar.

—Vos comprendés, aquello era tan increíble que me llevó un rato salir de la estupidez en que había caído —dijo Lucio—. Mi inteligencia, si me permitís llamarla así, sintetizó instantáneamente todas las anomalías dispersas e hizo de ellas la verdad: una función para empleados y familias de la compañía "Alpargatas", que los ranas del [Gran Cine] Ópera ocultaban en los programas para vender las plateas sobrantes. Demasiado sabían que si los de afuera nos enterábamos de la banda no íbamos a entrar ni a tiros. Todo eso lo vi muy bien, pero no creas que se me pasó el asombro. Primero que yo jamás me había imaginado que en Buenos Aires hubiera una banda de mujeres tan fenomenal (aludo a la cantidad). Y después que la música que estaban tocando era tan terrible, que el sufrimiento de mis oídos no me

permettait coordonner les idées ni les réflexes. Tenait au même temps des envies de crier à grands cris, de se plaindre à tout le monde, et de mourir. Mais elle ne voulait pas perdre le film du vieux Anatole, ça, de manière que ne se déplace pas.

La bande termina la première marche et les dames rivalisèrent en l'occurrence de la célébrer. Pendant le deuxième numéro (annoncé avec un petit panneau) Lucio commença à faire de nouvelles observations. Bientôt la bande était un énorme chameau, car de ses cent et quelques membres seulement une troisième partie jouait des instruments. Le reste était purement féminin, les dames jouaient des trompettes et des clarinettes à égalité avec les véritables exécutants, mais la seule musique qu'elles produisaient était celle de leurs merveilleux cuisses que Lucio trouva dignes de louange et de respect, surtout après quelques lugubres expériences au Maipo. En somme, cette bande exceptionnelle se réduisait à une quarantaine de joueuses et de tambourinaires, tandis que le reste se proposait en accompagnement visuel avec l'aide de merveilleux uniformes et de chapeaux de fin de semaine.

Julio Cortázar, « La banda », *Final del juego*, in *Cuentos completos /1*, Madrid, Alfaguara, 12^{ème} édition, 1999, p. 349-350.

Le texte était un extrait d'un conte de Julio Cortázar, *La banda*, publié dans le recueil *Final del juego*. Le narrateur raconte l'histoire de son ami Lucio, intellectuel argentin passionné de cinéma, qui se rend à la projection d'un film du réalisateur Anatole Litvak. À la place de l'œuvre attendue, Lucio assiste à un spectacle incroyable : un concert de la fanfare d'une usine d'espadrilles. Sur scène, les filles des employés ; dans la salle, les mères de ces jeunes filles. Le texte raconte une histoire qui constitue un tout parfaitement logique. Deux paragraphes de récit encadrent un paragraphe au discours direct qui correspond aux paroles de Lucio.

Ce conte de Cortázar n'est pas sans rappeler un passage célèbre de *Rayuela* où le protagoniste, Oliveira, assiste à un invraisemblable concert de la pianiste Berthe Trépat. Tous deux se situent dans la même veine comique. Pour sa compréhension et sa traduction il était donc important de saisir l'humour du texte : décalage entre le spectacle attendu et celui qui est vu, incrédulité croissante de Lucio qui va de découvertes en découvertes, cacophonie de l'orchestre, enthousiasme démesuré des mères fières de leur progéniture, langage recherché de Lucio émaillé, par contraste, d'expressions populaires voire vulgaires.

Il était aussi important de bien situer le lieu de l'action. La scène se passe dans un grand cinéma du centre de Buenos Aires bien différent des multisalles actuelles. Plusieurs éléments indiquent que l'Opéra tenait plus du théâtre que des salles que nous connaissons aujourd'hui : plateau, rideau de scène, projecteurs, parterre et fauteuils d'orchestre.

Quelques mots ou expressions pouvaient poser problème mais il était possible de dégager à la première lecture la trame de l'anecdote. La mise en français présentait en revanche de nombreuses difficultés et il était presque toujours impossible de s'en tenir à une traduction littérale. Il fallait essayer de trouver un équivalent, une tournure propre au français. Il était par exemple maladroit de traduire « *brillantes proyectores* » par « brillants projecteurs », « *banda femenina* » par « fanfare féminine ».

La connaissance du vocabulaire est bien sûr essentielle dans cette épreuve. Certains candidats ignorent le sens des mots suivants : *telón*, *banda*, *alpargata*, *batuta*, *jadear*, *función*,

enarbolar et même *muslos*. Des confusions *alpargatas/espárragos*, *muslos/músculos*, *camelo/camello* conduisent à de graves contresens. Attention aussi aux termes qui peuvent être des faux-amis comme *director*, *función*, *reflejo* ou *perder*. Les candidats disposent de nombreux manuels de vocabulaire pour enrichir leur lexique. Rien ne saurait néanmoins remplacer la lecture, avec crayon et dictionnaire, de textes d'époques et d'aires géographiques diverses et la mémorisation systématique du nouveau lexique.

Venons-en maintenant aux quelques *argentinismes* du texte. Tout candidat devrait connaître le *voseo* et savoir qu'il correspond au tutoiement et non au vouvoiement. Cette forme a été étudiée cette année lors de la préparation à l'épreuve de linguistique sur les œuvres de J. L. Borges du programme. L'interjection *che* n'a pas toujours été traduite et cet évitement a été sanctionné. Les termes *ranas* et *caruchas*, sur lesquels nous reviendrons, appartiennent au *lunfardo* de Buenos Aires et pouvaient être compris grâce au contexte.

Il est rappelé dans chaque rapport que la version est avant tout une épreuve de français. Les notes les plus basses sont dues à une mauvaise maîtrise de cette langue : nombreuses erreurs d'orthographe (doubles consonnes fautives en particulier *ss*), absence de ponctuation, barbarismes (traduction de *femenina*, *proyectoras*, *coordinar*, *integrantes*), erreurs de syntaxe (traduction de *recuerdo su cara*, de *al mismo tiempo*), accords en nombre et en genre (*orquesta*), erreurs de conjugaison et graves barbarismes verbaux. Le jury a aussi dû sanctionner les hispanismes, très nombreux dans certaines copies.

Tout au long de l'année les formateurs ont prodigué des conseils aux candidats afin de bien les préparer à l'épreuve de version. Nous redonnons ceux-ci en conclusion: traduire les noms propres de lieux (*Ópera*) ou d'associations (*Banda «Las alpargatas»*) ; relire soigneusement la copie afin de repérer les oublis et les incohérences -c'est souvent à la relecture que l'absence de logique d'une phrase apparaît- ; ne pas laisser de blancs ; conjuguer correctement les verbes, en particulier au passé simple et à l'impératif. La pratique du Bescherelle ne peut être que très utile, même à ce niveau.

Plusieurs candidats ont réussi à déjouer les difficultés du texte et ont proposé des traductions pertinentes. Que la lecture de ces conseils puisse aider ceux des prochaines sessions à faire de même.

En ese momento bajaron las luces, pero al mismo tiempo ardieron brillantes proyectores de escena, se alzó el telón y Lucio vio, sin poder creerlo, una inmensa banda femenina de música formada en el escenario, con un cartelón donde podía leerse: BANDA DE "ALPARGATAS".

Cette première phrase posait plusieurs problèmes : choix du temps, valeur du pluriel des verbes. Nous avons choisi de traduire les prétérits du premier et du dernier paragraphe par le passé simple puisqu'il s'agit d'un récit. Il fallait alors conserver ce temps pour tous les verbes et ne pas faire alterner sans justification le passé simple avec le passé composé. Si la traduction de la 3^{ème} personne du pluriel par « ils » ou « on » était possible pour « *bajaron* » elle ne l'était pas pour « *ardieron* » et devait donc être écartée. Rappelons que l'étude de la syntaxe de la phrase doit être préalable à toute mise en forme : le repérage des sujets et des verbes aurait permis d'éviter cette erreur. Toute traduction faisant allusion à un incendie était un contresens. Propositions : « les lumières s'éteignirent/ baissèrent », « les projecteurs s'allumèrent / se mirent à briller ».

« *brillantes proyectores* » : la traduction littérale est maladroite « de puissants projecteurs ».

« *sin poder creerlo* » : la traduction littérale est ici encore maladroite « sans en croire ses yeux / incrédule / sans pouvoir y croire ».

« *banda femenina* » : idem « fanfare de femmes / composée de femmes ».

« *formada en el escenario* » : le participe peut avoir deux sens que nous avons acceptés, « rassemblée / réunie » et un sens plus militaire « en rang / alignée / en formation ».

« *cartelón* » : il fallait traduire le suffixe augmentatif. « Affiche » ne convenait pas puisqu'une affiche se colle. « *grosse / grande pancarte / banderole* ».

Y mientras (me acuerdo de su cara al contármelo) jadeaba de sorpresa y maravilla, el director alzó la batuta y un estrépito inconmensurable arrolló la platea so pretexto de una marcha militar.

« (*me acuerdo de su cara al contármelo*) » : il fallait faire attention à la place de la parenthèse dans la phrase et à la construction des verbes se souvenir et se rappeler. « (je me souviens de sa tête en me le racontant) » est un contresens car c'est Lucio qui raconte et non le narrateur. « (je me souviens de la tête qu'il faisait / qu'il avait/ en me le racontant / pendant son récit) »

« *jadeaba de sorpresa y maravilla* » : le verbe « *jadear* » n'est pas connu de nombreux candidats et le sujet a été parfois mal identifié. Il s'agit bien sûr de Lucio et non du narrateur. Nous avons accepté : « il suffoquait / haletait / pantelait / en avait le souffle coupé ».

« *el director alzó la batuta* » : comme souvent il fallait traduire l'article défini par un possessif.

« *un estrépito inconmensurable arrolló la platea* » : le verbe « *arrollar* », souvent méconnu, indique une action violente « un immense vacarme submergea / envahit / emporta / s'abattit sur le parterre / sur le public / les spectateurs ».

-Vos comprendés, aquello era tan increíble que me llevó un rato salir de la estupidez en que había caído -dijo Lucio-. Mi inteligencia, si me permitís llamarla así, sintetizó instantáneamente todas las anomalías dispersas e hizo de ellas la verdad: una función para empleados y familias de la compañía "Alpargatas", que los ranas del Ópera ocultaban en los programas para vender las plateas sobrantes.

Le deuxième paragraphe est au discours direct. Nous avons accepté le passé composé et le passé simple. Ce dernier temps peut se justifier par la recherche dont fait preuve Lucio dans son expression.

La traduction littérale était encore ici malvenue pour « *estupidez* » qui devait être traduit par « hébétude / hébètement » et pour « *hizo de ella la verdad* ». On pouvait penser pour « *hacer* » aux verbes « déduire / tirer ».

« *función* » est bien sûr ici « un spectacle / une représentation / un concert » et non une « fonction » comme nous l'avons trop souvent trouvé.

La fin de ce segment a posé de nombreux problèmes. Les « *ranas* », en argot de Buenos Aires, sont des « *personas listas, astutas* ». Nous avons accepté toutes les traductions qui allaient dans le sens de la tromperie: « petits malins / renards / filous / escrocs... ». En effet ils se gardent bien de faire apparaître dans les programmes le concert de la fanfare.

« *Ocultar* » a donc ici le sens de omettre et non de « cacher / dissimuler ».

Enfin, « *plateas sobrantes* » ne signifie pas « les places en trop » comme nous l'avons souvent lu mais « les places d'orchestre qui restent / restantes ».

Demasiado sabían que si los de afuera nos enterábamos de la banda no íbamos a entrar ni a tiros. Todo eso lo vi muy bien, pero no creas que se me pasó el asombro.

Le texte a parfois été mal lu et il y a eu des confusions « demasiado / demasiados ». Il s'agit bien ici de l'adverbe.

« *los de afuera* » peut être compris comme ceux qui se trouvent dans la rue, qui vont acheter un billet « ceux qui attendaient dehors / ceux qui étaient dehors / les habitués » ou ceux qui ne font pas partie de la société « ceux qui étaient extérieurs / étrangers à l'entreprise ». Dans les deux cas ils ne sont pas au courant de la présence de la fanfare.

Les imparfaits pouvaient être traduits par plusieurs temps mais il fallait veiller à la logique de la phrase. « Si nous étions au courant... nous n'allions pas entrer / nous n'entrerions pas », « si nous avions été au courant... nous ne serions pas entrés ». Même chose dans la traduction des sujets où il fallait éviter les ruptures de construction entre ils / nous / on.

L'expression « *ni a tiros* » qui signifie « sous la contrainte / sous la menace » est ignorée par de nombreux candidats et les traductions du type « sous les coups de feu / même si on nous avait tiré dessus » ont été sanctionnées.

« *Se me pasó el asombro* » : une nouvelle fois il fallait éviter le mot à mot et l'emploi du verbe « passer » « Ne crois pas que je cessai de m'étonner / que mon étonnement ait disparu pour autant ».

Primero que yo jamás me había imaginado que en Buenos Aires hubiera una banda de mujeres tan fenomenal (aludo a la cantidad). Y después, que la música que estaban tocando era tan terrible, que el sufrimiento de mis oídos no me permitía coordinar las ideas y los reflejos.

L'emploi de plusieurs temps et modes était possible pour traduire les verbes de la première phrase : « je n'avais jamais imaginé... qu'il y avait », « je n'aurais jamais imaginé ... qu'il y eût / qu'il y ait ».

« *sufrimiento de mis oídos* » : à la traduction directe « souffrance de mes oreilles » il fallait préférer des tournures comme « la douleur de mes tympanes ne me permettait pas... / était une telle souffrance /

torture pour mes oreilles que... ».

Nous avons relevé des erreurs de syntaxe dans la construction de la phrase négative. Deux possibilités : « ne me permettait de coordonner ni mes idées ni mes réflexes / ne me permettait pas de coordonner mes idées ni mes réflexes ».

Tenía al mismo tiempo ganas de reírme a gritos, de putear a todo el mundo, y de irme. Pero tampoco quería perder el filme del viejo Anatole, che, de manera que no me movía.

« *Tenía al mismo tiempo* » : commencer la phrase par « En même temps » conduisait à un contresens. La place du verbe au début s'imposait.

« *reírme a gritos* » : on ne peut dire comme nous l'avons souvent trouvé « rire à grands cris ». « hurler de rire » rend bien la violence de l'expression.

« *putear a todo el mundo* » : de nombreuses traductions ont été acceptées « dire merde à tout le monde », « envoyer foutre / fiche / balader / paître la terre entière ». En revanche, « emmerder tout le monde » a un sens différent et a été sanctionné.

« *perder* » a bien sûr ici le sens de « rater/ louper » et non de « perdre ».

« *viejo Anatole* » : rappelons que « vieux » est remplacé par « vieil » devant un mot masculin commençant par une voyelle ou un h muet.

« *che* » : interjection connue pour laquelle de nombreuses propositions sont possibles « eh bien/ pardi/ mince... ». Il fallait écarter « mon ami » qui faisait référence à Anatole et était un contresens.

La banda terminó la primera marcha y las señoras rivalizaron en el menester de celebrarla. Durante el segundo número (anunciado con un cartelito) Lucio empezó a hacer nuevas observaciones.

Nous avons valorisé les bonnes traductions de « *rivalizaron en el menester de celebrarla* » : « rivalisèrent activement d'éloges à son sujet / firent assaut d'enthousiasme / rivalisèrent dans le besoin de l'applaudir ». Il fallait écarter la traduction par « célébrer » qui était ici incorrecte. On célèbre un anniversaire, un événement, une fête et non une marche ou une fanfare.

« *cartelito* » : tout comme nous avons préconisé de traduire le suffixe augmentatif de « *cartelón* », il fallait rendre la valeur du diminutif.

Por lo pronto la banda era un enorme camelo, pues de sus ciento y pico de integrantes sólo una tercera parte tocaba los instrumentos. El resto era puro chiqué, las nenas enarbolaban trompetas y clarines al igual que las verdaderas ejecutantes, pero la única música que producían era la de sus hermosísimos muslos que Lucio encontró dignos de alabanza y cultivo, sobre todo después de algunas lúgubres experiencias en el Maipo.

« *Por lo pronto* » : le contexte indiquait que l'expression n'a pas ici son sens habituel de « soudain / subitement » mais de « en réalité / en fin de comptes / visiblement / en somme ».

« *camelo* » pouvait être traduit par « canular / farce / supercherie / arnaque » ; « *chiqué* » par « poudre aux yeux / frime / chiqué ».

Il y a eu de graves erreurs sur « *ciento y pico* » qui a été traduit à plusieurs reprises par « quelques centaines » au lieu de « plus de cent / plus d'une centaine » et sur « *una tercera parte* » traduit par « la troisième partie » au lieu de « un tiers ».

Pour « *dignos de alabanza y cultivo* » on pouvait proposer « dignes de louanges / d'éloges et d'attentions / d'intérêt ». « Culture » n'avait pas de sens ici.

Nous n'attendions évidemment pas des candidats qu'ils sachent que le Maipo est un théâtre du centre de Buenos Aires. Nous avons donc accepté plusieurs prépositions devant ce nom de lieu.

En suma, aquella banda descomunal se reducía a una cuarentena de sopladoras y tamborileras, mientras el resto se proponía en aderezo visual con ayuda de lindísimos uniformes y caruchas de fin de semana.

« *En suma* » a été parfois confondu avec « *además* ». L'expression signifie « en somme / bref / finalement » et non « de plus » ou « en plus ».

La fin du texte a posé plusieurs problèmes de lexique et d'interprétation. Pour « *aderezo visual* » nous proposons « les autres s'offraient en accompagnement visuel / faisaient de la figuration / étaient là pour le coup d'œil ».

« Assaisonnement » : La traduction littérale ne pouvait conduire qu'au contresens.

« *carucha* » signifie familièrement en Argentine « cara ». Le suffixe n'a ici rien de péjoratif comme l'indiquent « *lindísimos uniformes* » et plus haut « *hermosísimos muslos* ». Il dénote une légère

ironie. Sans aucun doute ces jeunes filles sont ravissantes. Elles arborent des sourires de « fin de semana » comme toute personne heureuse de profiter du repos hebdomadaire. Toutes les traductions qui allaient dans ce sens ont été acceptées « mines ravies / réjouies / radieuses » « visages de jour de fête / sourires du dimanche... ».

Traduction proposée :

A ce moment-là les lumières s'éteignirent tandis que s'allumèrent les puissants projecteurs de la rampe, le rideau se leva et Lucio vit, sans pouvoir en croire ses yeux, une immense fanfare de femmes, réunie sur la scène avec une grosse pancarte où l'on pouvait lire : FANFARE DES " ESPADRILLES ". Et alors qu'il suffoquait, surpris et ébahi (je me souviens de la tête qu'il faisait en me le racontant), le chef leva sa baguette et sous prétexte d'une marche militaire, un immense vacarme submergea le parterre.

Tu comprends - dit Lucio - tout cela était tellement incroyable qu'il m'a fallu un bon moment pour sortir de l'état d'hébétéude dans lequel j'étais tombé. Mon intelligence, si tu me permets de la nommer de la sorte, a opéré instantanément une synthèse de toutes les anomalies éparses et en a déduit la vérité : celle d'un spectacle destiné aux employés de l'entreprise " Espadrilles " et à leur famille, que ces petits malins du grand cinéma Opéra omettaient de mentionner dans le programme afin de vendre les places d'orchestre restantes. Ils ne savaient que trop que si nous qui attendions dehors, avions été au courant pour la fanfare, nous ne serions pas entrés, même sous la menace. Tout cela, je l'ai très bien vu, mais ne crois pas que mon étonnement ait disparu pour autant. D'abord, je n'aurais jamais pu imaginer qu'il y eût à Buenos Aires une fanfare de femmes aussi extraordinaire (je me réfère à la quantité). Qui plus est, la musique qu'elles jouaient était si terrifiante et représentait une telle douleur pour mes tympans qu'elle ne me permettait de coordonner ni mes idées ni mes réflexes. J'avais tout à la fois envie de hurler de rire, de dire merde à tout le monde, et de m'en aller. Mais comme je ne voulais pas non plus rater le film de ce vieil Anatole, eh bien, je ne bougeais pas.

La fanfare acheva la première marche et les dames rivalisèrent activement d'éloges à son sujet. Au cours du deuxième numéro (annoncé par une petite pancarte) Lucio se mit à faire de nouvelles découvertes. La fanfare était en réalité une vaste fumisterie ; en effet, sur plus d'une centaine de membres, un tiers seulement jouait d'un instrument. Tout le reste n'était que de la frime, les filles brandissaient des trompettes et des clairons comme les véritables interprètes, mais la seule musique qu'elles jouaient était celle de leurs superbes cuisses que Lucio jugea dignes d'éloges et d'attentions, surtout après quelques tristes expériences au Maipo. En somme, cette fanfare hors du commun se limitait à une quarantaine de joueuses de clairon et de tambour alors que toutes les autres, avec leurs uniformes magnifiques et leurs mines réjouies, s'offraient en accompagnement visuel.

II.3 Composition en français

Données statistiques

Epreuve	Candidats	Moyenne de l'ensemble des candidats	Admissibles	Moyenne des admissibles
Composition en français	387	3, 33/20	120	7,22/20

Répartition des notes

Note	Nombre de présents	Nombre d'admissibles
< 1	120	1
= 1 et < 2	69	1
= 2 et < 3	39	6
>= 3 et < 4	43	12
>= 4 et < 5	26	8
>= 5 et < 6	25	18
>= 6 et < 7	16	11
>= 7 et < 8	20	16
>= 8 et < 9	11	11
>= 9 et < 10	8	8
>= 10 et < 11	10	10
>= 11 et < 12	5	5
>= 12 et < 13	6	5
>= 13 et < 14	2	2
>= 14 et < 15	1	1
>= 15 et < 16	4	4
>= 16 et < 17	1	1
Copie blanche	13	0

Rappel du sujet

En 1988, dans *Jorge Luis Borges, vérité et univers fictionnel*, Jean Pierre Mourey parle d'une « écriture qui fait du simulacre, du spéculaire, du double la vérité du sujet ». Une décennie plus tard, dans son livre *Jorge Luis Borges: l'univers, la lettre et le secret* (1999), Marcel Le Goff affirme que la dualité est « un des schémas médullaires du texte borgésien ».

Vous montrerez dans quelle mesure et sous quelles formes les affirmations de ces deux critiques peuvent s'appliquer aux textes de *Ficciones*.

Observations générales et rappels méthodologiques

La moyenne que les admissibles ont obtenue à l'épreuve de composition en français cette année est pratiquement la même qu'en 2014 (7,21 en 2014, 7,22 en 2015). Mais la moyenne de l'ensemble des candidats présents à l'épreuve est plus basse : 3,96 en 2014 (pour une composition en français sur un sujet de civilisation d'Amérique Latine) et 3,33 en 2015 (pour une composition en français sur un sujet de littérature d'Amérique Latine). Bien que proche de la moyenne obtenue par les candidats présents à l'épreuve de composition en français en 2013 (sur un sujet de littérature d'Amérique Latine), le nombre croissant de candidats présents à l'épreuve (332 en 2013, encore 332 en 2014 et 406 candidats en 2015, ce qui représente une augmentation de 20% en 2015 par rapport aux deux années précédentes) rend ce résultat particulièrement significatif. Cette baisse de la moyenne est la conséquence du manque de préparation d'une bonne partie des candidats sur une nouvelle question du programme de l'année 2015, un manque de préparation qui s'ajoute aux difficultés d'ordre méthodologique déjà constatées les années précédentes (beaucoup de candidats ont du mal à rédiger une composition).

Il y a eu un nombre relativement important de copies blanches. Et le jury a été frappé par le nombre très important (entre 25% et 30%) de copies très courtes (moins d'une feuille double, et souvent à peine deux pages). Inutile de dire qu'il est absolument impossible de traiter en détail en deux ou trois pages un sujet comme celui qui a été proposé cette année. Le jury a constaté que certains candidats se sont limités à une analyse assez vague du sujet et ont ainsi rempli quelques pages afin d'éviter d'obtenir une note éliminatoire. Une partie de ces candidats n'avait pas lu tous les contes de *Ficciones*, certains n'avaient même pas lu un seul conte.

Le jury a eu l'impression que les candidats ont été surpris cette année par la proposition d'un deuxième sujet de littérature en composition. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que des sujets sur toutes les questions du programme peuvent être proposés aux épreuves écrites de composition de l'agrégation externe d'espagnol et que faire une impasse ou se livrer à des pronostics en fonction des sujets des années précédentes ou du sujet proposé à l'autre épreuve de composition de la même année est un très mauvais calcul. Et cela pour trois raisons : 1) parce qu'un 0 est une note éliminatoire, 2) parce que, sans être éliminatoire, une note proche de 0 est très difficile à rattraper et 3) parce que de toutes manières des sujets sur *toutes* les questions du programme sont proposés lors des épreuves orales (les questions de littérature peuvent être proposées en explication de texte et en leçon, les questions de civilisation seulement en leçon).

Compte tenu de la grande quantité de copies blanches et de copies à deux ou trois pages, le jury a valorisé le travail des candidats qui ont été capables de rédiger une composition digne de ce nom à partir du sujet proposé pour l'épreuve en français. Indépendamment du niveau de connaissance de l'œuvre de Jorge Luis Borges, certains candidats (trop nombreux hélas) ont cumulé les fautes lourdes de français. Il n'est peut être pas inutile de rappeler ce que le rapport du jury de 2013 disait à ce propos :

Préoccupant est en effet le constat que presque une copie sur deux cumule un nombre de fautes lourdes, et même très lourdes, dépassant le seuil de la stricte, et compréhensible étant donné le contexte particulier, étourderie... Que chacun soit bien conscient que passé une certaine limite, ce cas de figure entre dans la catégorie des éléments rédhibitoires, une copie présentant trop de fautes d'orthographe et de grammaire ne pouvant raisonnablement pas avoir la moyenne, même dans le cas où le contenu est de valeur, voire excellent. À notre grand regret et non sans états d'âme au moment de prendre la décision, nombreux ont ainsi été les candidats cette année à voir leur note divisée par deux ou trois ou même quatre à cause de cela. De sorte qu'il faut définitivement

comprendre qu'il y a là un enjeu majeur de la réussite à l'épreuve de composition en français et que, donc, on ne peut pas le négliger... en se contentant d'écrire au fil de la plume et en ne consacrant pas une trentaine de minutes à la fin de l'épreuve pour se relire.

À ces problèmes de maîtrise de la langue écrite s'ajoutent les difficultés qui naissent d'une méconnaissance de la méthodologie de la composition. Quelques rappels s'imposent pour ces candidats.

La composition (ou *dissertation*) est un exercice scolaire que l'on peut définir à partir de trois traits : 1) son caractère écrit (qui oppose la composition à l'exposé), 2) sa brièveté (qui différencie la composition de l'essai), 3) son caractère disputatoire ou argumentatif (qui différencie la composition du traité ou de l'exposé, qui visent à informer à propos d'une thématique) : la composition s'applique surtout à des matières controversées appelant à des prises de position.

La qualité d'une composition est jugée à partir de : 1) l'exactitude et la pertinence des idées et des arguments présentés, 2) la clarté et l'efficacité du plan choisi, 3) la correction et la richesse de la langue et du style utilisés.

Un sujet de composition part souvent d'une ou de plusieurs citations, suivie/s et/ou précédée/s d'une ou plusieurs questions qui constituent une invitation à la réflexion. Celui qui rédige une composition doit fournir la preuve de ses connaissances sur un sujet et la preuve de sa capacité à mettre en œuvre ces connaissances en organisant un raisonnement. Il est donc évident qu'une bonne maîtrise du sujet à traiter et une bonne maîtrise de la langue employée pour dissenter sont les prérequis indispensables pour une composition réussie.

Quelques pistes pour un corrigé

Le sujet de cette année invitait les candidats à étudier *Ficciones* de Jorge Luis Borges à partir de deux citations, la première tirée de la page 39 de l'ouvrage de Jean Pierre Mourey intitulé *Jorge Luis Borges, vérité et univers fictionnel* (Liège, Pierre Madarga, 1988), la deuxième tirée de la page 61 du livre de Marcel Le Goff intitulé *Jorge Luis Borges: l'univers, la lettre et le secret* (Paris, L'Harmattan, 1999).

Mourey présente la dualité (le « simulacre », le « spéculaire », le « double ») comme « vérité du sujet ». En employant le terme « sujet », Mourey détermine un champ d'application de la notion de dualité. La dualité serait la « vérité » (c'est-à-dire l'aspect fondamental) de ce/s sujet/s. Le terme « sujet » renvoie à un champ très vaste qui comprend non seulement le niveau thématique (le sujet comme *thème*), mais également les personnages (*sujets de l'énoncé*) et les instances de l'énonciation (ce que la théorie littéraire appelle les *sujets de l'énonciation*), que ce soit au niveau de la fiction (un narrateur qui s'adresse à un narrataire) ou de la réalité (un auteur qui s'adresse à un lecteur). On peut également percevoir dans la citation de Mourey un rapport paradoxal entre le terme « simulacre » et le terme « vérité ».

Le Goff présente la dualité comme « schéma médullaire » de l'écriture de Borges. Le terme « schéma » renvoie à un dispositif *formel*, le terme « médullaire » (du latin *medulla* : moelle) est analogue au terme « vérité » dans la citation de Mourey : il s'agit de cerner le trait fondamental de la textualité borgésienne. Le Goff présente donc la dualité comme le dispositif formel qui définit la production de l'auteur argentin (au moins comme l'un de ses schémas fondamentaux), mais la citation extraite de son ouvrage ne spécifie pas le champ d'application

de ce dispositif formel, ce qui laisse entendre que la dualité est partout chez l'auteur de *Ficciones*.

Mourey souligne l'importance du thème du double, qui prend souvent la forme d'une interrogation à propos des frontières fragiles qui séparent le même et l'autre et se manifeste à travers les oppositions ou les parallélismes qui lient les personnages, les espaces et les temps dans les contes de Borges. Mais la dualité déborde le cadre du personnage : l'auteur argentin réutilise son propre mythe et son propre « double lignage » pour créer un jeu spéculaire entre la fiction et la réalité, un jeu d'autofiction, reflets et réflexion où les narrateurs et les personnages prennent souvent les traits de l'auteur, un jeu où le lecteur est souvent pris au piège. L'autofiction nous montre que l'étude thématique est insuffisante pour rendre compte de l'importance de la dualité dans les contes de *Ficciones*. Il est, en effet, indispensable d'analyser leur structure, les procédés utilisés pour les construire, autrement dit : il faut voir, comme l'indique la citation de Le Goff, la dualité comme un « schéma médullaire » des contes.

Au moment d'analyser les citations et de dégager la problématique, il était important de prendre en compte la polysémie du terme *sujet* et le paradoxe entre les termes *vérité* et *simulacre* dans la citation de Mourey. Il était également important de s'interroger à propos de la notion de *dualité* (à laquelle renvoient les termes *spéculaire* et *double*) et de considérer la dimension formelle de cette dualité (un aspect souligné par le syntagme *schéma médullaire* dans la citation de Le Goff).

La dualité (que la critique désigne à travers les termes *simulacre*, *double*, *duplication*, *redoublement*, *duplicité*, *double jeu*, *spécularité*) est le dispositif formel (*schéma*, *procédé*, *mécanisme constructif*) fondamental de la textualité borgésienne, autrement dit : sa *vérité*, son élément *médullaire*. Cette dualité peut se réaliser sous la forme d'un retour du même ou sous la forme d'une opposition entre le même et l'autre. Les termes *répétition*, *duplication*, *redoublement*, *double*, *reflet*, *parallélisme*, *spécularité* insistent sur la répétition du même, alors que les termes *simulacre*, *double jeu*, *duplicité*, *antithèse*, *oxymore*, *paradoxe*, *bifurcation* mettent l'accent sur la différence. Mais Borges s'applique à brouiller les frontières entre le même et l'autre, autrement dit : dans ses fictions la dualité prend souvent la forme de la duplicité.

Que ce soit sous la forme de la répétition ou de la différence, la dualité est omniprésente dans *Ficciones*, notamment au niveau des personnages, au niveau thématique et au niveau des instances de l'énonciation (narrateur /narrataire, auteur /lecteur). Ces niveaux s'imbriquent : la dualité thématique passe souvent par la dualité des personnages (thème du double) ou par des jeux de duplication au niveau du temps, de l'espace, des objets, des actions et des situations. Une bonne partie des sujets impliqués dans le récit borgésien (que ce soit au niveau de l'énoncé ou de l'énonciation) rentre dans un jeu de miroirs où il devient impossible de discerner entre l'original et la copie.

Le sujet proposé cette année permettait d'étudier les contes de *Ficciones* autant d'un point de vue thématique que d'un point de vue formel. Il était important, en effet, d'étudier le thème –motif, symbole, topos- du double, la question du même et de l'autre, les oppositions et les parallélismes entre personnages, espaces et temps et le mythe d'auteur que Borges propose à ses lecteurs et réutilise dans ses textes, mythe marqué par le « double lignage » dont parle Ricardo Piglia, un double lignage que nous retrouvons souvent chez les personnages et les narrateurs de *Ficciones* et qui se manifeste dans l'autofiction (jeu de reflets et de réflexion entre l'auteur, les narrateurs et/ou l'auteur et les personnages).

Le syntagme « vérité du sujet » dans la citation de Mourey invitait les candidats à penser les formes de la spécularité et du double comme vérité du *sujet*, terme qui renvoie, nous l'avons déjà dit, d'une part aux personnages et aux personnes (auteur, lecteur, être humain en général) et, d'autre part, à la dimension thématique des contes de *Ficciones*. Cette étude thématique ne suffisait pourtant pas pour rédiger cette composition : il fallait également

considérer la dualité au niveau de la structure, la construction, les procédés (la dualité comme « schéma » dont parle Le Goff dans l'extrait cité), c'est-à-dire les mécanismes de duplication, redoublement, duplicité, double histoire, double lecture, écriture et réécriture, intertextualité, métatextualité, métafiction, jeux de miroirs entre l'énoncé et l'énonciation (mises en abyme, métalepses) dans les contes de *Ficciones*.

Les structures binaires -articulation d'un récit-cadre et un récit encadré, double focalisation, narration d'une double histoire (structure, selon Ricardo Piglia, sous-jacente au genre conte que Borges a particulièrement su exploiter)- renforcent la dualité au niveau de la construction des textes de *Ficciones* et les jeux spéculaires entre l'énoncé et l'énonciation viennent s'ajouter aux manifestations les plus évidentes de la dualité (par exemple les personnages doubles). Ces jeux spéculaires (qui prennent souvent la voie de l'autofiction et de la métafiction à travers des procédés de mise en abyme et métalepse narrative) brouillent les frontières entre la réalité et la fiction et, en même temps, l'importance de la transtextualité montre au lecteur de *Ficciones* qu'on ne lit jamais un seul texte, mais toujours au moins deux, autrement dit : que toute écriture est en réalité (comme nous le rappelle Michel Lafon dans une étude publiée à la même époque que les travaux de Mourey et Le Goff) réécriture, ce qui transforme inévitablement toute lecture en *double* lecture ou *relecture*. Les lectures et les interprétations (d'un texte, d'un fait, d'un personnage) peuvent d'ailleurs, elles aussi, toujours bifurquer, une possibilité que Borges (qui aime faire de ses fictions des *métafictions*) explore dans les contes de *Ficciones* où les personnages et/ou les narrateurs sont des lecteurs qui interprètent ce qu'ils lisent ou ce qu'ils vivent.

Voici une liste des différents aspects de la problématique qu'il était possible d'étudier et une liste des contes qui pouvaient être analysés en rapport avec chaque aspect de la problématique.

Pour être concis, nous citons les contes de *Ficciones* par un seul mot de leur titre :

I) Contes de la première partie de *Ficciones* (partie intitulée « El jardín de senderos que se bifurcan ») : 1) Tlön, 2) Menard, 3) Ruinas, 4) Lotería, 5) Quain, 6) Biblioteca, 7) Jardín.

II) Contes de la deuxième partie de *Ficciones* (partie intitulée « Artificios ») : 1) Funes, 2) Forma, 3) Tema, 4) Muerte, 5) Milagro, 6) Judas, 7) Fin, 8) Secta, 9) Sur.

Dualité au niveau de l'espace : Ruinas (temples qui se répètent), Sur (espace de Buenos Aires, espace du Sud), Jardín (sentiers qui bifurquent), Biblioteca (architecture répétitive), Lotería (dualité entre l'espace du monde souterrain où siège la Compagnie et le monde terrestre).

Dualité au niveau du temps : Jardín (temps qui bifurque dans le livre de Ts'ui Pên), Sur (temps présent de l'accident et temps passé du Sud).

Dualité au niveau des objets, pensées, rêves : Tlön (miroirs et hrönir), Menard (chapitres du *Quichotte* réécrits par Menard), Biblioteca (livres répétés presque à l'identique), Funes (perceptions et souvenirs), Milagro (deux rêves dans le conte).

Dualité au niveau des actions et des situations : Muerte (répétition des assassinats le même jour du mois), Ruinas (répétition des rites et actions du père et du fils), ramification des histoires dans un temps inversé dans *April March* (Quain), répétition de duels (Fin, Sur).

Dualité au niveau des personnages : le traître et le héros (Tema, Forma, Judas) ; le poursuivant et le poursuivi (Muerte) ; le rêveur le rêvé (Ruinas), les personnages opposés : Yu Tsun et Albert (Jardín), Lönnrot et Treviranus, Lönnrot et Scarlach (Muerte), Vincent Moon

et le patriote irlandais (Forma), Kilpatrick et Nolan, Kilpatrick et Ryan, Nolan et Ryan (Tema), le Noir et le *gaucho* (Fin), Dahlmann et le *gaucho* avec lequel il va se battre à la fin du conte (Sur).

Dualité au niveau des sujets de l'énonciation : Tema (deux focalisations sans qu'on puisse parler strictement de récit encadré : la focalisation du narrateur à la première personne de l'*incipit*, qui montre qu'il a tout inventé, et la focalisation avec Ryan après, il s'agit plutôt d'une focalisation encadrée).

Dualité au niveau de la structure :

- récit cadre / récit encadré : Jardín, Forma
- double histoire et double lecture : il était possible de rappeler les thèses de Ricardo Piglia sur le conte en général et sur les contes de Borges. Ex. double histoire du premier livre de Quain (Quain), double lecture des faits par Lönnrot et Treviranus et double histoire (Muerte), double lecture possible comme rêve ou comme événement fantastique (Sur), histoire cachée présentée comme un secret à découvrir (Secta).

Jeux entre l'énoncé et l'énonciation :

- autofiction : personnages écrivains dans Menard, Quain, Milagro, Judas ; parallélisme entre Borges et les personnages de Menard, Quain, Hladík (écrivains), entre Borges et Dahlmann dans Sur (double lignage et éléments autobiographiques dans son histoire), entre Borges et les bibliothécaires de Babel ; personnages lecteurs dans Muerte, Tema, Sur, Funes, Jardín, Tlön, Judas. Parallélisme entre Borges et les narrateurs de Tlön, Quain, Tema, Funes (Uruguay, cousin Haedo), Forma (le narrateur s'appelle Borges).
- métafiction : Tlön, Menard, Quain, Jardín, Tema, Muerte, Milagro (métatextualité explicite : le narrateur et/ou les personnages parlent de l'écriture, la lecture, l'interprétation, les personnages semblent être conscients de leur statut de personnages).
- mise en abyme : le conte dessine une chaîne de personnages ou de personnages narrateurs qui peut aller jusqu'au lecteur : Ruinas, Tema.
- métalepses : Tlön (le nouvel ordre imaginé par la secte s'introduit dans la réalité).

Jeux entre textualité et transtextualité, entre écriture et réécriture :

- jeux inter et hypertextuels avec les conventions du récit policier (ex Muerte), ou de la *gauchesca* (ex. Fin),
- jeux métatextuels dans Funes, Sur (métatextualité implicite : on peut lire ces contes en clé métatextuelle, comme le propose, par exemple, Beatriz Sarlo dans *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995),
- jeux paratextuels à partir des épigraphes dans Ruinas, Biblioteca, Tema, Milagro, Judas (les épigraphes peuvent être lues comme des clés d'une histoire secrète),
- jeu architextuel entre le conte et l'essai dans la plupart des contes de *Ficciones*.

L'exhaustivité (autrement dit l'étude des toutes les dimensions de la dualité dans *Ficciones*) étant impossible à atteindre, les candidats devaient faire des choix et argumenter en fonction de leurs choix. Le jury a considéré que les aspects fondamentaux à traiter dans cette composition étaient : a) la dualité au niveau des personnages (non seulement le thème du double -forme classique de la dualité- mais également les différentes formes de l'opposition, par exemple le duel et le double lignage des personnages, des narrateurs et de l'auteur lui-même), b) la dualité au niveau de la structure (double histoire, récits encadrés, double focalisation, mécanismes qui reviennent constamment dans les contes de Borges) et c) la

dualité comme jeu entre différents niveaux : les manifestations plus évidentes de ce type de mécanisme sont l'intertextualité au sens large (qui transforme toute écriture en réécriture et toute lecture en double lecture ou relecture) et l'autofiction (qui brouille les frontières entre la réalité et la fiction).

Le jury a valorisé les copies des candidats qui connaissaient et pouvaient fournir des citations pertinentes de la bibliographie sur l'œuvre de Borges. Il a en revanche pénalisé les copies des candidats qui n'ont étudié qu'un ou deux contes de Borges, car le sujet était clair : il fallait étudier *Ficciones*. Il n'était, bien évidemment, pas nécessaire d'étudier les seize contes du volume, mais il fallait traiter la problématique à partir de l'analyse de plusieurs contes : les candidats devaient fournir les exemples les plus représentatifs pour étayer leur argumentation.

III Épreuves d'admission

III.1 Leçon.

1. Données statistiques

Moyenne des présents : 6,14

Moyenne des admis : 8,68

Note	Nombre de présents	Nombre d'admis
< 1	7	0
= 1 et < 2	11	0
= 2 et < 3	11	1
= 3 et < 4	11	3
= 4 et < 5	13	9
= 5 et < 6	7	2
= 6 et < 7	10	8
= 7 et < 8	9	7
= 8 et < 9	6	4
= 9 et < 10	9	4
= 10 et < 11	3	3
= 11 et < 12	4	4
= 12 et < 13	3	3
= 13 et < 14	2	2
= 14 et < 15	4	4
= 15 et < 16	2	2
= 16 et < 17	1	1
= 17 et < 18	0	0
= 18 et < 19	3	3
= 19 et < 20	0	0
Absents	4	0

Sujets proposés :

- Dulcinea
- Justicia e injusticia en el *Quijote*
- El desengaño en el *Quijote*

- Los caminos de la introspección en *El Hacedor*
- Historias e Historia en *Ficciones*

- Los animales en *El conde Lucanor*
- La brevedad en *El conde Lucanor*

- El indio en la etapa positivista liberal (México-Argentina)

- Indios mexicanos y argentinos : ¿la historia de una disolución identitaria ? (1810-1917)
- Madrid. Espacio(s) de la delinquencia en el cine desde los años cincuenta hasta finales del siglo XX
- Madrid. Las huellas de la Historia en el cine desde los años cincuenta hasta finales del siglo XX
- Exteriores madrileños. La ciudad como teatro en el cine desde los años cincuenta hasta finales del siglo XX

Remarques générales sur l'épreuve

Cette année encore, les sujets proposés aux candidats ont respecté l'équilibre entre les questions et ce indépendamment des sujets tombés à l'écrit. Tout candidat préparant sérieusement le concours doit donc absolument proscrire toute impasse et préparer consciencieusement l'ensemble des questions au programme. Si cela peut paraître une évidence, le jury a pourtant regretté chez quelques candidats une méconnaissance manifeste des œuvres au programme. C'est sans doute dans les sujets sur Madrid que ce travers a été le plus flagrant car le jury a trouvé que trop de candidats avaient une connaissance superficielle des films du corpus, ce qui a conduit à des approximations, des erreurs, des confusions regrettables entre les personnages, parfois même entre les personnages principaux. Les trois adolescents de *Barrio* ne forment pas une bande, ils ne sont pas équivalents dans l'économie générale de l'œuvre ; les confondre, et ce malgré les perches tendues par le jury pour corriger les erreurs, c'est tout simplement montrer que l'on s'est limité à un simple visionnage du film. C'est plus qu'insuffisant. Rappelons que se préparer à l'étude et à l'analyse d'un corpus littéraire, iconographique (qu'il s'agisse d'image fixe ou en mouvement) ou d'une question historique requiert rigueur et mémorisation précise sous peine de flottements désolants qui conduisent, le jour de l'épreuve, à de très mauvaises notes.

Cette année le jury a pu néanmoins entendre des prestations de bonne tenue, voire un certain nombre de très bonnes et d'excellentes leçons. De façon générale, le jury a constaté que la nature de l'épreuve semblait, du moins formellement, comprise et maîtrisée. Ce rapport a l'ambition de contribuer à la confirmation de cette bonne maîtrise formelle chez les candidats de l'année à venir, mais aussi de leur proposer pistes et conseils pour qu'ils puissent éviter les écueils rencontrés par certains candidats admissibles cette session.

Rappelons, à toutes fins utiles, les conditions de l'épreuve. Les candidats disposent d'un temps de préparation de 5 heures. Depuis leur entrée en salle de préparation jusqu'à la fin de leur entretien avec le jury les ouvrages au programme en littérature sont à leur disposition. En revanche, aucun document n'est fourni pour préparer les leçons de civilisation. La durée de l'épreuve est de 45 minutes maximum : l'exposé présenté par le candidat ne doit pas excéder 30 minutes (au bout de 25 minutes, il est d'usage qu'un membre du jury signale au candidat qu'il lui reste 5 minutes). Cet exposé est suivi d'un échange avec le jury qui ne peut excéder 15 minutes.

La leçon est sans aucun doute une épreuve très exigeante. Elle requiert la maîtrise des contenus, la finesse de l'analyse, la rigueur de la construction, l'aisance et la correction de

l'exposition. Elle permet au futur enseignant de prouver tout autant sa qualité d'orateur que sa capacité à saisir l'intérêt d'un sujet et à proposer un discours argumenté et solide.

CONSEILS METHODOLOGIQUES

1. La préparation tout au long de l'année

La préparation de la leçon, comme d'ailleurs celle de toute épreuve orale, doit commencer dès le début de l'année de préparation. C'est la condition nécessaire pour satisfaire au premier prérequis de l'épreuve, à savoir la maîtrise de toutes les questions. Ce travail d'assimilation des connaissances se fait essentiellement lors de la préparation des écrits et il doit commencer dès le début de l'année pour éviter toute lacune. Puis, sans attendre que les résultats d'admissibilité soient connus, il convient d'entreprendre l'entraînement à l'exercice de la leçon proprement dit et à ses spécificités, à savoir, la gestion du temps, ses exigences méthodologiques et d'exposition.

2. La préparation en salle

Le temps de la préparation en salle est de cinq heures, qu'il faut gérer judicieusement. Les conseils qui suivent peuvent aider les candidats à organiser leur travail de préparation et à optimiser leurs chances de réussite.

Il ne faut pas hésiter à consacrer le temps nécessaire à la prise de connaissance et à l'analyse du sujet. On ne répétera en effet jamais assez combien il est nécessaire de définir les termes clefs du sujet proposé. Cette définition constitue, en effet, une première garantie contre le hors-sujet. Malheureusement, ce travail d'analyse a été négligé par certains candidats. Ainsi, par exemple plusieurs candidats invités à réfléchir sur « Madrid. Espacio(s) de la delincuencia en el cine desde los años cincuenta hasta finales del siglo XX » n'ont pas pris le temps de se demander ce qu'est la délinquance, laissant ainsi de côté de nombreux aspects de la question. De même, dans le cas de la leçon « Exteriores madrileños. La ciudad como teatro en el cine desde los años cincuenta hasta finales del siglo XX », le jury a regretté que certains candidats n'aient pas examiné le terme « exteriores » sous l'angle de son sens cinématographique et se soient limités à une appréciation strictement géographique du terme, ce qui privait l'exposé de problématisation, de sa richesse transversale et le réduisait à une énumération descriptive de lieux. Dans certains cas, tel « La brevedad en *El conde Lucanor* », rattacher le terme clé du sujet à la tradition (rhétorique, critique, etc.) dont il relève peut enrichir la réflexion. De façon générale il ne faut pas prendre le sujet tel quel mais le questionner et bien en délimiter l'ampleur. Cependant, le candidat doit aussi veiller à ne pas modifier non plus le sujet à son gré. Ainsi, par exemple, dans le sujet « Madrid. Espacio(s) de la delincuencia en el cine desde los años cincuenta hasta finales del siglo XX », il fallait bien réfléchir à l'organisation spatiale de la capitale, à ses liens avec la délinquance et leurs représentations filmiques, et ne pas limiter le sujet à « la figure du délinquant ». Lorsque le sujet est constitué de deux termes (c'était le cas de « Historia e historias en *Ficciones* », de « Justicia e injusticia en el *Quijote* »

ou encore de « Exteriores madrileños. La ciudad como teatro en el cine desde los años cincuenta hasta finales del siglo XX ») il est impératif d'étudier la relation dialectique entre eux. Ne pas se plier à cet impératif conduit à un exposé tronqué et/ou descriptif qui sera nécessairement sanctionné par une mauvaise note.

Enfin, il est essentiel de prendre le temps de repérer et mobiliser le matériau qui doit être convoqué pour construire la leçon. Un tel souci aurait amené les candidats interrogés sur « Los animales en *El conde Lucanor* » à établir une typologie des animaux présents dans l'œuvre, ce que le jury a été étonné de ne pas entendre une seule fois. De la même façon, prendre le temps de faire le repérage des passages de l'œuvre concernés par le sujet aurait sans doute permis à d'autres candidats d'éviter d'oublier une partie du sujet (tel le terme « espacios » dans « Espacios de delincuencia ») ou des passages essentiels pour le traitement du sujet, tel l'épisode de Barataria que plusieurs candidats ont ignoré alors même qu'ils devaient traiter du sujet « Justicia e injusticia en el *Quijote* ». Ce temps de délimitation concerne aussi les sujets de civilisation : s'agissant d'une épreuve préparée sans document, le jury a été sensible à la capacité du candidat à mobiliser ses lectures et ses connaissances au service de la question posée, sans plaquer des connaissances apprises et parfois très éloignées du sujet à traiter. Quand le sujet concerne un temps long, comme dans le cas de "Indios mexicanos y argentinos : ¿la historia de una disolución identitaria ? (1810-1917) », le candidat doit être capable de présenter une périodisation problématisée du sujet. Quand il ne concerne qu'une étape ou qu'un aspect de cette question, comme dans le cas de "El indio en la etapa positivista liberal (México-Argentina) », il doit savoir centrer sa réflexion sur cette étape et cet aspect. Il faut donc prendre le temps de faire ce travail préliminaire de délimitation, de rassemblement mais aussi de tri : tout ne peut, ni ne doit être dit.

Enfin, le candidat doit résister à la tentation de tout rédiger. La leçon est un exercice oral et, en toute rigueur, un texte écrit ne correspond pas à l'exercice demandé. Il convient de rédiger plus complètement l'introduction, la conclusion et sans doute les transitions, c'est-à-dire les moments forts de l'articulation logique. Mais les parties doivent plutôt être conçues comme des plans détaillés faisant figurer les références des citations que l'on veut convoquer de façon très précise pour ne pas risquer de se perdre dans le livre au cours de l'exposé. Enfin, rappelons-le même si cela semble une évidence, il n'est pas inutile de numéroter les feuilles pour éviter tout mélange malheureux au moment du passage devant le jury.

3. L'exposé

Nous commencerons ce paragraphe par rappeler, une année de plus, à quel point l'exercice de la leçon est un ***exercice de communication***. De ce point de vue, la première chose que le jury est en droit d'exiger du candidat est bien sûr la correction de la langue, aussi bien du point de vue de la syntaxe que de la morphologie (une morphologie verbale fautive à ce niveau est extrêmement pénalisante) ou de la prononciation (le jury a entendu encore cette année de trop nombreux déplacements d'accents, par exemple). Mais ce premier niveau, nécessaire, n'est néanmoins pas suffisant. Le candidat doit en effet montrer également sa maîtrise de la langue en employant un registre de langue approprié. Les termes familiers ou le tutoiement du jury (« perdona... ») sont, par exemple, à proscrire. De même, il convient d'éviter des tics de langage du genre « bueno », « pues », « entonces ».

Outre la correction linguistique, on attend du candidat un certain niveau oratoire, et tout d'abord, un débit adapté, ni trop rapide ni, encore moins, trop lent ou monocorde. Le candidat ne doit pas oublier qu'il sera d'autant plus convaincant qu'il aura l'air convaincu par son propre exposé et un débit qui semble devoir s'éteindre d'un moment à l'autre n'est pas fait pour soutenir l'attention d'un jury par ailleurs excellemment disposé !

Le candidat doit savoir éviter les pièges qui peuvent briser le rythme de son exposé. Ainsi, il est malvenu de « raconter » l'intrigue de l'œuvre littéraire sur laquelle on a travaillé, ou de se perdre dans les détails historiques dans les sujets de civilisation. Une telle maladresse met surtout en évidence la difficulté du candidat à distinguer entre argumentation et narration, en plus de lui faire perdre un temps précieux. De même, il faut éviter à tout prix ces longues interruptions pendant lesquelles certains candidats se sont efforcés, avec plus ou moins de succès, de trouver une citation mal notée lors du temps de préparation.

Enfin, une bonne maîtrise du temps est indispensable à la réussite de l'exercice. S'il n'est pas bienvenu de n'occuper que la moitié de son temps, il est également dommage de n'avoir plus que quelques minutes à consacrer dans la précipitation à une dernière partie et à la conclusion. L'entraînement à la leçon doit inclure cette dimension essentielle que constitue l'organisation du temps dans ce qui doit rester une démonstration bien menée et équilibrée pour être convaincante. C'est une compétence qui s'acquiert avec de l'entraînement : il est donc indispensable de commencer à se préparer à cette épreuve bien en amont de la parution des résultats d'admissibilité.

Les différentes parties de l'exposé :

- **introduction**

Le jury a été cette année surpris par le grand nombre d'exposés qui ont commencé par une introduction formellement bien construite et prometteuse mais qui se sont échoués par la suite dans un développement en-dessous des promesses de l'introduction. En général, il s'agissait d'introductions bien construites (position du sujet, analyse des termes, problématique, annonce du plan) mais dont la problématique était simplement rhétorique. En effet, redisons-le, une problématique n'est pas la reprise du sujet sous forme interrogative, ni même sa déclinaison en trois interrogations qui anticiperaient les parties de l'exposé à venir. Si le jury exprime sa satisfaction de voir que les exigences formelles de l'exercice semblent bien intégrées par les candidats, il souligne qu'elles ne sauraient, seules, suffire au succès de l'épreuve. Les prestations qui ont mérité d'honnêtes, de bonnes ou d'excellentes notes étaient des leçons qui avaient été construites autour d'une problématique clairement affirmée et capable de structurer solidement, telle une véritable colonne vertébrale, l'ensemble du développement. Sans cette construction exigeante, l'exposé est vite réduit à un catalogue, un classement à tiroirs de toute l'information dont le candidat souhaite faire montre. Or, ce qui est attendu n'est pas une démonstration d'érudition, mais la preuve que le candidat sait faire le tri dans ses connaissances, les organiser et les exposer en fonction d'une problématique qu'il a été capable d'établir suite à l'analyse rigoureuse du sujet.

Enfin, il convient d'annoncer au jury le plan qui va être suivi et ne pas se contenter de l'évoquer de façon implicite. Qu'il soit dialectique ou historique, il est souhaitable de le justifier brièvement en introduction. Dans l'idéal, l'introduction doit montrer comment on arrive à ce plan (trop souvent, l'annonce du plan n'a pas de lien apparent avec ce qui précède). Du point de vue de l'exposition, il convient à ce moment de ralentir le débit (sans pour autant marquer un arrêt excessif ou dicter lentement....) pour donner le temps au jury de bien noter et la problématique et le plan annoncé. Cette attente du jury dit bien toute l'importance qui est attachée à ces deux éléments essentiels sur lesquels reposent la construction argumentative de la leçon et son succès.

- **développement**

Le jury n'attend pas nécessairement un développement organisé en trois parties, mais quel que soit le nombre des parties choisies par le candidat, celles-ci doivent être équilibrées. Ce conseil, répété année après année, semble lui aussi avoir été entendu et peu de dernières parties ont été bâclées. C'est plutôt le défaut contraire que le jury a relevé cette année. En effet, certains candidats auxquels on signalait qu'il ne leur restait que cinq minutes pour finir ont continué leur exposé sur le même rythme, prenant ainsi le risque, comme cela s'est produit, de ne pas pouvoir finir. Le candidat doit garder à l'esprit que le jury l'interrompra, quoi qu'il en soit, au bout de trente minutes et s'il ne sert à rien de baisser les yeux et d'accélérer sa lecture au risque de rendre celle-ci inaudible, il convient néanmoins de faire preuve de présence d'esprit pour être capable d'aller à l'essentiel et de garder le temps nécessaire pour la conclusion.

Les changements de partie ont été le plus souvent bien annoncés, facilitant ainsi la bonne compréhension du développement, mais le jury a eu à regretter que ces annonces aient souvent été formelles et n'aient pas constitué de véritables liaisons. C'est encore la conséquence d'un déficit de problématique et du plan « à tiroirs » qui s'ensuit le plus souvent. Une bonne leçon ménage des transitions logiques entre ses parties qui ne se succèdent pas mais s'engendrent, s'appellent l'une l'autre. Le jury conseille vivement aux candidats de bien soigner ces transitions car elles sont le rappel de la solidité logique de la progression.

Enfin, le jury a regretté l'emploi que la plupart des candidats ont fait des citations dans les sujets de littérature. Celles-ci ont été souvent absentes ou quasiment, ou alors trop rapidement convoquées, telles de simples illustrations. Cette mosaïque d'exemples est un défaut fréquent : les citations sont juxtaposées, pas ou peu commentées, et remplacent les idées qui devraient structurer chacune des parties. Cette dispersion nuit beaucoup à la cohérence du propos et manifeste un manque de hiérarchie dans l'armature du raisonnement. Toute citation *doit* être commentée car elle n'a pas de poids démonstratif en elle-même et ne se justifie que par l'interprétation qu'on en donne. Plus particulièrement dans les leçons de littérature, le candidat doit bien prendre le temps d'indiquer au jury les références des citations et prendre la peine d'ouvrir le livre pour les lire.

- **conclusion**

On ne saurait trop insister sur l'importance de la conclusion. Elle vient clore le raisonnement et apporter, sinon une réponse, un véritable aboutissement. Un exposé qui se termine par le rappel de quelques formules toutes faites, de poncifs de la critique, ou par une vague « ouverture » ne saurait en aucun cas constituer une conclusion à proprement parler. Une bonne conclusion est le but vers lequel le raisonnement s'est acheminé depuis la problématique et doit logiquement répondre à celle-ci. Nerveuse et ferme, elle relève l'ensemble de la leçon et vient confirmer au jury que le candidat est resté, du début à la fin, maître de son propos en conduisant son auditoire très précisément là où il avait annoncé qu'il irait. Il est donc essentiel d'y consacrer un temps suffisant, et d'avoir pris la peine de la concevoir aussi soigneusement que l'introduction.

- **reprise**

La reprise est bel et bien le dernier moment de l'épreuve et le candidat doit bien comprendre que cet échange avec le jury est une partie intégrante de celle-ci et que ce n'est pas parce qu'il vient d'achever sa conclusion que l'épreuve est finie. En effet, le jury attend qu'après avoir montré sa maîtrise de la question et sa capacité à organiser et exposer une leçon, le candidat soit capable de réagir, de compléter, de développer tel ou tel point, voire de revenir sur tel ou tel point et le corriger si besoin en était. Le candidat doit donc éviter de répéter ce qu'il a déjà dit, se montrer réactif et rebondir sur les références du jury à tel ou tel passage. Relancer un point de l'analyse du texte est par exemple toujours apprécié. Le jury regrette que de nombreux candidats n'aient par exemple pas pris le temps de cette étape, n'aient pas ouvert le volume alors qu'on les y incitait implicitement dans telle ou telle leçon de littérature, par exemple. Ces dernières minutes sont une excellente occasion pour le candidat de montrer sa présence d'esprit et pour terminer de convaincre le jury de ses qualités d'enseignant.

III.2 Explication de texte.

Données statistiques

Moyenne des présents : 5,78 / 20

Moyenne des admis : 8,87 / 20

Répartition des notes

Note	Nombre de présents	Nombre d'admis
< 1	11	1
= 1 et < 2	15	1
= 2 et < 3	7	1
= 3 et < 4	13	0
= 4 et < 5	13	8
= 5 et < 6	9	6
= 6 et < 7	9	5
= 7 et < 8	7	6
= 8 et < 9	6	6
= 9 et < 10	2	2
= 10 et < 11	4	4
= 11 et < 12	2	2
= 12 et < 13	4	4
= 13 et < 14	3	3
= 14 et < 15	4	4
= 15 et < 16	1	1
= 16 et < 17	3	3
= 17 et < 18	1	1
= 18 et < 19	0	0
= 19 et < 20	2	2
Absents	4	0

À partir de ces données statistiques, on observe d'abord que les résultats obtenus à l'épreuve d'explication de texte présentent une nette amélioration par rapport à ceux de la session précédente (en 2014, pour cette même épreuve, la moyenne des présents était de 4,51 / 20 et la moyenne des admis, de 7,37 / 20), alors même que les candidats et les admis ont été, cette année, plus nombreux que l'année dernière. Le jury se réjouit de cette évolution : même s'il faut se garder de chercher dans ces chiffres la mesure objective d'un progrès, la notation à un concours étant avant tout conventionnelle et relative, ils indiquent une tendance qui confirme une impression d'ensemble des examinateurs. Globalement, les candidats à l'agrégation connaissent les modalités de l'épreuve d'explication de texte et s'y sont manifestement préparés. Toutefois, seule une minorité d'entre eux a su en acquérir une véritable maîtrise : seulement 24 des 116 candidats présents ont obtenu ou dépassé la

moyenne à cette épreuve, alors que 59, soit un peu plus de la moitié, ont été notés en dessous de 5 / 20.

Par ailleurs, les résultats obtenus à cette épreuve peuvent, dans une certaine mesure, être considérés comme un indicateur de ceux de l'ensemble du concours. En effet, si une note très basse en explication de texte ne s'est pas toujours révélée rédhibitoire cette année (trois candidats ayant obtenu moins de 3 / 20 ont finalement été reçus), une note égale ou supérieure à 8 / 20 est allée systématiquement de pair avec le succès : être capable de présenter une explication de texte correcte ou de qualité apparaît donc comme une compétence étroitement corrélée à l'admission au concours. De cette corrélation, sans nul doute, il y a également matière à se réjouir : elle donne à voir que la capacité à interpréter un texte littéraire, selon une méthode qui allie connaissances, rigueur et sensibilité personnelle, reste un critère essentiel pour sélectionner les futurs agrégés.

1. Liste des textes proposés à la session 2015

Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*

- 1) Exemple 4, p. 34-37, « Un día fablava el conde Lucanor [...] es esta que se sigue: »
- 2) Exemple 28, p. 127-130, « El conde Lucanor fablava [...] es esta que se sigue: »
- 3) Exemple 50, p. 212-215, « Estonce le dixo Saladín [...] es esta que se sigue: »

Miguel de Cervantes, *Don Quijote*

- 4) II, 50, p. 931-933, « *Amiga Teresa* [...] qué papeles son esos. »
- 5) II, 53, p. 956-957, « Vitoria, vitoria [...] han paseado sobre mí.»
- 6) II, 55, p. 967-969, « El haberse detenido Sancho [...] con pan son buenos. »
- 7) II, 70, p. 1078-1080, « Altisidora (en la opinión [...] muy largo el camino. »

Jorge Luis Borges, *Ficciones*

- 8) « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », p. 35-37, « Aquí doy término [...] de Browne. »
- 9) « Las ruinas circulares », p. 60-62, « Comprendió que el empeño [...] el soñado se despertó. »

Jorge Luis Borges, *El hacedor*

10) « Parábola del palacio », p. 51-53 (texte entier).

11) « Ajedrez », p. 75-76 (les deux sonnets).

12) « El otro tigre », p. 97-99 (poème entier).

Constats et conseils

Nous renvoyons aux rapports du jury des années précédentes les futurs candidats qui ignoreraient tout de l'épreuve et, sans rappeler de façon systématique ses modalités, nous nous contenterons de quelques remarques destinées à les orienter dans leur préparation.

– Le déroulement de l'épreuve et la performance orale

L'une des principales contraintes de l'épreuve est que le temps accordé aux candidats pour la préparer (deux heures) peut paraître très court au regard du temps de leur exposé, dont on attend qu'il dure entre vingt-cinq et trente minutes. La première conséquence de cette contrainte est qu'il faut éviter de se lancer tête baissée dans la rédaction d'un texte qui serait ensuite lu devant le jury. En premier lieu, cette tâche ne pourra être effectuée correctement en deux heures : le jury a entendu cette année quelques candidats qui, ayant procédé ainsi, ne disposaient de notes que sur une première partie du texte et, une fois arrivés à la partie finale, ont dû s'en remettre à une improvisation parfois très dommageable. Par ailleurs, rappelons que, pendant ce temps de préparation, un dictionnaire unilingue est à disposition : certains candidats, soucieux de remplir des pages de notes, semblent ne pas l'avoir utilisé alors même que la signification de certains mots du texte leur échappait. En second lieu, lire un texte rédigé revient à méconnaître la nature de l'exercice, qui consiste bien en une performance orale. Certes, lors du temps de préparation, il s'agit de concevoir l'architecture générale de l'explication et d'en poser les principaux jalons en rédigeant les courts passages qui correspondent aux principales articulations du discours (introduction, conclusions partielles, conclusion générale). Toutefois, l'explication reste un discours oral qui, à partir de ce support, doit se confronter au texte commenté et s'élaborer de façon dynamique.

Par ailleurs, la durée de l'exposé étant limitée à une demi-heure, la gestion du temps fait partie des critères d'évaluation retenus par le jury. Cette contrainte a généralement été bien respectée par les candidats cette année : il a été très rare que le jury ait à couper la parole à un candidat à l'issue du temps imparti (il faut dire qu'un membre du jury, au bout de vingt-cinq minutes, annonce généralement qu'il n'en reste plus que cinq) et, de même, les exposés manifestement trop courts ont été relativement peu fréquents, même si, presque toujours, leur durée réduite allait de pair avec la superficialité de l'approche. En outre, la gestion du temps est inséparable de celle du débit de la parole. Comme on peut s'en douter, on attend d'un futur enseignant qu'il soit capable d'adopter un rythme et un ton adéquats pour communiquer ce qu'il a à dire : on bannira ainsi les exposés trop lents, qui révèlent l'ennui de celui qui parle tout en le suscitant chez ceux qui l'écoutent, ou les exposés débités à toute vitesse, très difficiles à suivre, ce trop-plein verbal étant bien souvent le symptôme d'un éparpillement de la pensée ou de la récitation de connaissances générales « plaquées » sur le texte. Ces ajustements, comme ceux qui concernent les autres aspects de l'épreuve, ne sont possibles que si le candidat a pris la peine, dans les mois qui précèdent, de pratiquer fréquemment l'exercice dans les conditions du concours, ce qui constitue, sans nul doute, une des principales clefs de la réussite.

Dans le registre de l'élocution, il faut signaler aussi l'importance de la lecture d'un passage du texte au cours de l'explication. Ce passage est indiqué par le jury au début de l'épreuve et il peut être lu au moment où le candidat le jugera le plus opportun, par exemple à l'issue de l'introduction ou lorsque le passage en question sera commenté. Dans tous les cas, l'exercice ne doit pas être considéré comme une simple figure imposée, voire comme une corvée, mais être mis au service de l'explication. Au lieu d'adopter un ton neutre et monocorde, on aura tout intérêt à proposer une lecture expressive de l'extrait concerné : cette vocalisation du passage permet non seulement de capter l'attention de l'auditoire, mais aussi d'annoncer (ou de confirmer) l'interprétation que l'on en propose dans l'explication. À ce sujet, on regrettera que des candidats, sans doute en raison du stress, malmènent syntaxe et ponctuation dans leur lecture, ou, pire, dans le cas des textes versifiés de *El hacedor*, en écorchent systématiquement les vers (surtout lorsque le stress se conjugue à une méconnaissance de la métrique... nous y reviendrons). À noter que, dans le cas de *El conde Lucanor*, le jury attend que les candidats adoptent la prononciation restituée du castillan médiéval, en évitant les mélanges avec la prononciation moderne : un peu d'entraînement, en cours d'année, est nécessaire sur ce point aussi.

Un autre aspect essentiel de la performance orale est la qualité de la communication et de l'expression, dans le sens le plus large qui soit. Cette année encore, malgré les indications des précédents rapports du jury en ce sens, certains candidats ne regardaient pas l'auditoire auquel ils s'adressaient et, dans quelques rares cas, n'avaient pas non plus sous les yeux le texte qu'ils commentaient, se contentant de lire leurs notes, parfois même en les suivant du doigt. Au chapitre de l'expression, il ne sera pas ici question de faire l'inventaire des fautes et maladresses de langue que le jury a pu entendre. D'ailleurs, très rares ont été les candidats qui s'exprimaient dans un espagnol scandaleusement fautif eu égard à leur niveau d'études. Dans la plupart des cas, les prestations étaient présentées dans une langue correcte, même si des erreurs ponctuelles ou des déplacements d'accents laissaient apparaître une certaine fragilité ou un manque d'aisance. Cette année, le jury n'a pas attribué de note réhabilitrice en explication de texte au vu du seul critère linguistique. Cependant, ce critère a toujours pesé dans l'évaluation, au détriment ou en faveur du candidat.

Enfin, comme le prévoient les modalités de l'épreuve, l'exposé du candidat est suivi d'un entretien avec le jury qui ne peut excéder un quart d'heure. Dans la majorité des cas, les candidats se sont montrés réceptifs aux questions posées, qui les invitent à rectifier des erreurs, à apporter des précisions ou à envisager d'autres angles d'analyse. Trop souvent, toutefois, l'entretien ne joue pas pleinement son rôle, soit parce que le candidat se contente spontanément de répéter ce qu'il a déjà dit au cours de son explication, soit parce qu'il ne parvient pas, dans le feu de l'action, à mobiliser ses connaissances pour justifier ses réponses. Dans le passage d'une phase de l'épreuve à l'autre, il est nécessaire de ne pas céder au relâchement, y compris sur le plan linguistique (il est des prestations où les fautes de langue sont principalement concentrées dans la phase de l'entretien), et rester à l'écoute, afin de tirer le meilleur profit de ce dialogue avec le jury.

– La méthode et sa mise en œuvre

L'exercice de l'explication de texte consiste à construire à partir d'un discours premier (le texte) un discours second (l'explication) qui doit permettre d'en éclairer les spécificités, d'en cerner les enjeux et d'en proposer une interprétation, à la fois rigoureuse et personnelle. Nous renvoyons au rapport du jury de la session 2014 et aux remarques que Mme Thieulin-

Pardo y consacre à l'explication de texte : comme l'année dernière, les candidats ont montré cette année qu'ils étaient familiarisés avec les étapes qui constituent l'exercice – que l'explication proposée soit « linéaire » ou non –, mais, de la connaissance formelle de la méthode à sa mise en œuvre, le fossé est souvent profond.

Tout d'abord, on rappellera que le texte à commenter ne doit en aucun cas être considéré comme le prétexte à la restitution de connaissances que l'on peut, par ailleurs, avoir sur l'œuvre dont il est tiré. Ces connaissances sont nécessaires – et le jury n'a fait preuve d'aucune indulgence envers les quelques candidats qui, par de lourdes bévues, montraient qu'ils avaient accompli une lecture pour le moins superficielle des œuvres au programme, au point d'en avoir oublié les données factuelles – mais non suffisantes pour mener à bien l'exercice. Si l'introduction doit apporter des éléments qui situent le passage et le mettent en relation avec de grandes thématiques de l'œuvre, il convient de se limiter, dans cette présentation initiale, à ceux qui sont susceptibles d'éclairer effectivement ce passage particulier. La fonction essentielle de l'introduction est d'exposer et de justifier l'approche qui sera adoptée dans toute l'explication : qu'on l'appelle « problématique », « programme de lecture » ou « axe d'interprétation », ce projet doit être élaboré avec le plus grand soin. En premier lieu, il doit être spécifique au texte considéré. Trop de candidats se condamnent à une étude superficielle du texte dès lors qu'ils ont choisi un projet trop vague ou trop général, pensant ainsi ramener le texte au terrain balisé d'une question de cours ou aux enjeux d'un autre texte qu'ils auraient précédemment étudié. Lors de la préparation qui précède l'épreuve, au moment où l'on formule son projet, on pourra se demander s'il peut s'appliquer tel quel à d'autres passages de l'œuvre : si c'est le cas, c'est qu'il n'est pas spécifique et qu'il faut donc le préciser. En deuxième lieu, ce projet, bien qu'il incombe entièrement au candidat, ne doit pas apparaître comme arbitraire. Dans l'idéal, l'introduction donne à voir comment, à partir des caractéristiques les plus saillantes du texte, ce projet s'impose de lui-même. Dans la pratique, on tentera de le justifier en tenant compte des traits formels du texte autant que de sa thématique. Ainsi, quand on a affaire à un poème, que peut signifier d'emblée le choix de tel ou tel mètre, l'adoption de telle ou telle forme fixe ? Dans un passage en prose où la narration côtoie le dialogue, par exemple, quelles conséquences en tirer pour l'appréciation du passage, autant d'un point de vue rhétorique ou narratologique (agencement des voix et des points de vue) que d'un point de vue esthétique ? En particulier, on s'appuiera sur la structure d'ensemble du texte : il est nécessaire d'y distinguer plusieurs mouvements, surtout si l'on entend ensuite en proposer une explication « linéaire ». Cependant, un tel découpage ne tire pas de lui-même sa raison d'être. Outre le fait que cette division permettra au jury de mieux suivre l'exposé par la suite, elle constitue surtout une première interprétation dont le projet de lecture a tout intérêt à se nourrir. En troisième lieu, enfin, le projet de lecture exposé en introduction doit être effectivement mis en œuvre dans le reste de l'explication. Dans certaines prestations, il semble jouer un rôle accessoire car on perd sa trace au fil du développement pour ne le retrouver qu'en conclusion. Or, c'est tout au long de l'explication que l'on doit percevoir les avancées de l'interprétation, en lien direct avec le projet initial. On veillera donc à ménager des conclusions partielles au cours du développement et à en faire la synthèse en fin de parcours, tout en prenant le recul propre à une conclusion générale.

Dans la droite ligne de ce qui précède, on veillera à ne pas réduire le texte à une simple thèse, à quelques idées qu'il serait censé illustrer ou à une intention – nécessairement invérifiable et à jamais perdue – qui serait celle de son auteur. Un texte, rappelons-le, est fait de tensions, dans sa composition interne, d'abord, mais aussi dans son double rapport à d'autres textes (au sein de la même œuvre ou non) et au monde réel. Interpréter un texte, ce n'est pas simplement reformuler ce qu'il dit déjà (le paraphraser) ou débusquer en lui des

traits dont on sait qu'ils appartiennent à la pensée ou à l'imaginaire de son auteur (par exemple, pour Borges, se contenter de repérer les allusions aux thèmes du miroir, du labyrinthe, de la bibliothèque...), mais montrer son fonctionnement propre. Un texte fait toujours aller son lecteur d'un point à un autre, directement ou non, en ligne droite ou non, selon un chemin qui lui est spécifique et qui, parfois, impose des retours en arrière, colorant ce qui a déjà été lu de nouvelles significations. La transparence trompeuse de l'exemplarité de Don Juan Manuel, l'écriture prismatique de Cervantès ou les constructions paradoxales de Borges sont autant d'invitations à considérer la textualité non dans son évidence, mais dans ses aspérités, ses conflits, voire ses contradictions. Plutôt que d'ignorer tout ce qui dans un texte « pose problème », on en fera au contraire la matière première de l'explication, ce qui constitue aussi le meilleur moyen d'éviter la paraphrase.

Enfin, la mise en œuvre de cette méthode requiert une excellente connaissance des œuvres au programme, alliée à une solide culture générale et à une vraie maîtrise des outils de l'analyse littéraire. Nous ne reviendrons pas sur les erreurs liées à une méconnaissance factuelle des œuvres. Plus délicates sont celles qui proviennent d'anachronismes (notamment pour *El conde Lucanor* et le *Quichotte*) ou, plus généralement, d'un manque de familiarité avec le contexte culturel dont les textes sont solidaires. L'étude des œuvres au programme suppose une bonne appréhension du terreau culturel qui les a vues éclore, afin d'éviter des contresens grossiers. En principe, une formation d'hispaniste a déjà permis aux candidats de se doter, bien avant leur année de préparation au concours, d'une riche culture relative à l'Espagne et à l'Amérique hispanophone. Cependant, les candidats ont souvent des difficultés à mobiliser ces connaissances contextuelles et culturelles lorsqu'il s'agit d'en tenir compte dans l'explication. Par ailleurs, au-delà de cette culture de spécialité, le jury a été étonné à plusieurs reprises de constater d'inquiétantes lacunes de culture générale chez certains candidats. Par exemple, même si la littérature hispanique n'entretient pas un rapport spécifique aux mythes grecs, elle y renvoie aussi fréquemment que toute autre littérature occidentale : pour lire de façon adéquate certains textes espagnols ou latino-américains, on ne saurait donc faire l'économie de connaissances précises en la matière, surtout lorsqu'il s'agit de figures universellement célèbres (Prométhée, Orphée, Sisyphe...).

Quant aux connaissances techniques des candidats, elles ont été fréquemment prises en défaut cette année dans deux domaines en particulier. Le premier d'entre eux est la métrique. On est en droit d'attendre d'un candidat à l'agrégation qu'il sache déterminer la mesure d'un vers en tenant compte – y compris dans sa lecture orale – des synalèphes et des éventuelles licences poétiques. De même, au sein d'un poème, repérer les variations de mètre, les rimes – ou leur absence –, les enjambements, les principaux effets phoniques et rythmiques, entre autres procédés formels, est le point de départ de toute analyse pertinente. Pour la poésie encore plus que pour la prose, on commet d'emblée un contresens en séparant la forme et le fond, surtout si c'est pour passer sous silence la première au profit du second : pour *El hacedor*, on ne saurait prétendre, comme l'a fait une candidate, que puisque Borges adopte principalement des formes classiques dans son recueil, celles-ci n'appellent aucun commentaire particulier... Le second domaine qui est apparu insuffisamment maîtrisé est celui de l'analyse du récit. Sans devenir pour autant des experts en narratologie, les candidats doivent se familiariser avec les notions de base qui permettent de saisir le fonctionnement d'un texte narratif. Ils doivent au moins pouvoir identifier les instances narratives (un narrateur pouvant être « omniscient », mais pas « omnipotent », comme on a pu l'entendre...), repérer des effets de focalisation, les modalités narratives... Lorsqu'elle était connue, la terminologie technique – narratologique ou autre – a parfois été appliquée à tort. Ainsi, l'annonce, au début du texte, d'un élément de sa partie finale n'est pas nécessairement une

prolepse ; une référence à la littérature ou la mention d'un livre dans un texte ne relève pas toujours de la mise en abyme ; bien qu'elle ait acquis dans les Évangiles sa forme canonique, une parabole peut ne pas renvoyer directement au Christ. Dans la plupart des cas, les candidats ne maîtrisent pas avec la précision requise les outils de l'analyse littéraire ou même, parfois, ne les utilisent pas à bon escient. Pour une minorité d'entre eux, le recours un peu ostentatoire à des termes savants semble destiné à contrebalancer la superficialité de l'analyse. Pour d'autres, un relevé de figures de style, ponctué d'une foule de « aussi », fait office de démarche interprétative.

Pour contrer cette tendance, les candidats sont invités à adopter une approche à la fois sélective et hiérarchisée : comme il est illusoire de prétendre à l'exhaustivité ou à l'univocité – le dérobement ultime du sens étant, d'ailleurs, une question que pose à sa façon chacune des œuvres au programme –, un interprète ne peut être jugé que sur ses choix et, plus encore, sur son aptitude à les justifier en les confrontant constamment à son objet, à savoir le texte commenté.

III.3. Explication linguistique en français

Répartition des notes

Notes	Nombre de présents	Nombre d'admis
< 1	19	0
> = 1 et < 2	4	1
> = 2 et < 3	10	3
> = 3 et < 4	6	2
> = 4 et < 5	8	5
> = 5 et < 6	8	3
> = 6 et < 7	5	3
> = 7 et < 8	9	4
> = 8 et < 9	10	8
> = 9 et < 10	11	8
> = 10 et < 11	6	5
> = 11 et < 12	4	4
> = 12 et < 13	5	4
> = 13 et < 14	2	1
> = 14 et < 15	1	1
> = 15 et < 16	3	3
> = 16 et < 17	4	4
> = 17 et < 18	1	1
Absents	4	0

Données statistiques

Moyenne des candidats présents : 06,5/20

Moyenne des candidats admis : 09,05/20

Nombre et pourcentage des moyennes des candidats présents :

< 10 : 90 candidats soit 77% des présents

≥ 10 : 26 candidats soit 23% des présents

Rappel des moyennes des 3 sessions précédentes :

2014 :

. Moyenne des admissibles présents : 07,09/20

. Moyenne des admis : 09,56/20

2013 :

. Moyenne des admissibles présents : 05,94/20

. Moyenne des admis : 08,55/20

2012 :

. Moyenne des admissibles présents : 07/20

. Moyenne des admis : 09,99/20

Après le léger fléchissement relevé par Philippe Reynès dans son rapport de 2013, les chiffres semblent se stabiliser, même si l'on constate cette année une légère baisse, à nouveau, de la moyenne des admissibles qui ne se situe pas pour autant en-deçà de la barre du 06/20, démontrant que de manière générale, les prestations proposées par l'ensemble des candidats de cette année, sans atteindre l'excellence, ne frôlaient pas toutes l'indigence, loin s'en faut ! Le maintien de la moyenne des admis autour de la note de 09/20 démontre quant à lui que les candidats les mieux préparés à l'ensemble des épreuves le sont aussi – le contraire serait inquiétant – à l'épreuve de linguistique.

Cette année encore, le jury a mis un point d'honneur à ne pas s'empêcher d'utiliser toute l'échelle de notation, ce qui explique, écart-type à l'appui, que les notes attribuées s'étalent très diversement de 00,25/20 pour les prestations les moins satisfaisantes, à 17,5/20 pour des présentations remarquables de qualité et qui démontrent une fois encore qu'il est possible d'obtenir une bonne note à l'épreuve de linguistique. L'observation globale des notes permet de distinguer trois paliers :

- 69 candidats (59%) obtiennent une note inférieure à 08/20 et parmi eux 21 (soit 30% d'entre eux et donc 18% du total des présents) ont été admis à l'agrégation (notons que 19 candidats, soit 16% des présents obtiennent une note inférieure à 01/20, signe d'une absence de préparation, d'une préparation qui s'est orientée sur des pistes erronées ou d'une prestation n'ayant pas présenté – exceptionnellement ou non – les garanties suffisantes en matière de compétences linguistiques) ;

- 38 candidats (32%) obtiennent une note comprise entre 08/20 et 13,5/20 et parmi eux 30 (soit 78% d'entre eux et donc 25% du total des présents) ont été admis à l'agrégation ;

- 9 candidats (8%) obtiennent une note supérieure à 14/20 et tous ont été admis à l'agrégation.

Outre un indéniable et habituel tassement vers le bas de l'échelle de notation, il est cette année encore possible de dresser un constat sans appel, qui veut que les candidats qui obtiennent une note honorable à l'épreuve de linguistique ont une probabilité plus élevée que les autres d'obtenir le concours ; à l'inverse, ne pas préparer suffisamment cette épreuve, ne condamne pas les candidats à l'échec, mais constitue tout de même une barrière considérable sur le chemin du succès. Gageons que ces quelques chiffres et remarques convaincront les lecteurs de l'enjeu de taille que peut représenter cette épreuve dans leur ambition de futurs agrégés.

Remarques générales

Les quelques lignes qui suivent auront pour objectif de mettre en avant les clés de la réussite à l'épreuve d'explication linguistique et de démontrer qu'ils sont à la portée de tout candidat sérieusement préparé. C'est la raison pour laquelle nous invitons tous les futurs

candidats à en prendre connaissance attentivement avant même de se lancer dans la préparation. En aucun cas ce rapport, qui se voudra synthétique, ne saurait se substituer aux excellents rapports qui l'ont précédé et auxquels nous n'hésiterons pas à nous référer. Qu'aucun candidat n'hésite donc, lors des phases initiales de sa préparation, à se plonger dans la lecture du plus grand nombre possible de rapports du jury. C'est là la source inépuisable de conseils méthodologiques pour comprendre l'épreuve, son déroulement, les attentes du jury, pour établir, de ce fait, un programme de travail permettant d'atteindre le plus haut degré de perfectionnement possible ; mais c'est également un répertoire essentiel d'écueils (sans être un bêtisier qui n'aurait aucun sens) que les candidats avertis pourront alors éviter avec facilité et succès. Que la session 2016 donne au jury l'occasion d'entendre d'aussi belles prestations que la session maintenant achevée et que la lecture à suivre serve à tous les impétrants, qui ne manqueront alors pas de rivaliser pour obtenir une excellente note en linguistique et tordre ainsi le cou aux idées reçues. Les résultats des sessions passées, et particulièrement de la session 2015, montrent que c'est possible, dès lors qu'on s'en donne les moyens.

Sujets proposés aux candidats :

Œuvre médiévale :

. Don Juan Manuel, *El conde Lucanor : Exemplo XLVIII*, depuis le titre : « De lo que ... » jusqu'à « de sus amigos. » (p. 195-197)

Lecture et traduction : p. 196, lignes 11 à 15: depuis « Señor conde Lucanor » jusqu'à « la priessa viniessa »

Phonétique historique : daño, fazer.

. Don Juan Manuel, *El conde Lucanor : Exemplo VII* : depuis « Señor conde Lucanor, siempre oý dezir... » jusqu'à « fizolo assí et fallóse ende bien. » (p. 42-44).

Lecture et traduction : p. 43, lignes 19-24 : depuis « Et pensando en esto » jusqu'à « non le quebrara. »

Phonétique historique : cabeça, oveja

. Don Juan Manuel, *El conde Lucanor : Exemplo XVII* : depuis « Patronio, un omne vino a mí... » jusqu'à « lazería tan grande. » (p. 73-74).

Lecture et traduction : p. 74, lignes 15-19 : depuis « Señor conde Lucanor » jusqu'à « muy grand lazería. »

Phonétique historique : razón, fanbre.

. Don Juan Manuel, *El conde Lucanor : Exemplo XVI*, depuis « Patronio, bien entendedes jusqu'à « los vuestros fechos. » (p. 71-73).

Lecture et traduction : p. 72, lignes 27-32 : depuis « Murió el omne, mas non murió el su nonbre » jusqu'à « la buena fama de los nuestros fechos. »

Phonétique historique : onbre, vicio.

. Don Juan Manuel, *El conde Lucanor : Exemplo XXIII* depuis « Et las más ciertas señales... » jusqu'à « aljuba quería el rey. » (p. 97-99).

Lecture et traduction : p. 98, lignes 21-25 : depuis « Et porque el padre... » jusqu'à « a un mes gelo diría. »

Phonétique historique : ojo, obra.

. Don Juan Manuel, *El conde Lucanor : Exemplo XXXVI*, depuis « Cuando fue ... » jusqu'à « cierto de la cosa. » (p. 154-155).

Lecture et traduction : p. 154, lignes 4-9 : depuis « el mercadero » jusqu'à « non se arrebató.»

Phonétique historique : mejor, señor.

. Don Juan Manuel, *El conde Lucanor : Exemplo XIII*, depuis « El conde le rogó ... » jusqu'à « cómo te puedas dél guardar. » (p. 62-63).

Lecture et traduction : p. 154, lignes 18-23 : depuis « Pero si alguno » jusqu'à « nin vergüença. »

Phonétique historique : consejo, vergüença.

Œuvre moderne :

. *Ficciones*, Jorge Luis Borges, p. 198-199, depuis « La llanura bajo el último sol » jusqu'à « tan mal como el primero. »

Lecture et traduction : p. 199, lignes 32-38 : depuis « un lento acorde » jusqu'à « los días. »

Phonétique historique : cuchillo, sangre.

. *Ficciones*, Jorge Luis Borges, p. 47-48, depuis « Esa conjunción eficaz » jusqu'à « el mismo Quijote. »

Lecture et traduction : p. 48, lignes 33-39 : depuis « mi complaciente precursor » jusqu'à « leyes polares. »

Phonétique historique : trabajo, hecho.

. *Ficciones*, Jorge Luis Borges, p. 61-63, depuis « En las cosmogonías gnósticas, los demiurgos... » jusqu'à « el olvido total de sus años de aprendizaje. »

Lecture et traduction : p. 62, lignes 35-43 : depuis « Gradualmente » jusqu'à « ciénaga. »

Phonétique historique : cumbre, noche.

. *Ficciones*, Jorge Luis Borges, p. 216-217, depuis « todo era basto » jusqu'à « sentencia. »

Lecture et traduction : p. 216, lignes 25-32 : depuis « El almacén » jusqu'à « sanatorio. »

Phonétique historique : pobre, viejo.

Ficciones, Jorge Luis Borges, p. 89-90, depuis « El universo » jusqu'à « *cuya circunferencia es inaccesible.* »

Lecture et traduction : p. 90, lignes 38-45 : depuis « Los místicos » jusqu'à « *inaccesible.* »

Phonétique historique : espejo, pozo.

Descriptif de l'épreuve :

Ce qu'est l'explication linguistique...

L'épreuve de linguistique de l'agrégation est en fait, comme son nom l'indique, une épreuve d'explication linguistique d'un texte issu d'une œuvre du programme (œuvre dite ancienne – médiévale ou classique – ou contemporaine et dans ce dernier cas elle proviendra le plus souvent d'Amérique latine). S'agissant d'une explication linguistique, elle a pour objectif de permettre aux candidats de démontrer leur aptitude à cerner des phénomènes pertinents dans le texte qui leur est proposé, à en offrir une explication tantôt synchronique, tantôt diachronique selon l'œuvre support, afin de mettre en évidence le fonctionnement de la langue à un moment précis de son évolution ou à présenter une variante de la langue par rapport à la norme dominante. Etablir un parallèle avec l'espagnol contemporain (pour un

texte ancien) ou avec le français (pour un texte contemporain) peut enrichir la présentation qui ne devra toutefois à aucun moment se borner à un catalogue comparatiste entre deux langues ou deux états de langue. Dans tous les cas, une telle explication devra être structurée autour d'une problématique ou d'une série de problématiques claires qui doivent transparaître tout au long de la présentation et à laquelle tous les phénomènes présentés, analysés et illustrés se devront de renvoyer. Dans chacune des rubriques que les candidats souhaiteraient développer, le recours à des sous-problématiques permettant de traiter un phénomène en particulier est évidemment du plus bel effet dès lors qu'il contribue à améliorer l'intelligibilité de la présentation. La cohérence de la prestation, sa rigueur et sa clarté sont des critères déterminants de sa qualité globale.

...et ce qu'elle n'est pas.

Si depuis de nombreuses sessions maintenant l'épreuve prend appui sur un extrait de texte, c'est dans un but bien précis : celui de faire en sorte que les candidats possèdent une telle maîtrise des concepts et de l'œuvre qu'ils sont en mesure de sélectionner avec la plus grande rigueur et la plus aiguë des pertinences les phénomènes leur semblant dignes, dans CE passage de CE texte, de faire l'objet d'une explication, et ce parce qu'en les confrontant les uns aux autres, dans ce microcosme que constitue l'extrait choisi par la commission, ils seront porteurs d'un sens auquel les candidats doivent s'efforcer de faire accéder le jury.

A ce titre, l'épreuve d'explication linguistique ne doit pas être un catalogue échevelé de phénomènes que les candidats auraient glanés au fil du texte. Et quand bien même ils 'organiserait' ce catalogue en classant lesdits relevés dans les différentes rubriques que nous évoquerons par la suite, il ne suffit pas de dresser un listing de phénomènes morphologiques, ni même d'épuiser tous les systèmes phonologiques de l'espagnol et de ses variantes ou encore de faire un inventaire de toutes les curiosités graphiques *habidas y por haber* pour proposer un exposé satisfaisant en termes de pertinence et de précision de l'analyse, dans un exercice qui, rappelons-le, ne vise pas à évaluer la capacité des candidats à mémoriser des théories mais plutôt à établir des liens entre elles et l'extrait à commenter.

L'explication linguistique n'est pas non plus, et c'est un danger face auquel les candidats doivent prêter une attention particulière, une explication de texte de type herméneutique. A de trop fréquentes reprises, il a été donné au jury d'entendre de la part de candidats trop embarrassés par les concepts de la linguistique et insuffisamment formés à l'épreuve de certes bien belles explications de texte, mais dont la teneur n'était malheureusement pas celle attendue dans cette épreuve-ci. En effet, la fragilité de la formation de tel ou tel impétrant en sémantique ou en morphologie, l'aura par exemple contraint à se lancer dans une étude superficielle de champs lexicaux ou sémantiques, ou dans un commentaire sur la valeur d'incertitude attribuable contextuellement à un subjonctif sans jamais recourir aux outils propres à la linguistique en amont de ce type de commentaire. Il va de soi que de telles remarques lors du commentaire sont les bienvenues, dès lors qu'elles interviennent dans un temps de conclusion de tout ou partie de la présentation, avec la ferme volonté de démontrer à quel point l'ensemble de la présentation était cohérent et dans quelle mesure l'usage de la langue vient servir le discours littéraire. Mais à aucun moment ils ne doivent se substituer à une présentation rigoureuse du fonctionnement d'un système (lexical, sémantique, morphosyntaxique) au sein duquel les auteurs puisent des ressources à partir desquelles va surgir le sens.

Enfin l'épreuve d'explication linguistique ne doit pas être un prétexte à l'étalage de connaissances plus ou moins maîtrisées dans les domaines sur lesquels porte traditionnellement cette épreuve. S'il convient bien évidemment de faire montre de sa maîtrise des concepts linguistiques, une telle maestria n'en sera que plus remarquable si elle est exposée avec pertinence et précision, à partir des points suggérés par le texte soumis aux candidats. Toute tentative de jeter de la poudre aux yeux du jury sera très vite repérée et,

l'expérience l'a démontré, la reprise permettra assez vite de faire éclater au grand jour la vacuité du propos.

L'essentiel réside bien dans la nécessité absolue, pour réussir cette épreuve, de s'approprier les concepts afin d'en éviter un plaquage qui ne fera pas illusion bien longtemps. Il convient bien davantage d'exposer quelques points parfaitement maîtrisés, à partir desquels il sera alors facile pour les candidats de démontrer l'intelligence avec laquelle ils ont été capables, lors de leur année de préparation, d'intégrer les concepts au point d'être capables, le jour de l'épreuve, de les manipuler et d'en tirer profit.

Le jour J

Avant d'entrer en salle de préparation, il importe que les candidats se soient armés d'un solide bagage fondamental tout au long de l'année, en assistant aux cours que dispenserait leur centre de préparation et/ou en fréquentant avec assiduité une bibliographie linguistique vers laquelle ils trouveront un lien dans les dernières pages du présent rapport. Il est toutefois un certain nombre d'éléments dont les candidats doivent se pourvoir, si ce n'est avant même leur année de préparation, du moins alors dans les tout premiers jours de celle-ci, afin qu'elle puisse se dérouler dans les meilleures conditions et que le travail fourni le soit efficacement. En premier lieu, revenons sur la nécessité absolue d'avoir une excellente connaissance des œuvres, de leur sens, de leur époque et de leurs conditions d'apparition, etc. ; bien qu'il ne s'agisse pas, rappelons-le, d'une explication de texte littéraire, les éléments contextuels et cotextuels sont essentiels à une explication réussie. Ainsi, au candidat ayant daté la parution du *Conde Lucanor* au 16^{ème} siècle, nous rappelons que tout ce qu'il a évoqué au titre de la phonologie, de la phonétique historique ou bien encore de la morphosyntaxe est partiellement invalidé, *de facto*, par une erreur grossière qui, sans mettre en péril l'ensemble de la prestation qui a été jugée aussi pour la valeur intrinsèque de ce qui était dit, a eu des conséquences inévitables sur la notation finale. En second lieu, rappelons ce qu'écrivait Philippe Reynès dans son rapport de la session 2013 : « Tous, préparateurs et examinateurs, s'accordent sur la nature de l'épreuve de linguistique qui n'est pas une épreuve de grammaire appliquée ni de faits de langue. Il ne s'agit pas ici en effet de rappeler simplement une norme – on en attend plus d'un agrégatif – mais d'expliquer le fonctionnement d'une langue au sens de système linguistique. Toutefois, ne devient-il pas vain de vouloir expliquer le fonctionnement linguistique d'une langue si l'on n'en maîtrise pas les divers usages (normatifs ou non) et leur description, et de même, n'est-il pas dérisoire de prétendre utiliser un jargon linguistique théorique si l'on ne connaît pas une nomenclature grammaticale élémentaire ? » (p. 93). A bon entendeur...

Les quatre-vingt-dix minutes de préparation

Œuvres parfaitement maîtrisées et grammaire dominée, les candidats sont prêts à démarrer cette brève mais intense épreuve dont nous rappelons que la préparation dure 1h30 et le passage un maximum de 45 minutes. Une durée très brève qui ne laisse pas de place à l'improvisation puisque tout doit y être minutieusement organisé. Si l'organisation de la présentation est laissée à la libre appréciation des candidats, libres de se démarquer de celle que nous préconiserons par la suite, demeurent encore pour le moment trois figures imposées (mentionnées dans la consigne) auxquelles les candidats prudents prendront grand soin d'accorder le temps de préparation nécessaire à leur réalisation. Il s'agit de la lecture et de la traduction d'un passage indiqué ainsi que de l'évolution phonétique diachronique de deux mots. Pour ces exercices précis et pour tout le reste de leur préparation, les candidats disposent d'une photocopie de l'extrait sur lequel ils doivent travailler, comprenant le cas échéant les notes de bas de page et l'apparat critique, ainsi que d'un exemplaire de l'ouvrage. Il va de soi que le temps de préparation ne peut et ne doit être consacré à un re-feuilletage de l'ouvrage, qui est mis à disposition avant tout pour y effectuer quelque recherche ciblée venant étayer, compléter, nuancer l'une ou l'autre des analyses que proposeraient les

candidats à partir d'exemples provenant d'un autre fragment. Il conviendra d'éviter toutefois un recours systématique à des exemples ne provenant pas de l'extrait à traduire, sans quoi l'explication du texte proposé n'aurait plus aucun sens. En outre, les candidats ont à leur disposition, individuellement, le dictionnaire Latin-Français de Félix Gaffiot, une version papier du *Diccionario de la Real Academia Española* ainsi que de l'abrégé en un volume du *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* de Joan Corominas. Tout candidat ayant appris à manipuler ces ouvrages essentiels (et pas simplement pour l'épreuve de linguistique de l'agrégation) saura tirer un profit optimal de ces outils qui pourront tout à la fois l'orienter dans la recherche des étymons et de la quantité vocalique pour la phonétique diachronique, dans la reconnaissance des formes savantes ou semi-savantes ou encore lui suggérer quelques pistes de commentaires en sémantique, en lexicologie ou en morphologie lexicale en lui ouvrant des perspectives qu'il sera libre d'exploiter comme ont su le faire quelques éclairés candidats de cette session.

La préparation ne saurait s'achever sans une rapide mais indispensable vérification des notes prises : une brève relecture permettra aux candidats de rectifier quelque coquille en dernière minute mais aussi, et surtout, de refaire un point rapide sur l'ensemble de leur prestation à suivre au succès de laquelle, encore une fois, la cohérence et la clarté contribuent grandement.

Les trente minutes de prestation

Une fois dans la salle d'examen, que les candidats se rassurent : le jury fera tout pour qu'ils se sentent à l'aise et que le temps à passer ensemble, tout en se maintenant dans le cadre de ce qu'il est, à savoir l'épreuve d'un concours national exigeant, soit le plus amène possible. Après s'être vu rappeler très brièvement le déroulement de l'épreuve, les candidats disposeront d'un maximum de 30 minutes pour présenter leurs travaux. Dès qu'il leur a donné la parole, le jury entame le décompte du temps imparti et pour lequel il se montrera toujours d'une très grande précision. Pour des raisons évidentes d'équité, il ne sera pas toléré une seconde d'écart entre les différents candidats. Ainsi, quel que soit l'endroit de leur prestation où ils se trouvent, les candidats seront stoppés par le jury à 30 minutes très précisément. D'où l'impérieuse nécessité pour eux de toujours se montrer très attentifs au temps qui s'écoule (tout en ayant l'élégance d'éviter de contrôler frénétiquement leur montre plutôt que de s'adresser au jury). Ce n'est que par des entraînements répétés, une bonne maîtrise de leur sujet et également beaucoup de sang froid que la gestion du temps cessera d'être un problème pour les candidats. Ce cadre étant posé, ils disposent alors de toute latitude pour organiser leur prestation comme bon leur semble, pourvu que : 1) les épreuves imposées y figurent, que 2) la présentation couvre de manière satisfaisante tous les champs pouvant faire l'objet d'un commentaire dans l'extrait proposé et que 3) un certain équilibre entre toutes les parties de l'exposé soit respecté : en effet, s'il n'est pas à exclure que certains phénomènes soient plus représentatifs et/ou plus représentés que d'autres, le jury sélectionne malgré tout les extraits pour leur richesse globale et chaque extrait proposé a un intérêt en soi, qu'il convient de déceler avec finesse et pertinence. Ainsi, sur quelque extrait que ce soit, il y aura toujours des phénomènes graphiques, morphologiques, syntaxiques, sémantiques dignes d'intérêt pour compléter la présentation phonétique et phonologique. Il appartient aux candidats de les repérer, de les hiérarchiser afin d'attribuer à chacun la place qui lui convient, en évitant de ne se centrer que sur de la morphologie ou que sur de la sémantique, par exemple. De la même façon, et pour rejoindre un point évoqué plus haut, les candidats prendront soin de panacher à bon escient les phénomènes qu'ils analysent : se cantonner à l'analyse d'un seul phénomène en morphologie, par exemple peut s'avérer aussi lacunaire que risqué. Car il est probable, d'abord, que plusieurs phénomènes soient dignes d'intérêt dans l'extrait proposé et ensuite que si le phénomène choisi est traité de façon erronée, les candidats se privent *de facto* de points qui seraient attribuables à la catégorie en question. Il y a donc une véritable stratégie à mettre en œuvre selon chaque texte. Si, au bout de 30 minutes, l'un ou l'autre des points

n'avait pas été abordé, il est illusoire de croire que le jury, contraint de se départir de toute compassion dans un moment comme celui-ci, accorderait quelques minutes, ou même quelques secondes à celui ou celle qui n'a pas su se tenir au temps imparti qui, d'une certaine manière, fait également partie des consignes de l'exercice. Le jury recommande donc de suivre une organisation canonique, que nous évoquerons immédiatement après, qui présente l'avantage de suivre une progression cohérente de la pensée et, par conséquent, d'insuffler du liant dans la prestation des candidats qui sauraient se rendre maîtres de ce cadre. Néanmoins, il ne s'agit là que d'un conseil que chacun est libre de prendre ou non en compte.

Les 15 minutes de reprise

Immédiatement consécutive à la prestation, la reprise prend la forme d'un entretien d'une durée maximale de 15 minutes, montre en main. Celui-ci est mené par le jury avec la plus grande des bienveillances. Que les candidats s'en convainquent : loin de les enfoncer ou de les torpiller, l'entretien a bien davantage pour vertu, selon les cas, de faire préciser des points sur lesquels une incertitude serait demeurée, faire rectifier, à la lueur d'éléments nouveaux, un aspect de la présentation, aller plus encore en profondeur dans l'analyse proposée. Dans la mesure du possible, le jury procèdera toujours par une démarche inductive, de sorte que ses questions permettent aux candidats de reconsidérer tel ou tel aspect évoqué en première partie d'interrogation. Un candidat réceptif et ouvert à la discussion sera alors immédiatement en mesure de se montrer réactif et de rectifier, nuancer, compléter son propos. En outre, et pour ne pas prendre les candidats par surprise, le jury n'appuiera ses interventions que sur des éléments ayant été proposés par les candidats eux-mêmes dans leur présentation initiale. De ce fait, le jury se n'aventurera que sur un terrain sur lequel les candidats ont souhaité se lancer (raison pour laquelle nous indiquons plus haut qu'il est inutile de vouloir jeter de la poudre aux yeux du jury qui ne sera pas dupe de stratégies maladroites). Plus les candidats auront apporté d'éléments prometteurs et mieux ils les auront exploités, plus l'entretien sera productif. Toutefois, que les candidats un peu plus fragiles ne se sentent pas en reste : une prestation plus modeste pourra elle aussi donner lieu à un entretien tout à fait digne grâce auquel la prestation ne pourra qu'être améliorée. Ces 45 minutes (30+15) sont sans doute un moment redouté par les candidats, mais ils doivent se persuader qu'au terme d'une prestation réussie et d'un entretien fructueux, ils seront fiers du travail accompli en linguistique qui est une épreuve qui peut s'avérer gratifiante et payante.

Attention : les durées indiquées (30 minutes pour la présentation et 15 minutes pour l'entretien) sont des durées maximales. Cela signifie plusieurs choses : concernant la prestation, les candidats ne sont pas tenus de conserver la parole durant les 30 minutes exactement. S'il est fortement déconseillé de se satisfaire d'une prestation trop courte, de très belles prestations peuvent se tenir en 25 minutes. Ensuite, libre aux candidats de s'arrêter là ou de profiter des quelques minutes restantes pour revenir, s'ils le souhaitent, sur un aspect de la présentation. Cela ne revêt aucun caractère obligatoire et le jury ne leur tiendra aucunement rigueur de n'avoir pas utilisé l'intégralité du temps. D'autant plus que bien souvent, encore cette année, il a été donné au jury d'assister à des situations durant lesquelles les candidats ayant peu à dire mais souhaitant meubler à tout prix s'enferment dans des explications qui auraient grandement gagné à être écourtées, pour le confort de tous. Quant aux 15 minutes de l'entretien, elles peuvent aussi se réduire de quelques minutes, lorsque le jury estime ne plus avoir de questions à poser. En aucun cas les candidats ne doivent voir un signal quelconque dans la durée de l'entretien. En effet, le jury peut décider de mettre fin à l'échange, estimant qu'il dispose de suffisamment d'éléments pour se faire une idée de la solidité de la prestation et ne plus avoir de question à poser. Plutôt que de laisser inutilement les candidats sur le grill, il est préférable, là encore pour le bien-être de tous, de se séparer sans que cela ne présage du résultat. Puisque, comme à son habitude, le jury, bien que pétri de magnanimité, de clémence et de sollicitude, s'efforcera de ne rien laisser paraître de la qualité de la prestation. Ni dans un sens, ni dans l'autre.

Notes sur l'attitude

Avant de présenter très brièvement les différentes rubriques pouvant faire l'objet de l'attention des candidats, nous rappellerons quelques évidences concernant l'attitude globale qu'il convient pour eux d'adopter. Nous reprenons en cela l'essentiel de ce qu'avant nous María Belén Villar Díaz et Philippe Reynès ont développé avec talent, synthèse et précision. Les candidats qui se présentent face au jury sont là pour démontrer à la fois leurs connaissances et compétences en matière de linguistique, mais également pour faire preuve de capacités évidentes à se trouver face à un public auquel ils doivent exposer, avec la plus grande clarté possible, un contenu construit, clair, synthétique. Il convient, pour ce faire, d'adopter une attitude en adéquation avec la situation de communication. Le jury, non exempt d'humanité, conçoit et admet qu'une part de timidité ou de stress se manifeste par quelques bégaiements, lapsus ou étourderies. Ceux-ci ne doivent pour autant pas parasiter la prestation au point de la rendre incompréhensible. La gestion des émotions est un élément déterminant dans la réussite au concours puisque c'est en ayant une prise réelle sur leurs élans que les candidats seront en mesure de mobiliser le plus efficacement leurs connaissances et de les exposer de manière limpide. S'il est donc préférable qu'ils se montrent relativement sereins (dussent-ils pour cela prendre sur soi), les candidats n'en oublieront pas qu'ils se trouvent face à un jury et non face à des bambins ou des vieillards à traiter avec condescendance, ni face à des pairs complices. Une distance raisonnable est requise, qui ne contribuera que mieux à la transmission du message et à sa réception, dans des conditions cordiales de respect mutuel et de respect des codes de la situation. Cette distance s'accompagne d'une honnêteté intellectuelle qui veut que les candidats s'en tiennent à exposer ce qui est le fruit de leur travail, sans jouer l'esbroufe et considérer que le jury sera dupe de cette supercherie. Enfin, inutile de théâtraliser à outrance la prestation, d'en faire une belle histoire ou un show grandiloquent. Là encore, avec le minimum d'honnêteté requis, un candidat solide fera l'économie de fioritures et de frasques pour proposer une prestation sereine, posée, sur un ton adéquat, servie par un volume sonore suffisamment audible, une articulation claire et un débit respectueux de la prise de notes de l'auditoire. Tous ces points, en apparence insignifiants, même s'ils ne sont pas directement évalués dans le barème, contribuent tous à la qualité et à la valorisation de la présentation.

Le jury tend à recommander un plan comportant entre 7 et 9 rubriques, parmi lesquelles 3 sont obligatoires (voir plus haut) alors que les autres sont laissées à l'appréciation des candidats qui, quel qu'en soit le nombre, prendront soin d'attribuer à chacune une valeur à peu près équivalente, si tant est que l'extrait le permette. Il sera fréquent, que les candidats s'en rassurent, que la morphologie (verbale et lexicale) surpasse assez largement les autres catégories. Dans ce cas, il conviendra malgré tout d'opérer une sélection fine des phénomènes morphologiques et/ou syntaxiques à étudier. Mais pour cette même raison, le jury ne peut que conseiller aux futurs candidats de ne jamais négliger aucune rubrique, et en particulier celle de la morphologie et de la syntaxe. Le plan préconisé par le jury n'est le fruit d'aucune fantaisie de sa part mais plutôt la manifestation spontanée d'une « structuration logique qui va du signifiant au signifié, autrement dit, des unités minimales de la langue (orales dans un premier temps, écrites par la suite) aux unités complexes ; de l'élément purement matériel ou physique (son, lettre) à l'élément le plus abstrait ou mental (sens) » [M^a Belén Villar Díaz, p. 85], de sorte qu'on retrouvera, suite à l'introduction, les rubriques suivantes : lecture, phonologie, graphie, phonétique historique, morphologie, syntaxe (ces dernières pouvant être traitées conjointement), sémantique (ou lexicologie et sémantique/pragmatique), traduction. Une structure si rassurante a néanmoins tôt fait de se transformer en un carcan étouffant. Que les candidats se sentent libres, lorsque c'est pertinent, de rendre perméables ces barrières qui, parfois, d'ailleurs, doivent, pour des raisons de justesse du propos, être redéfinies. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple canonique, l'étude de *haber* peut-elle trouver sa place dans plusieurs catégories : en morphologie verbale, lorsqu'il va s'agir de présenter la formation des

futurs ou conditionnels à tmèse en langue ancienne, ou même de l'auxiliarisation dans les cas de concurrence, toujours en langue ancienne, entre *ser* et *haber*. Mais ce même verbe pourra également apparaître en sémantique lorsqu'il s'agira d'évoquer le processus de subduction par lequel peu à peu il a été désémantisé, ne se voyant attribuer qu'une valeur auxiliaire, laissant à son concurrent *tener* le monopole de la possession. Imaginons que tous ces phénomènes soient co-présents dans un texte, comme le cas s'est présenté moult fois. Par souci de clarté, et pour éviter des redites et répétitions fastidieuses, il serait ici judicieux d'envisager de créer une sous-problématique autour de la question du verbe *haber*, sous l'habile prétexte de laquelle le candidat se jouerait, momentanément, des cloisonnements de chacune des rubriques, pour proposer une étude nourrie de la confrontation des différentes valeurs d'un même élément. Il signalerait alors ce qu'il va traiter et ce qu'il y voit de problématique, en présenterait le système, qu'il viendrait ensuite étayer de l'analyse de quelques formes, spécialement sélectionnées pour leur pertinence¹⁰. Raisonner de la sorte, outre que cela évite un fastidieux catalogue au jury, permet de rendre flagrantes à la fois la compréhension de l'extrait par les candidats, ainsi que leur hauteur de vue dans l'appréhension des phénomènes linguistiques qui en sous-tendent la mise en sens et leur fine connaissance des mécanismes et des théories linguistiques. La même plaidoirie pour un usage raisonné et pertinent du cadre prescrit aurait pu traiter des démonstratifs, des possessifs articulés et de bien d'autres phénomènes.

Le développement et les rubriques :

Bien qu'elle ne revête aucun caractère d'obligation, certains candidats optent pour **une brève phrase d'introduction**. Celle-ci, dès lors qu'elle n'empiète pas outre mesure sur le temps de parole, est alors l'occasion, en quelques mots seulement, de contextualiser l'extrait dans l'œuvre, de situer l'œuvre dans un genre, un courant et une époque qui, dans bien des cas, seront autant de points sur lesquels les candidats pourront ensuite prendre appui dans leur explication. Par ailleurs, cette introduction est également l'occasion pour les candidats de trouver, sur un matériau encore neutre, le ton, le volume et le débit justes à adopter pour la suite de leur prestation. Une sorte de galop d'essai.

Assez couramment, les candidats optent ensuite pour **la lecture**. C'est un choix qui se justifie et se valorise à plusieurs égards. D'abord, parce qu'en procédant ainsi ils s'acquittent, dès le début de la prise de parole, de l'une des épreuves imposées par l'exercice et s'assurent ainsi, en cas de réalisation heureuse de l'exercice, quelques-uns des points attribués à ces figures incontournables. Ensuite, parce que de la lecture va normalement découler une partie de la présentation à suivre. En effet, les efforts de prononciation et de restitution d'un système phonologique vont très naturellement introduire la présentation du système phonologique à suivre. Mais ce n'est pas tout. Les intonations permettront d'évaluer le degré de compréhension du texte par les candidats. Ainsi, par exemple, dans la restitution des nombreuses formes de conditionnel à tmèse qu'offrait le texte de *El Conde Lucanor*, il est possible de percevoir à quel point les candidats ont ou non conscience de l'unité morphologique d'une forme telle que « *plazerme hya* ». L'expressivité de la lecture est donc un tout premier indice de la compréhension du texte et des phénomènes, que le jury a

¹⁰ Rappelons ici, comme le faisait M^a Belén Villar Díaz dans le rapport 2014, les critères de pertinence tels que les définissait Marta López Izquierdo en 2010 : « (a) l'unité en question est exceptionnelle (pour son époque, ou pour l'œuvre où elle apparaît) ; (b) elle est récurrente dans le passage, révélant peut-être une intentionnalité particulière ; (c) elle alterne avec d'autres formes du même paradigme ou d'un paradigme concurrent et illustre le fonctionnement d'un système ou d'un sous-système ; (d) elle pose un problème d'interprétation, elle est ambiguë ou polysémique ».

coutume de valoriser. De ce fait, la lecture doit être posée et appliquée, de manière à restituer le plus fidèlement possible et avec la plus grande clarté et intelligibilité les phénomènes caractéristiques d'un état de langue (notamment la réalisation des phonèmes caractéristiques) ; mais elle ne doit pour autant pas être hachée, ânonnée et exagérée afin de ne pas dénaturer le sens du texte. Aux candidats de trouver le juste équilibre pour parvenir à une lecture idéale, qui mettra en avant, avec le plus grand naturel, les phénomènes saillants sur lesquels ils s'appesantiront par la suite. Il est toujours regrettable et dommageable pour les candidats que le jury doive leur demander, lors de la reprise, de revenir sur telle ou telle réalisation phonétique de la lecture.

Afin de dissiper un doute, voire une angoisse, le jury n'exige absolument pas que la lecture soit l'imitation d'un accent d'une époque ou d'une zone. Cela serait totalement artificiel voire ridicule. En revanche, il semble plus logique, pour de simples raisons de cohérence, que le/la candidat lors de sa lecture s'efforce d'offrir une prononciation restituée des phénomènes saillants qui, dans le cas des œuvres au programme cette année et encore pour la session prochaine, sont tous des sons aisément reproductibles (la sifflante dorso-dentale existant en français ou le *yeísmo rehilado* pour le texte américain, les affriquées, par exemple, du système médiéval). Si cette restitution a pu être parfois maladroite, elle a tout de même permis au jury de s'assurer qu'un candidat, lorsqu'il décrivait un phonème, était en mesure d'en produire une réalisation cohérente. Nous nous sommes montrés par ailleurs tout à fait souples sur la restitution de l'intonation circonflexe de l'espagnol argentin, plus aléatoire et moins homogène, de telle sorte qu'en aucun cas nous ne la réclamions, pas même lors de la reprise (cela n'exclut pas que les candidats aient pu en faire mention dans la rubrique « Phonologie »). Compte tenu de ces remarques, le jury attendait que la lecture des textes tirés de *El Conde Lucanor* suive la prononciation du milieu du 14^{ème} siècle. Dans la mesure où le processus d'assourdissement du système des sifflantes avait très probablement débuté à cette époque, une lecture assourdie était de mise. Néanmoins, dans la mesure où ce processus se poursuit, accompagné de celui de lénition, jusqu'au 16^{ème} siècle, nous avons accepté une lecture qui ne restituait pas l'assourdissement dès lors que celle-ci était proposée de manière cohérente et que le/la candidat n'alternait pas entre réalisation sourde et réalisation sonore d'un même phonème. Quant au texte contemporain, il convenait de la même manière d'appliquer à la lecture les phénomènes présents de manière cohérente, à savoir en opérant un choix entre la réalisation sourde et la réalisation sonore du *yeísmo rehilado* (en s'efforçant d'être ensuite cohérent avec l'explication qui en était donnée dans la rubrique « Phonologie »), ou encore opter pour une réalisation aspirée ou non de la fricative dorso-dentale implosive, par exemple. Tout est affaire de choix.

De manière assez naturelle, la lecture appelle à être justifiée et éclairée par la présentation de l'évolution du **système phonologique** dont elle vient de rendre compte. Le texte médiéval comme le texte moderne sont des témoignages de l'état d'évolution du système phonologique de l'espagnol à divers moments de son évolution (car contrairement à ce qu'ont sous-entendu de trop nombreux candidats par des formulations que nous qualifierons pudiquement de maladroites, la langue est en perpétuelle évolution et le texte de Borges, tout moderne soit-il, ne fait pas état d'une langue stagnante et encore moins en fin d'évolution). Reconnaissons que c'est une rubrique qui laisse peu de place à l'improvisation et à laquelle les candidats ont donc une certaine facilité à se préparer. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, comme le précisaient nos prédécesseurs, c'est une partie de l'épreuve sur laquelle il est le plus facile d'observer l'augmentation du degré d'expertise des candidats qui parviennent à exposer avec clarté et aisance le système phonologique dont rendent compte l'un ou l'autre texte. Et bien souvent, ce sont les présentations phonologiques les plus brèves qui sont les plus précises et les plus efficaces. Malheureusement, beaucoup d'impétrant(e)s consacrent encore beaucoup trop de temps à cette partie, pour un rendement fort décevant la plupart du temps. Peu sûrs d'eux, mal à l'aise avec des notions comme la lénition,

l'assourdissement, la neutralisation ou la déphonologisation, avec la description des traits articulatoires mêmes des phonèmes, confondant phonèmes et réalités graphiques (la *jota* est une lettre, pas un phonème), ils se perdent dans de longs exposés qui, sans être pertinents, leur font en outre perdre un temps précieux pour la suite de la présentation. Comment, alors, viser à davantage de pertinence et donc à plus de synthèse ? En adaptant, en priorité, sa présentation au texte à étudier. L'état de langue présenté par les deux textes est issu d'une évolution unique et commune à ces deux modèles de l'espagnol, mais il va de soi que la langue du texte moderne a poursuivi son évolution au-delà de celle du texte classique. Ainsi, pour expliquer le phénomène de *seseo* ou celui du *yeísmo rehilado*, il convient de passer très rapidement sur les premières étapes de l'évolution du système (assourdissement, lénition, etc.) pour se concentrer davantage sur les modifications des points et zones d'articulation (cas du *seseo*) ou sur les variantes sourde ou sonore avant tout sociolectales du *yeísmo rehilado*. En revanche, dans le cas du texte médiéval, il convient de s'arrêter davantage sur les phénomènes d'assourdissement et de lénition, sur leurs causes internes (système d'opposition devenu inopérant) et externes (substrats cantabriques, entre autres) ainsi que sur leurs conséquences (système déséquilibré qui cherchera à se rééquilibrer) et sur les orientations prises dans les différentes zones où l'espagnol est parlé (en ne faisant qu'une mention brève et éventuelle à la variante américaine qui, sur le texte de Don Juan Manuel, ne se justifie que très peu, voire pas du tout). Tout est, encore une fois, une question de pertinence du choix de ce que l'on expose.

A ce stade de l'exposé, certains se livrent à l'évolution phonétique des mots signalés. Nous prendrons le parti, ici, de traiter d'abord **la graphie** pour la simple raison que sur les textes au programme cette année (en particulier le texte de Don Juan Manuel), son étude est étroitement liée à celle du système phonologique (d'où les confusions entre graphèmes et phonèmes que nous soulevons à l'instant et contre lesquelles il faut s'efforcer de lutter). Le commentaire des phénomènes graphiques ne doit pas se borner à quelques remarques générales sur l'usage de telle ou telle convention orthographique mais embrasser des manifestations graphiques bien plus hétéroclites qui pointeront tantôt une graphie en évolution, tantôt une véritable intentionnalité de la part de l'auteur qui utilise tous les moyens que la langue met à sa disposition pour donner un sens à son discours. C'est donc en termes d'éloignement ou de proximité (subjectifs) par rapport à une norme (donnée objective) qu'il convient d'aborder la question de la graphie. La norme pourra être comparée, dans le cas du texte ancien, à la norme actuelle (permettant ainsi de commenter la présence de crases, par exemple). Par ailleurs, le texte médiéval est une mine de commentaires, tout à trac, sur la persistance d'une graphie distinctive <s> vs. <ss> en passe de devenir obsolète par l'assourdissement en cours, sur la présence du <f> initial, par exemple, qui devient l'occasion d'offrir un développement sur la disparition de celui-ci (évoquant l'étymologie savante ou semi-savante des mots, ou au contraire l'amuïssement par influence du substrat nordique), sur l'instabilité entre des graphies corolaires (<i> / <y>, / <v> en lien avec l'évolution phonétique et la consonnantisation plus ou moins avancé de la semi-voyelle, <d> / <t> à relier au phénomène de l'apocope, par exemple). Chacun de ces phénomènes, constituant une liste loin d'être exhaustive, sera d'autant plus pertinent que les différentes variantes seront co-présentes dans l'extrait. Il sera en revanche beaucoup moins pertinent (pour ne pas dire totalement erroné) de s'intéresser à l'accentuation graphique dans le texte de Don Juan Manuel. Celle présente sur les fragments à commenter est du fait de l'éditeur et ne correspond donc aucunement à une réalité idiosyncrasique. Prendre ce prétexte pour faire tout un développement sur les règles d'accentuation en espagnol contemporain, en partant en plus la plupart du temps d'un postulat discutable, ne serait que perte de temps, d'énergie et...de points. Les particularités graphiques du texte moderne sont d'un autre ordre. Hormis l'inévitable constat d'une diversité graphique en inadéquation avec l'existence d'une seule et unique réalisation dorso-dentale de la fricative sifflante, il convient de prêter une attention particulière aux réflexes ortho-typographiques, par exemple. En effet, si le texte de Borges

semble un peu moins riche que d'autres en éléments de graphie, une étude fine et poussée de l'ensemble de l'œuvre permet d'en mettre quelques-uns en évidence et de s'intéresser à leur répercussion sur le sens : alternance des majuscules et des minuscules, emplois de l'italique, usage des parenthèses et distorsion des règles communes de typographie y afférentes ne sont là que quelques exemples de phénomènes pouvant porter de l'eau au moulin des candidats.

La **phonétique historique** est une rubrique réservant bien peu de surprise, qui à ce titre devrait permettre à tous les candidats de grappiller quelques points. Exercice traditionnel de l'épreuve de linguistique à l'agrégation, et pratique fondamentale des sciences du langage, comme le rappelait Philippe Reynès en 2013, elle est l'occasion pour les candidats de démontrer leur connaissance des processus évolutifs de la phonétique espagnole. Loin de tendre des pièges, le jury fait plutôt en sorte de proposer des mots très souvent étudiés au cours des préparations ou dont au moins l'évolution s'appuie sur des phénomènes très évidents et reconnaissables. Et si toutefois l'un des mots obéissait à un processus évolutif un peu moins canonique, le jury saurait tenir compte dans sa notation de la capacité des candidats à 1) reconnaître leur difficulté à faire évoluer le mot selon les phénomènes attendus et à 2) suggérer des hypothèses soutenables, étayées par un usage prudent mais convaincu de la terminologie adéquate, renvoyant aux phases d'évolution traditionnelles. Ainsi, par exemple, n'était-il pas forcément évident d'expliquer la monophthongaison finale du [wé] initial de *huebra*, issu de la diphtongaison précoce et naturelle de la voyelle brève tonique latine. Quelques candidats se sont aventurés dans des hypothèses qui ont permis à certains d'entre eux de suggérer, avec raison et forts d'indices glanés dans les ouvrages de référence mis à disposition, qu'on pouvait voir là une opération visant à distinguer *ópera* de son concurrent étymologique *huebra*. L'entreprise était osée, mais s'est avérée payante.

Les mots à analyser sont donnés, rappelons-le, sous la forme du masculin ou féminin singulier du substantif, du masculin singulier pour les adjectifs et de l'infinitif pour les verbes. Il faut reconnaître la nature déroutante de l'exercice d'un point de vue cognitif puisqu'il s'agit, à partir d'un résultat, de remonter à sa source puis de mettre à jour le processus suivi pour parvenir de l'un à l'autre. L'une des garanties du succès à cet exercice réside dans la capacité des candidats à retrouver le bon étymon, à partir duquel s'enchaîneront les opérations (ce qui implique qu'ils sachent manipuler avant le jour de l'épreuve les outils mis à leur disposition ce jour-là). Il est en effet essentiel de ne pas se tromper sur l'étymon : faire évoluer *viejo* depuis *veterem* au lieu de *vetulum* ou encore *hambre* depuis *famem* et non pas *faminem* relève du défi impossible à tenir. En outre, c'est la recherche de l'étymon correct qui permettra de connaître avec précision la position de l'accent latin, la quantité de la voyelle, autant d'éléments clés pour ensuite procéder à une évolution correcte et ainsi éviter au jury des commentaires du type « cela m'aurait bien arrangé que l'accent tombe ailleurs » (*sic*)... C'est d'ailleurs par un découpage syllabique précis et une mention faite à la position de l'accent tonique latin qu'il convient de débiter son évolution. Ensuite, c'est avec la plus grande des précisions terminologiques et notionnelles qu'il convient de présenter les phénomènes, en n'hésitant pas, pour plus de clarté, à signaler pour chaque étape la forme obtenue. Le jury n'en suivra que mieux la présentation et pourra ainsi s'assurer de la cohérence de la proposition. C'est alors un minimum que de manipuler avec justesse le nom des phénomènes (épenthèse, assimilation, assibilation, déflexivité, métathèse, etc.) et d'offrir un enchaînement qui, s'il admet quelques imprécisions sans gravité, ne saurait tolérer des inexactitudes fâcheuses concernant par exemple le type de *yod* évoqué ou encore des accidents visant, notamment, à faire intervenir l'amuïssement du *-m* casuel en fin de parcours alors qu'il est antérieur à tout autre phénomène, ou encore à sonoriser une consonne intervocalique, alors même que l'une des voyelles vient de disparaître dans la chronologie proposée par le/la candidat. Ce dernier commentaire laisse au lecteur une impression de déjà vu ? Il apparaît certes dans les dernières versions des rapports, mais sans un effet suffisamment probant pour que nous en fassions l'économie cette année encore. *Bis repetita*

placent... Enfin, s'il va de soi que l'évolution doit être menée jusqu'à son terme, c'est-à-dire jusqu'à la forme actuelle du mot signalé, il est recommandé d'indiquer, particulièrement dans le cas du texte médiéval, quelle phase de l'évolution présentée par le candidat correspond à la forme telle qu'elle apparaît dans le texte. Un exercice de rigueur, mais absolument réalisable, en somme.

Nous en venons à présent à la rubrique sans doute la plus dense, dans laquelle nous traiterons de façon conjointe **la morphologie** et **la syntaxe** (que les candidats sont toutefois libres de traiter dans des rubriques bien distinctes s'ils le souhaitent, à condition dans ce cas-là que la distinction soit visible et se justifie). Les rapporteurs nous ayant précédé ont effectué un travail remarquable de précision dans les explications des attentes du jury sur les explications de morphosyntaxe. Nous renvoyons donc en priorité les lecteurs et les lectrices à ces documents dans lesquels ils retrouveront notamment une définition de ce que sont la morphologie et la syntaxe, afin d'éviter de traiter de manière confuse et parfois inintelligible des phénomènes qui n'auraient un lien que bien lointain avec la morphosyntaxe. En poussant à peine la caricature, nous oserons signaler ici que la morphosyntaxe de l'espagnol – médiéval, contemporain, péninsulaire ou américain – est loin de ne reposer que sur les parfaits forts ! Que cette remarque un peu caricaturale serve à faire prendre conscience aux candidats à quel point il est essentiel de se départir d'un certain nombre de réflexes que l'on applique sans vraiment les comprendre. Evoquer absolument les parfaits forts (en étant souvent incapable d'en expliquer simplement l'origine), quelle que soit l'œuvre, quel que soit l'extrait, parfois même en l'absence de formes de parfait fort dans le texte relève du comique de répétition. Car presque quotidiennement le jury s'est vu proposer une analyse des parfaits forts sans que celle-ci ne se justifie réellement ; soit qu'elle relève davantage parfois de la sémantique dans le texte classique, soit qu'elle soit inopérante dans le texte moderne. Cet exemple, anecdotique nous le concédons, s'est répété à l'envi avec des phénomènes tout à fait divers que les candidats ont livrés à leur commission sans s'être interrogés au préalable sur la pertinence de leur choix dans un système qui est celui du texte à étudier. Et c'est bien là le piège de cette rubrique si généreuse et foisonnante en curiosités médiévales et contemporaines. Tant de choses à évoquer, à mettre en perspective, à confronter les unes aux autres, qu'un choix est absolument nécessaire. Inévitable. Ce choix est à effectuer en vertu des critères de pertinence déjà évoqués et qu'il convient de manipuler en tenant compte du type de texte dont il s'agit. En effet, une analyse de l'emploi des temps verbaux dans le texte contemporain ne s'envisagera évidemment pas de la même façon qu'un travail similaire dans le texte médiéval dans lequel les formes étaient plus instables et les conditions d'emploi plus étroitement liées à des facteurs étymologiques que ne le sont les formes verbales actuelles. C'est donc à partir d'une reconnaissance des formes, de leur identification (non seulement par une terminologie grammaticale basique mais également par une terminologie linguistique et métalinguistique maîtrisée) que les candidats intégreront l'échantillon sélectionné au sein d'un système qu'ils expliqueront afin de justifier ainsi la présence de ladite forme dans le texte à étudier. Dans le désordre, et de façon tout à fait lacunaire, les candidats à venir pourront ainsi s'interroger sur l'alternance des formes subjunctives en –RA, –SE et –RE, sur la construction et les valeurs des conditionnels et futurs à tmèse ainsi que sur l'alternance ou la co-présence de leurs formes synthétiques et analytiques, l'auxiliarisation, la syntaxe du pronom complément, la formation des adverbes en –*mente*, les processus de dérivation en général, l'emploi des prépositions ou des conjonctions, les périphrases verbales, le traitement de l'allocutaire et les différents paradigmes concurrents ainsi que les désinences attribuées à chacun, l'emploi du mode après *porque*, les phénomènes de coalescence, les actualisateurs (articles, adjectifs démonstratifs, ...), l'emploi des modes dans les subordonnées, les parfaits forts (étymologiques, analogiques, leur origine, leur concurrence ...), etc. Les candidats, par ailleurs, n'oublieront à aucun moment de citer les sources de leurs explications, non pas

comme une simple caution mais pour démontrer qu'ils ont su s'imprégner de la culture riche attachée à l'enseignement et à la recherche en linguistique hispanique.

Alors que ce long marathon touche à sa fin pour les candidats, il leur faut pourtant encore garder quelques forces pour la rubrique trop souvent négligée consacrée à **la sémantique** et à **la lexicologie**. Il est tout à fait compréhensible que par manque de temps lors de la préparation, les candidats ne puissent consacrer que peu d'énergie à la préparation de cette partie de l'épreuve. Il est moins compréhensible qu'ils ne lui consacrent pas davantage de temps lors de leur année de préparation, alors qu'il serait si simple et profitable de préparer des fiches thématiques, dont les thèmes pourraient être suggérés par une lecture répétée des textes permettant aux candidats d'y repérer quelque récurrence porteuse. Quoi qu'il en soit, le manque de profondeur avec lequel cette dernière rubrique est abordée est tout à fait regrettable. D'une part parce qu'il ne doit pas y avoir de hiérarchie entre les rubriques, toutes aussi importantes les unes que les autres, mais aussi parce que cette réflexion sur la sémantique et la lexicologie est probablement la plus enthousiasmante de toutes, comme le signalaient déjà nos collègues dans les rapports précédents. Pratiquée en général depuis plus longtemps, de manière certes parfois inconsciente, par les candidats, l'approche sémantique et lexicologique du texte permet, en se préservant d'une fantaisie outrancière, d'aborder avec plus de liberté la mise en sens du texte à partir de l'étude d'unités très diverses, souvent en lien avec les rubriques précédentes. Ainsi, par exemple, sera-t-il possible d'évoquer la valeur et le sens des affixes dérivationnels, étudiés en morphologie lexicale, dans cette dernière partie. Ou encore revenir sur la distribution des emplois de *tener* et *haber*, de *ser* et *estar* en démontrant ici que l'étude morphologique du système ne se fait absolument pas en rupture avec le sens des unités mais qu'elle contribue, au contraire, à son surgissement. Une bonne présentation peut ainsi s'orienter vers un travail sur l'évolution sémantique de termes ou bien encore sur une étude de la différence d'usage ou de valeurs d'une même unité au sein du monde hispanique, ou encore le signalement de champs lexicaux et sémantiques, dès lors que ceux-ci sont mis en perspective par rapport à l'ensemble du texte et aux nuances qu'il hérite de cette déclinaison. Pour toutes ces analyses possibles, les outils mis à disposition des candidats sont des mines leur permettant notamment de récolter des indices sur l'évolution de la valeur sémantique de tel ou tel terme, ainsi que sur la façon dont son évolution morphologique au fil du temps a permis de lui façonner son sens actuel ou au contraire de quelle manière, grâce à sa forme il a pu se frayer un chemin et une place dans la langue telle qu'elle est parvenue jusqu'à nous aujourd'hui. Le texte médiéval offrait une grande richesse dans cette optique lexicale : *guisa*, *cuita*, *lazeria*, *mancebo*, *folgar*, *vicio*, ou *envergoñarse* pour sa morphologie insolite...mais des approches plus subtiles comme l'expression des différentes modalités dans les textes (adverbialisation, choix modaux, etc.) était une autre piste à explorer, de même que la collision de termes issus de paradigmes étymologiques différents (*arriba* associé à *ayuso* dans un texte) ou encore la présence de formes assimilables à des proverbes et dont l'analyse, dans un ouvrage profondément marqué par son didactisme, eût été du plus bel effet. Le texte américain, quant à lui, outre ses américanismes, est jalonné de termes dont le sens dans la variante argentine diffère quelque peu du sens péninsulaire : c'est le cas de *palenque*, par exemple, qui méritait un commentaire. Cela n'enlève rien à ce qui peut être dit par ailleurs de termes plus traditionnellement américains, tels que *chambergo* ou *poncho* dont les origines sont toujours d'un grand intérêt pour une démonstration de ce type. Les arabismes, les hellénismes, les latinismes étaient également légion, certains espagnolisés selon des processus à mettre en relief, d'autres non. La liste serait encore longue, mais n'en dévoilons pas trop et laissons à chacun l'occasion d'explorer par lui-même la richesse sémantique et lexicale des textes au programme.

La dernière rubrique, qui est également la dernière figure imposée de cet oral, est **la traduction** d'un passage correspondant généralement à celui qui avait été donné à lire. Ainsi, il ne s'agit pas d'un passage très long mais il est généralement choisi pour les difficultés qu'il

est susceptible de receler. Aussi la traduction réclame-t-elle de la part des candidats la plus grande des concentrations. Le fait que souvent la traduction soit la dernière ligne droite avant la fin de l'épreuve n'est pas une raison pour adopter le rythme d'un sprinter. En effet, le jury doit pouvoir prendre toute la traduction, dans ses moindres détails, sous la dictée. Il convient d'éviter qu'un des membres de la commission soit dans l'obligation d'interrompre le/la candidat pour lui rappeler cette règle simple. Afin d'éviter cette situation inconfortable pour tous, il suffit aux candidats de s'assurer lors de la dictée que les membres de la commission sont en train de noter et d'adapter leur rythme à celui de la prise de notes de ses interlocuteurs. Cela signifie également qu'il faut prévoir, dans le chronométrage de sa présentation, un temps suffisamment long pour se livrer à cet exercice de dictée qui se fera, cela va sans dire, à haute et très intelligible voix. Si toutefois les candidats souhaitent, à l'issue de leur dictée, revenir sur un aspect de leur traduction pour s'en justifier, et que le temps le leur permet, ils en auraient bien sûr toute latitude, dès lors qu'il ne s'agit pas pour eux de modifier la proposition initiale ou de gloser inutilement la proposition faite. Les qualités évaluées lors de cette épreuve de traduction sont celles de rigueur et de finesse dans la compréhension du texte original, de ses nuances en tenant toujours compte évidemment de l'époque et du registre de composition ainsi que l'adéquation entre les points exposés dans les rubriques précédentes et la façon dont ils sont mis en œuvre dans un cas concret (il est toujours ennuyeux que la traduction aille à l'encontre de ce qui vient d'être exposé). La qualité de la langue française demeure, par ailleurs, un critère fondamental de l'évaluation. Les hésitations à répétition, les choix multiples laissés à la discrétion du jury ou les reprises systématiques de ce qui vient d'être traduit sont à proscrire absolument. La traduction ne s'improvise pas face au jury : elle se prépare et se relit. Elle s'anticipe, même, par un travail de fond tout au long de l'année, qui consistera pour le candidat à maîtriser parfaitement l'œuvre, son système de représentation, son vocabulaire, son style de telle manière que le candidat soit à même, très rapidement, de mettre en œuvre une série de dispositifs de traduction lui permettant d'atteindre un résultat à la fois précis, raffiné, proche du texte original et élégant.

Bibliographie

Nous nous contenterons ici de rappeler l'adresse à laquelle les candidats pourront trouver toute la bibliographie actualisée pour se préparer idéalement à cette épreuve. Toutefois, cette bibliographie ne se substituera jamais complètement à la pratique et aux entraînements au fil desquels les candidats acquerront une méthode et de l'aisance dans la manipulation des concepts et des outils.

http://cache.media.education.gouv.fr/file/agreg_externe/05/7/p2016_agreg_ext_lve_espagnol_411057.pdf

Conclusion

Nous espérons que la lecture de ce rapport pourra permettre aux candidats malheureux de la session passée de mieux comprendre ce qui a pu ne pas convenir lors de leur prestation et ainsi rectifier le tir pour améliorer leur note lors de leur prochaine tentative, et que les futurs candidats sauront y dénicher tous les bons conseils à mettre en œuvre sans attendre afin de se préparer au mieux pour une épreuve qui, si elle n'est pas plus inaccessible que toute autre, exige de la part des impétrants, ténacité, rigueur et constance dans la préparation, dans l'acquisition de méthodes et d'outils et dans l'entraînement. Que tous les futurs candidats soient encouragés à suivre cette voie. Puissent-ils (re)découvrir la linguistique dans tout ce qu'elle offre de plus fascinant et sentir ainsi se consolider plus encore leur souhait profond de faire partager leur amour et leur connaissance fine de la langue à leurs futurs élèves.

III. 4 Épreuve d'option

III.4.1 Épreuve de catalan

Les chiffres

Parmi les 120 admissibles, 39 des candidats avaient choisi l'option catalan à l'oral. 38 se sont présentés à l'épreuve, 20 d'entre eux ont été admis. La moyenne générale des présents est de 10,86/ 20 ; celle des admis est de 12,54/20. La répartition des notes s'établit comme suit :

Notes	Nb. présents	Nb. admis
>= 4 et < 5	1	1
>= 5 et < 6	2	0
>= 6 et < 7	3	0
>= 7 et < 8	3	1
>= 8 et < 9	4	1
>= 9 et < 10	5	3
>= 10 et < 11	0	0
>= 11 et < 12	5	3
>= 12 et < 13	3	1
>= 13 et < 14	5	3
>= 14 et < 15	1	1
>= 15 et < 16	2	2
>= 16 et < 17	1	1
>= 17 et < 18	0	0
>= 18 et < 19	1	1
>= 19 et < 20	2	2
Absent	1	0

Textes proposés

De l'œuvre au programme *El mètode Grönholm* de Jordi Galceran, Barcelona, Edicions 62, 2008 [2003], ont été proposés les textes suivants :

1. p. 65-67 (« *Mercè va fins a la bústia* » [...] « podem deixar-ho »). Lecture : de « *MERCÈ va fins a la bústia* » (l.1) à « *ENRIC : No* » (l. 17). Traduction : de « *MERCÈ : Per*

mi, aconseguir aquesta feina » (l. 27) à «però ràpid » (l. 41). Commentaire de l'ensemble du fragment.

2. p. 33-35 (« Per mi, ni oportunitats ni punyetes » [...]o mentia abans o totes dues vegades »). Lecture : de « Per mi, ni oportunitats ni punyetes » (l. 1) à «MERCÈ : Et deuen estimar molt » (l. 14). Traduction : de « FERRAN : Parla per tu » (l. 6) à « CARLES : Sí, què tenia, per què t'hi vas embolicar » (l. 22). Commentaire de l'ensemble du fragment.

3. p. 54-56 (« En l'oferta, en cap moment han posat » [...] « sí que n'hi havia per canviar-se de sexe »). Lecture : de «CARLES : No em tornis a dir transvestit » (l.6) à «has d'estar més xiulat que el pito d'un àrbitre » (l. 20). Traduction : de « FERRAN : D'acord. Anem per feina » (l.42) à « a l'associació gai-lesbiana » (l.51). Commentaire de l'ensemble du fragment.

4. p. 87-89 (« Ferran entra » [...] « un fill de puta que sembli un bon home »). Lecture : de «MERCÈ : ¿Vol que l'hi expliqui ? » (l. 1) à « ENRIC : [...] i això ho valorem, però... » (l. 20). Traduction : de « MERCÈ : Bé, en cap de les quatre situacions » (l. 27) à «ENRIC : Que generi un conflicte més greu » (l. 44). Commentaire de l'ensemble du fragment.

Remarques

Les conditions de l'épreuve : durant l'heure de préparation, les candidats reçoivent une ou plusieurs feuilles où est reproduit le passage à commenter et où leur sont indiqués les passages à lire et à traduire. Ils ne disposent pas de l'œuvre au programme mais peuvent consulter un dictionnaire unilingue catalan. L'épreuve dure 45 minutes au maximum (temps de parole du candidat : 30 minutes au maximum ; entretien avec le jury : 15 minutes au maximum). Le candidat choisit de proposer dans l'ordre qu'il souhaite le commentaire, la lecture et la traduction, dicte lentement sa traduction et veille à bien respecter le temps imparti. Au vu des difficultés de plusieurs candidats à terminer la traduction lorsque ce dernier exercice venait clore la prestation, le jury conseille de commencer par la lecture et la traduction.

En ce qui concerne **la lecture**, de nombreux candidats ont lu de manière correcte et expressive et ont ainsi répondu aux attentes du jury. D'autres ont malheureusement proposé une lecture médiocre, voire insuffisante, notamment en ce qui concerne la distinction entre normes orientale et occidentale. Dans l'ensemble, les candidats connaissaient les règles de base, ce que la reprise a, dans la majorité des cas, permis de vérifier. Le jury a par ailleurs été sensible à une volonté d'interprétation des dialogues. Toutefois, il a entendu, à de nombreuses reprises, une lecture hachée, hésitante ou monotone qui trahit une pratique trop peu assidue de

l'exercice et une absence de prise en compte du genre théâtral au programme de la session 2015. Le jury n'ignore pas que les préparateurs et les candidats ont un temps limité pour s'entraîner mais souhaite insister sur l'intérêt d'une bonne lecture qui donne l'occasion de prendre quelques points souvent précieux dans la note finale. Voici les erreurs les plus courantes en catalan oriental (communément appelé barcelonais), modalité que les candidats ont généralement choisie :

- les voyelles atones, notamment le « e » ou le « o », sont prononcées comme s'il s'agissait de voyelles toniques. C'est le cas, par exemple, pour les pronoms personnels compléments atones enclitiques ou proclitiques dont la voyelle atone est lue comme tonique. A l'inverse, le jury a constaté que le « o » tonique était parfois lu comme s'il était atone.

- la fermeture ou ouverture de « e » ou « o » toniques n'est pas restituée.

- les liaisons entre deux mots qui commencent et finissent respectivement par des voyelles sont souvent mal négociées. On rappellera à ce titre qu'un « e » ou un « a » atone en début ou fin de mot, au contact avec une voyelle, tonique ou atone, d'un autre mot, s'amuït [no (e)m diguis, cas(a) oberta].

-le « r » final des infinitifs, qui s'amuït, sauf devant les pronoms enclitiques, est parfois prononcé. De manière générale, les « r » finaux n'ont pas toujours été bien restitués.

- le « s » sonore entre deux voyelles est prononcé sourd, notamment devant la voyelle initiale du mot suivant.

- le « ll » final n'est pas palatalisé.

- le « l·l » géminé, caractérisé par le point (punt volat) entre les deux « l », n'est pas toujours correctement rendu.

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

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

- confusion entre les prononciations du « x » et du digramme « ix » en position intervocalique (examen / deixar).

On invitera enfin les candidats à fixer leur attention sur les accents graphiques afin de ne pas prononcer atones, comme le jury a pu parfois déplorer, les voyelles surmontées de ces accents.

La traduction requiert un travail régulier et préalable d'apprentissage d'une part de la syntaxe catalane, d'autre part de la morphologie verbale et du lexique catalan. Sur ce dernier aspect, les candidats pourront s'appuyer sur les bons dictionnaires de version comme le « Diccionari català-francès » de R. Botet et C. Camps ou le « Diccionari català, valencià, balear », par exemple, très riche en dialectalismes. L'œuvre au programme jouait d'ailleurs sur cette profusion d'expressions locales, souvent imagées (par exemple « se li veia el llautó »), qui

rendaient compte d'une langue informelle, tout comme l'usage de l'argot (« empitofat » pour « borratxo »), du lexique vulgaire (« collons » « cagar-se », etc.), ou encore la présence appréciable de castillanismes (« enrotllar-se amb algú », « passar-se ») qui peuvent être de surcroît intégrés dans une expression imagée catalane (« més xiulat que el pito d'un àrbitre »). Le candidat devait savoir sinon restituer avec justesse du moins percevoir ces variations d'ordre socio-linguistique qui contribuent à caractériser les personnages, notamment Ferran.

Pour cet exercice, plusieurs candidats ont proposé une prestation recevable. Cependant, le jury a constaté l'ignorance de nombreux traits basiques de la langue catalane. Au niveau morphologique, certains candidats ont confondu le présent et la forme simple du passé simple catalan, les personnes verbales, les pronoms personnels. En ce qui concerne le lexique, les erreurs ont souvent été liées à une méconnaissance d'expressions populaires ou imagées ou de jeux de mots (cf les exemples *supra*) que la maîtrise de la pièce, et en particulier des caractères des personnages, devait permettre de comprendre. Des erreurs sur du lexique général (par exemple, traduire « equip » par « vêtement de travail » au lieu simplement d'« équipe » ou « impostada » par « imposée ») ont été plus gravement sanctionnées. Sur la plan de la syntaxe, certains candidats ont proposé, malgré une compréhension de la structure catalane, une traduction grammaticalement incorrecte (à titre d'exemple, « je n'ai pas mis aucune règle »). On insistera sur la nécessité de maîtriser la langue française. Les traductions qui permettaient de restituer avec finesse et justesse la saveur du texte ont, elles, été récompensées. Le jury tient finalement à conseiller aux candidats de très bien maîtriser le lexique du texte et sa traduction française, afin de ne pas avoir besoin de consulter le dictionnaire unilingue pendant l'heure de préparation.

Pour le **commentaire** du texte, le jury rappelle qu'il convient de situer avec précision le passage proposé dans l'œuvre – ce que généralement les candidats ont bien fait – et d'en faire une étude soignée, qu'elle soit linéaire ou composée. Le jury n'a pas de préférence entre l'une ou l'autre des modalités de commentaire mais désire cependant attirer l'attention du candidat sur les dangers des deux alternatives.

S'il est vrai que le commentaire linéaire, en grande majorité choisi par les candidats, permet en théorie d'étudier de manière précise les stratégies discursives et esthétiques à l'œuvre dans la pièce, il a souvent donné lieu à de la paraphrase, parfois améliorée de quelques remarques pertinentes, sans proposer au jury une interprétation globale, claire et cohérente. On n'attend pas des candidats qu'ils racontent le texte, mais qu'ils l'étudient en s'appuyant, dans le cas qui nous concerne, sur les techniques rhétoriques du dialogue ou les indications didascaliques et leurs effets théâtraux. Il faudra donc prendre le temps d'analyser, de manière serrée, les tournures lexicales, les constructions syntaxiques, le fonctionnement de la mécanique des répliques et des gestes et les conséquences sur la tonalité de l'extrait, la tension des personnages, le fonctionnement de l'humour, et l'attention du spectateur. On insistera d'ailleurs sur la nécessité de bien prendre en compte des spécificités du genre proposé : trop de candidats ont eu tendance à étudier l'extrait sans faire un sort particulier à la théâtralité. Analyser l'humour de telle formulation ou de telle situation – ce qui de surcroît n'a pas été tâche aisée pour les candidats – n'a pas le même sens au cinéma qu'au théâtre, genre qui joue

sur la co-présence des spectateurs et des comédiens dans un même espace-temps, et par conséquent sur le rapport immédiat au corps, la double communication théâtrale et le caractère éphémère de l'action scénique.

Par ailleurs, les connaissances globales qu'ont acquises les candidats de l'œuvre doivent permettre d'éclairer cette analyse mais ne doivent pas faire du fragment un prétexte à une réflexion générale sur la pièce ni conduire à une lecture monolithique. Chaque extrait étant singulier, le candidat devra s'attacher à l'étudier en soi et à dégager un ou plusieurs axes de lecture qui pourra guider son analyse linéaire, afin d'éviter la paraphrase. A ce sujet, de nombreux candidats ont sans doute cru bien faire en faisant mention en introduction d'une problématique et en la reprenant en conclusion. Toutefois, si une telle démarche n'est pas suivie d'une permanente problématisation de l'étude linéaire, elle perd de sa pertinence et montre la faiblesse de raisonnement. Le candidat aura donc à l'esprit qu'il doit toujours démontrer ses affirmations et proposer un discours cohérent par rapport à ce qu'il a annoncé en introduction.

Rares ont été les candidats qui ont préféré un commentaire thématique : la plupart ont proposé une analyse recevable, voire bonne. Sans doute auraient-ils fait de même à travers une analyse linéaire. En plus des différents écueils repérés dans cette autre modalité, le commentaire thématique peut donner lieu à des réflexions d'une part non fondées sur des exemples précis et rigoureusement analysés, d'autre part à un défaut, voire une absence d'étude de la progression dramatique.

Quelle que soit la forme d'analyse choisie, on conseillera aux candidats de contrôler le contenu et la forme de leur discours. Il convient de maîtriser les termes – techniques notamment – que l'on emploie et il est nécessaire de s'exprimer dans un français correct sur les plans lexical, syntaxique et phonétique. L'élégance de la langue de certains candidats a ainsi été particulièrement appréciée.

Sur l'ensemble des commentaires entendus, le jury n'a pas hésité à récompenser ceux qui ont permis de caractériser avec exactitude et pertinence le fragment soumis, à travers une analyse détaillée et fine de l'écriture, doublée de perspectives sur l'ensemble de la pièce.

La reprise de l'ensemble de la prestation est particulièrement attendue par le jury, bienveillant, qui a scrupuleusement noté le commentaire ainsi que la traduction et a repéré les éventuelles erreurs de lecture. Ce temps est conçu comme un moment d'échanges qui doit permettre au candidat de rectifier certaines erreurs pointées par le jury ou d'approfondir une réflexion.

III.4.2 Épreuve de latin

Données chiffrées et statistiques.

Parmi les 120 admissibles (116 présents), 16 présentaient l'épreuve d'option en latin; 5 d'entre eux ont été admis. Le nombre de candidats admissibles choisissant le latin est, à un candidat près, le même que l'année dernière. Le nombre de reçus (5) est inférieur à celui de l'année précédente. Deux latinistes ont été admis sur la liste complémentaire, portant le total des reçus à 7 (9 en 2014). La moyenne des présents est de 12,69 / 20, celle des admis est de 14,95 / 20. Il s'agit donc de bonnes moyennes en progression par rapport à l'année dernière. La répartition des notes obtenues par les candidats est la suivante:

Notes	Nombre de présents	Nombre d'admis
≥ 3 et < 4	1	0
≥ 4 et < 5	1	0
≥ 5 et < 6	0	0
≥ 6 et < 7	0	0
≥ 7 et < 8	2	0
≥ 8 et < 9	0	0
≥ 9 et < 10	1	1
≥ 10 et < 11	0	0
≥ 11 et < 12	0	0
≥ 12 et < 13	2	0
≥ 13 et < 14	0	0
≥ 14 et < 15	2	2
≥ 15 et < 16	2	0
≥ 16 et < 17	2	0
≥ 18 et < 19	2	1
≥ 19 et < 20	1	1

Déroulement de l'épreuve

A-Préparation

Le candidat dispose d'une heure pour préparer son épreuve. Durant la préparation, un dictionnaire latin-français (Gaffiot, nouvelle édition) est à sa disposition. Il n'a pas accès à l'édition intégrale de l'œuvre au programme. Une photocopie du texte de l'épreuve, pris dans l'édition de référence de *Médée*, lui a été fournie. L'extrait choisi faisait environ vingt-cinq vers. Il ne comportait ni titre, ni notes mais les numéros des vers figuraient sur la photocopie, ce qui permettait au candidat de situer le texte dans l'ensemble de la pièce. Le candidat peut écrire sur la photocopie s'il le souhaite.

B-Sujets

Les deux textes sur lesquels les candidats ont été interrogés cette année sont les suivants :

vers 910-935 (de *Medea nunc sum à pereant mei sunt*) ;

vers 272-297 (de *Profugere cogis à et ipsa propero*).

C-Déroulement de l'épreuve

La durée totale de l'épreuve est de 45 minutes. Trente minutes sont consacrées à la lecture, traduction et commentaire du texte proposé ; quinze minutes sont réservées ensuite à l'entretien avec le jury.

Le jury comprend les trois spécialistes d'option (un lusiste, un catalaniste, un latiniste), le latiniste mènera l'entretien avec le candidat pour l'épreuve de latin, mais les autres membres du jury pourront également poser des questions.

-Situation de l'extrait.

Il est conseillé de commencer par situer l'extrait dans l'ensemble de l'œuvre. Il ne s'agit pas de raconter toute la pièce, encore moins l'ensemble de la légende de Médée ou la vie de Sénèque, mais de rappeler de manière concise la place du texte étudié dans le déroulement de la tragédie.

-Lecture.

Le candidat ne doit pas lire l'intégralité du texte. Le jury lui aura indiqué en commençant jusqu'à quel vers il lira (environ un tiers du texte). La lecture doit obéir aux règles de la prononciation dite restituée, conformément aux « instructions concernant l'enseignement du latin dans les classes de premier cycles » (B.O. du 27 août 1960). Il peut rouler les *r*, notamment lorsqu'il a appris le latin dans un pays de langue romane. Il n'est toutefois pas nécessaire d'indiquer les quantités et les accents. Si le candidat désire tout de même le faire, il doit veiller à éviter les erreurs. Dans ce cas, l'exercice peut se révéler particulièrement ardu s'agissant, comme cette année, d'un texte poétique. Une telle lecture implique en effet que le candidat maîtrise parfaitement les principes de la scansion et de la versification latines. La lecture doit être fluide. Une lecture qui bute sur tous les mots montre le peu de familiarité du candidat avec la langue. En respectant l'ordre grammatical des mots, la lecture indique d'emblée que le candidat a compris la construction et, partant, le sens du texte. Cette année peu de lectures ont été de très mauvaise qualité.

-La traduction.

L'ensemble du texte soumis au candidat doit être traduit. Le candidat doit parler intelligiblement en laissant au jury le temps de noter la traduction. Elle constitue la majeure partie de l'épreuve. Aussi, le candidat a-t-il intérêt à y consacrer l'essentiel du temps de préparation. Il convient de traduire par groupes de mots : le candidat lit l'ensemble des mots qui constituent une unité grammaticale avant de donner une traduction de ce groupe de mots. Dans un premier temps, il faut préférer l'exactitude à l'élégance si celle-ci ne permet pas de rendre compte de la construction de la phrase latine. Le candidat doit maîtriser la structure grammaticale du texte latin : si sa traduction est trop floue ou trop elliptique, il doit s'attendre à être interrogé durant l'entretien sur la construction de la partie de la phrase imparfaitement traduite. Parfois le candidat peut donner une première traduction littérale avant de proposer une traduction qui lui paraît plus conforme aux exigences de la langue française. Dans la mesure du possible, il doit aussi respecter l'ordre des syntagmes et des propositions lorsqu'il a une valeur stylistique

évidente en latin. Ainsi, une prolepse peut être rendue en français par le gallicisme « c'est...que » ; sauf exception que le candidat peut justifier dans son commentaire, un même mot employé plusieurs fois dans le texte doit être traduit de manière cohérente. Les candidats ont eu une année pour préparer l'œuvre au programme et pour se familiariser avec son vocabulaire. Il n'est donc pas conseillé de passer l'ensemble de l'heure de préparation à consulter le dictionnaire. De même, si les difficultés grammaticales ont bien été élucidées durant l'année, le candidat peut consacrer davantage de temps à améliorer la qualité de la traduction française durant l'heure de préparation. Quelques rares candidats présentant l'épreuve de latin avaient une connaissance visiblement très insuffisante de la langue et ont été incapables de traduire le texte en entier ou de traduire en suivant l'ordre grammatical du texte. Ils n'ont pas été capables, durant l'entretien, de justifier leur traduction, montrant qu'ils l'avaient apprise par cœur. Ces candidats n'étaient pas en mesure de répondre aux questions les plus élémentaires sur les déclinaisons ou les conjugaisons. D'autres, heureusement plus nombreux, ont su justifier des partis pris de traduction ou améliorer des traductions partiellement fautive. Certains ont su efficacement défendre des choix de traduction sur lesquels le jury leur a posé des questions complémentaires.

-Commentaire.

Dans la foulée de la traduction, les candidats doivent proposer un commentaire du texte. Ils ont le choix entre un commentaire linéaire ou composé. Cette dernière méthode demande un plus grand effort d'organisation et il est conseillé aux candidats qui choisissent le commentaire composé de garder suffisamment de temps durant l'heure de préparation pour mener l'exercice jusqu'à son terme. Il faut éviter, en effet, de présenter dans l'introduction des axes de commentaires qui ne seront pas suivis par la suite. Avant l'explication à proprement parler, le candidat a intérêt à indiquer en quelques mots le ou les éléments les plus saillants autour desquels il bâtira son explication. Une fois qu'il a dégagé l'intérêt du texte, il peut, si le passage s'y prête, distinguer plusieurs mouvements en évitant de recourir trop pesamment aux métaphores charcutières (« découper », « diviser » ou « scinder » le texte). Quelle que soit la méthode adoptée, le candidat doit constamment revenir au texte et ne pas se contenter de le paraphraser. Les temps et les modes, l'ordre des mots, le vocabulaire, l'absence de verbes ou les répétitions etc. constituent autant de points sur lesquels le commentaire peut prendre appui. Si les allusions mythologiques, très nombreuses dans *Médée*, doivent être explicitées, le candidat ne doit pas se contenter de « réciter » un dictionnaire de mythologie, mais doit plutôt s'efforcer de montrer en quoi elles contribuent à la signification du texte. La tragédie de Sénèque se prêtait à de multiples commentaires et le jury s'est réjoui d'entendre plusieurs explications de qualité, témoignant d'une lecture précise, fine et personnelle. Il est utile de consulter la bibliographie assez riche sur le théâtre de Sénèque, toutefois les candidats doivent se garder de répéter trop servilement et sans recul critique leurs notes de lecture, en planquant sans discernement sur n'importe quelle partie du texte les mêmes grilles d'interprétations. Le jury aussi a lu Florence Dupont ! Un dernier point doit être rappelé : les candidats doivent veiller à équilibrer leur explication ; trop souvent, le commentaire est bien trop détaillé au début – le commentateur se perd alors dans des détails insignifiants – et passe ensuite beaucoup trop rapidement sur des aspects essentiels de l'extrait proposé.

-L'entretien.

L'explication est suivie d'un quart d'heure d'entretien avec le jury. Le but de l'entretien est double : il permet au candidat dont la traduction est fautive de corriger une partie de

ses fautes. Le jury ne revient pas sur toutes les erreurs, mais sur les plus importantes dont la correction est susceptible d'éclairer les parties du texte les moins bien comprises : le candidat peut donc revenir sur un contresens, préciser la traduction d'un mot ou d'un temps. Le candidat ne doit pas hésiter à faire part au jury des difficultés sur lesquelles il a buté. Les questions servent à élucider ces difficultés en permettant d'identifier une forme, un cas, une construction à l'origine du contresens ou du faux sens. L'entretien sert aussi à revenir sur le commentaire pour conduire le candidat à pousser plus avant son analyse si elle a paru trop timide au jury ou à lui suggérer d'autres pistes de lecture. L'entretien doit donc être considéré comme un moyen d'améliorer la note d'une prestation en amendement une traduction ou en enrichissant l'interprétation du texte. Le candidat a donc intérêt à jouer le jeu. Il doit répondre de la manière la plus concise possible afin de permettre au jury de lui poser d'autres questions. Dans le cas où une explication est déjà de bonne qualité, l'entretien permet au jury de voir si le candidat est capable d'aller plus loin en approfondissant ou en étayant plus solidement sa pensée.

III.4.3 Épreuve de portugais

Données statistiques

Notes	Nombre de présents	Nombre d'admis
≥ 4 et < 5	6	1
≥ 5 et < 6	2	1
≥ 6 et < 7	0	0
≥ 7 et < 8	7	4
≥ 8 et < 9	7	2
≥ 9 et < 10	5	4
≥ 10 et < 11	3	2
≥ 11 et < 12	8	4
≥ 12 et < 13	6	3
≥ 13 et < 14	6	5
≥ 14 et < 15	5	4
≥ 15 et < 16	5	4
≥ 16 et < 17	1	0
≥ 18 et < 19	0	0
≥ 19 et < 20	1	1
Absent	3	0

En évolution constante, le portugais a été choisi par 65 candidats. Cette session 2015 compte 35 admis. La moyenne des présents est de 10,59/20 et celle des admis est de 11,50/20.

Modalités et déroulement de l'épreuve

L'épreuve de portugais comprend trois exercices :

- la lecture
- la traduction
- l'explication de texte en français.

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

La prestation devant le jury est de 45 minutes maximum. Pendant 30 minutes maximum, le candidat présente son travail, puis pendant 15 minutes maximum a lieu l'entretien en français avec le jury.

L'épreuve de portugais est notée sur 20. Coefficient 1

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

Le jury tient, néanmoins, à souligner que, cette année, les candidats ayant choisi de présenter leur traduction en fin d'épreuve se sont, souvent, trouvés en difficulté en n'ayant pas le temps de terminer. En effet, il est important de préciser que le candidat devant dicter sa traduction au jury, cela implique une élocution relativement lente de sa part pour cet exercice et, donc, une réelle gestion du temps imparti.

Textes proposés

Deux pièces de Nelson Rodrigues étaient au programme pour l'option de portugais : *Toda nudez será castigada* et *O Beijo no asfalto*.

De façon générale, le genre théâtral n'a pas semblé dérouter les candidats qui, pour la plupart, ne sont pas restés insensibles à une écriture dramatique contemporaine féconde et novatrice.

Remarques et conseils concernant la lecture du passage.

Le jury accepte les normes brésilienne tout autant que portugaise, pour la lecture du texte et pour les citations extraites de ce dernier durant l'explication mais il rappelle qu'il est impératif que la lecture soit cohérente et qu'il n'y ait pas d'oscillation entre une norme et l'autre. Il convient, également, de répéter, que l'évaluation de la prononciation de la langue ne saurait s'arrêter à la seule lecture de l'extrait proposé. Les candidats qui se sont montrés vigilants au cours de la lecture, ont tendance à revenir à une prononciation castillane dans les citations au cours de l'explication.

De façon générale, des efforts non négligeables ont été produits. De nombreux candidats se sont montrés soucieux de rendre la spécificité d'une langue néolatine, certes proche de l'espagnol, mais possédant son idiosyncrasie. Le jury n'attend nullement que les candidats soient des lusistes patentés. Toutefois, le choix de la norme portugaise ou de la norme brésilienne impose à l'exercice une cohérence à laquelle il faut veiller jusqu'au bout.

On ne répètera pas assez combien il est nécessaire de s'exercer à lire à haute voix, ou même de s'enregistrer. Le jury se forge dès la lecture un avis sur le lecteur qui influe fortement sur le déroulement de l'ensemble. La lecture compte pour trois points, ce qui n'est pas négligeable. Un certain nombre d'écueils récurrents peuvent être évités par un travail régulier. Rappelons que les grammaires et les précis de portugais se prêtent à une description précise du portugais contemporain.

Nous proposons, ici, quelques exemples d'erreurs récurrentes :

- ° Méconnaissance de la réalisation des différents « r » en portugais, et des trois réalisations du « x ».
- ° Mauvaise réalisation des voyelles toniques et atones : le portugais est une langue possédant des accents toniques principaux et des accents secondaires. En fonction de la norme choisie par le candidat, il lui appartiendra de veiller à la réalisation des voyelles, notamment les « a » toniques et les « a » atones, les « o » toniques et les « o » atones.
- ° Prononciation trop proche de l'espagnol pour le « s » intervocalique, par exemple.
- ° Mauvaise prononciation ou absence de prononciation des voyelles nasalisées et des diphtongues nasales.
- ° Mauvaise prononciation de la conjonction « e » : en portugais la prononciation de la conjonction « e » équivaut à [i] et non à [e].
- ° Chuintement du « s » en portugais européen, souvent escamoté.

Quelques conseils pour la traduction

Les candidats doivent s'entraîner à dicter leur traduction. Le jury prend note de celle-ci quasiment mot à mot. Pour ce faire, une diction claire et mesurée reste un atout.

Rappelons aussi que l'exercice, au même titre que la version universitaire, répond à des critères d'exigence qu'un candidat à l'agrégation doit impérativement travailler tout au long de son année de préparation. Il faut tout d'abord être maître de ses choix et ne pas, comme cela a été le cas encore cette année, proposer une alternative ou plusieurs traductions pour un même terme. Un bon candidat doit savoir trancher impérativement. Ne pas connaître le sens précis d'un mot ou d'une expression peut arriver à n'importe qui mais ne doit pas désarçonner, surtout un jour de concours. Bien sûr, lors de l'entretien avec le jury, le candidat peut revenir sur sa traduction, la peaufiner ou proposer une correction, mais ce, uniquement au moment du dialogue clôturant l'épreuve. On préférera toujours quelqu'un capable d'avoir de l'à-propos et du recul sur sa propre prestation.

Une bonne compréhension de l'extrait, nourrie d'une lecture approfondie en amont, ainsi qu'une honnête connaissance grammaticale et lexicale, devraient ainsi être suffisantes.

Le candidat doit porter une attention particulière à la langue portugaise (grammaire, conjugaison et lexique) et à l'écriture du texte. Pour cela, une très bonne connaissance de l'œuvre est nécessaire. La traduction en langue française doit rendre au mieux le texte portugais et ceci, dans une langue d'une grande correction. Les erreurs relevées portent, en général, sur la méconnaissance des temps verbaux, sur l'application des règles de concordances des temps et sur un certain nombre de lacunes lexicales. Peu de barbarismes ont été relevés. Cependant, certains contre-sens auraient pu être évités en remettant l'extrait dans son contexte général.

Nous proposons, ici, quelques exemples d'erreurs récurrentes :

L'absence très fréquente de pronom personnel lors de la traduction des didascalies : « Change de ton » au lieu de « Il change de ton »...

Une méconnaissance des temps verbaux entraînant une confusion entre tutoiement et vouvoiement.

Une méconnaissance de l'imparfait à valeur conditionnelle : « Tu sais ce que tu devais faire » au lieu de « ce que tu devrais faire » ou bien « Tu devais me payer ce que tu me dois » au lieu de « Tu devrais me payer... » ; « Tu devais être... » au lieu de « Tu aurais du être... »

La concordance des temps : « Je veux que vous mourrez... »

De nombreuses maladresses : « Elle explose en sanglots » au lieu de « Elle éclate en sanglots » ;

« Tu vas faire le suivant » au lieu de « Tu vas faire la chose suivante » ; « ...montrant son revolver » au lieu de « ...pointant son revolver » ; « des mauvais mots » au lieu de « des gros mots ou des grossièretés » ; « L'homme renversé » au lieu de « L'homme accidenté » « Il ouvre le geste » au lieu de « Il ouvre les bras »...

Des contresens : « Geni frappe le téléphone avec violence » ou « Geni se dispute avec violence par téléphone » au lieu de « Geni raccroche violemment le téléphone »

« J'allais complimenter Geni » au lieu de « J'allais faire des compliments de Geni » etc.

Remarques et conseils concernant l'explication de texte

L'explication de texte a lieu en langue française et le candidat est libre de choisir entre l'explication linéaire et le commentaire. Au cours de sa présentation, il aura à cœur de mettre en évidence la richesse du passage étudié en l'inscrivant dans la totalité de l'œuvre. Dès l'introduction, il faut situer le passage, proposer un plan précis qui annonce des axes

clairement définis. Le candidat doit suivre le plan annoncé en développant des idées claires et cohérentes, étayer ses propos grâce à des citations pertinentes et suivre un raisonnement qui mettra en lumière la richesse de l'extrait. Le candidat peut faire référence à d'autres passages de l'œuvre, sans pour autant s'égarer dans ces citations. En aucun cas, la présentation ne peut être une juxtaposition de remarques décousues ou un simple relevé de figures de style. Il faut éviter les propos hors-sujet (exposé biographique trop long sur l'auteur, banalités sur l'œuvre) et manier avec soin et expertise les termes littéraires. Finalement, le candidat doit utiliser un langage correct, soigné, clair et précis en évitant tout registre familier.

Le genre théâtral, de par sa nature, exigeait du candidat la mise en œuvre de stratégies d'analyses, ainsi qu'une aptitude à bien organiser l'ensemble des éléments, parfois disparates, d'une œuvre dont la vocation première reste la mise en scène. La prise en compte des éléments para-textuels, des didascalies et des indications scéniques, ainsi qu'une appréhension de la double nature de l'écriture théâtrale – une lecture esthétique d'un côté et une lecture dramaturgique de l'autre - ont donné lieu, de façon générale, à de bonnes analyses. La langue de Nelson Rodrigues ne posait quasiment pas de problème de compréhension, exception faite de l'argot carioca, en vogue dans les années 1960.

Le jury n'a jamais exigé une lecture croisée des deux pièces. Toutefois, s'inscrivant toutes deux sous le titre générique de *Tragédias Cariocas I*, chacune des pièces comportait un sous-titre révélateur. Le jury a sanctionné volontairement toute approche calquée sur le seul contexte historique et idéologique préétabli et donc tronqué. En revanche, la réflexion personnelle, légitimée et étayée par une analyse fine du texte et par une culture théâtrale assise et pertinente a été particulièrement appréciée.

En substance, ce qui domine dans l'art théâtral Nelsonien, au-delà de l'anecdote, par-delà ce qui se joue en apparence - souvent des scènes d'un quotidien cru, cruel, à la limite de l'obscénité, de la vulgarité – ce sont bien des affects qui croisent le plateau et le cisailent. Cette approche place ce théâtre au niveau des grandes réalisations dramaturgiques du XXème siècle, ce que les candidats avertis ont bien saisi.

Par ailleurs, le metteur en scène polonais Ziembinski ne s'y est pas trompé. Lui qui, dès 1943 en exil au Brésil, a su repérer la fécondité d'une écriture théâtrale dérangeante, iconoclaste, poétique, parfois même lyrique, révélant un potentiel insoupçonné. En dernière analyse, ces deux pièces rendraient compte de la rencontre d'un « écrivain de plateau » et d'un grand metteur en scène. C'est là toute la dimension moderne et éminemment intéressante de ce théâtre brésilien révolutionnaire, dans un contexte esthétique latino-américain, toujours enclin à digérer à sa façon les avant-gardes européennes dont il se nourrit, certes, mais dont il fait une savoureuse réinterprétation *sui generis*.

L'entretien avec le jury

Lors de l'entretien, le jury interroge le candidat sur les points de lecture, de traduction et d'explication qui nécessitent une correction, une précision ou un approfondissement.

Il s'agit d'un moment d'échange avec un jury bienveillant. Le candidat doit se montrer réceptif et ouvert au dialogue, l'entretien étant pour lui l'occasion d'améliorer sa prestation.

Les rapports précédents demeurent toujours actuels. Le jury invite les futurs candidats à s'y reporter.