



**SECRETARIAT GÉNÉRAL
DIRECTION GÉNÉRALE DES RESSOURCES HUMAINES
SOUS DIRECTION DU RECRUTEMENT**

**CERTIFICAT D'APTITUDE AU PROFESSORAT DE
L'ENSEIGNEMENT DU SECOND DEGRÉ
ESPAGNOL**

Concours externe et CAFEP correspondant

**Rapport présenté par M. Christian BOUZY
Professeur d'Université
Président du Jury**

Session 2010

CE RAPPORT A ÉTÉ ÉTABLI SOUS L'ENTIÈRE RESPONSABILITÉ
DU PRÉSIDENT DU JURY,
AVEC LA COLLABORATION DÉVOUÉE
DE Mme Aline JANQUART-THIBAULT, professeur d'université
ET DE Mme Gislhaine TASSIUS, inspectrice pédagogique régionale
(VICE-PRÉSIDENTES)
ET CELLE DE :

- Mme Jocelyne BAVIERA
- M. Dominique CASIMIRO
- Mme Marie-Jeanne CHEVREMONT
- M. Alain DAUGUET
- M. Xavier DEBLEDS
- Mme Odile DIAZ-FELIU
- M. Thomas FAYE
- Mme Gladys GONZALEZ
- Mme Caroline LEPAGE
- Mme Clémentine LUCIEN
- M. Marco MONTROIG
- M. Emmanuel MARIGNO
- Mme Colette RABATÉ
- M. Pascal TREINSOUTROT

Le Président remercie tout le jury collectivement, tous les membres du Directoire et du Jury individuellement, plus particulièrement les rapporteurs ci-dessus désignés,
pour leur dévouement et leur savoir-faire

SOMMAIRE

Programme de la session 2010.....	p. 03
Composition du jury.....	p. 12
Bilan de l'admissibilité.....	p. 14
Bilan de l'admission.....	p. 15
Remarques générales.....	p. 16
Rapport sur l'épreuve écrite de commentaire en langue étrangère.....	p. 17
Rapport sur l'épreuve écrite de composition en français.....	p. 31
Rapport sur l'épreuve écrite de thème.....	p. 41
Rapport sur l'épreuve écrite de version.....	p. 56
Rapport sur l'épreuve orale préprofessionnelle sur dossier.....	p. 72
Rapport sur l'épreuve orale en langue étrangère.....	p. 80
Rapport sur l'épreuve orale d'explication de « faits de langue ».....	p. 91
Annexes I : sujets de l'épreuve orale en langue étrangère.....	p. 98
Annexes II : sujets de l'épreuve préprofessionnelle sur dossier.....	p. 130

PROGRAMME DE LA SESSION 2010

I. QUESTIONS DE LITTÉRATURE

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

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

Bibliographie

Ouvrages collectifs

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

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

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

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

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

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

Autres études

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

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

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

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

Deyermond, Alan, *The Petrarchan Sources of La Celestina*, Oxford, Clarendon Press, 1961.

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

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

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

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

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

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

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

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

Édition de référence

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

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

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

Bibliographie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. QUESTIONS DE CIVILISATION

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

Dans l'histoire de l'Espagne, les années 1598-1645, c'est-à-dire cette période qui va de la mort de Philippe II à celles du comte duc d'Olivarès et de Francisco de Quevedo, méritent attention et considération tant elles sont au cœur du devenir de la puissante monarchie confessionnelle espagnole qui voit émerger la figure du *valido*. L'Espagne connaît alors non seulement une tentative de réforme des rouages du fonctionnement des institutions mais également un retrait irréversible sur l'échiquier politique de l'Europe du temps, doublé d'une profonde crise intérieure.

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

Bibliographie sélective

Études sur Olivarès

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

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

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

Études sur le duc de Lerma

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

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

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

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

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

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

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

Les validos et l'Espagne

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

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

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

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

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

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

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

Œuvres de Francisco de Quevedo

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

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

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

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

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

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

Études sur la peinture

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliographie

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

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

Ouvrages sur Buñuel

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

Sur le film *Ensayo de un crimen*

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

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

Ouvrages sur le cinéma

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Filmographie complémentaire

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

Buñuel, Luis, *L'âge d'or*, 1930.

Buñuel, Luis, *Él*, 1952.

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

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

Hitchcock, Alfred, *Suspicion*, 1941.

COMPOSITION DU JURY

Directoire	Grade / Qualité	Établissement / ACADEMIE
<u>Président</u> BOUZY Christian	Professeur d'Université	Université Blaise Pascal / CLERMONT-FERRAND
<u>Vice-Présidente</u> JANQUART Aline	Professeur d'Université	Université de Bourgogne / DIJON
<u>Vice-Présidente</u> TASSIUS Gislhaine	IA-IPR	Rectorat de LA GUADELOUPE
<u>Secrétaire générale</u> BOUFFARTIGUE Sylvie	Maître de Conférences	Université de Savoie, Chambéry / GRENOBLE
Membres		
ALAIS-FERRAND Fabienne	Professeur certifié	Collège Peyrolles-en-Provence / AIX-MARSEILLE
ALQUIER Marie-Carmen	PRAG	Université de Paris-X / VERSAILLES
AMIOT Julie	Maître de Conférences	Université de Paris-IV Sorbonne / PARIS
AÑORGA Stéphane	Professeur certifié	Lycée Emile Littré Avranches / CAEN
ARRUÉ-LAZARUS Michèle	Maître de Conférences	Université de Paris-VIII / CRÉTEIL
AVET Pierre	Professeur certifié	Lycée de Semur en Auxois / DIJON
BAEZA SOTO Juan Carlos	Maître de Conférences	Université de Reims / REIMS
BAVIERA Jocelyne	Professeur certifié	Lycée Juliette Récamier, Lyon / LYON
BERGERAULT Grégoire	Professeur agrégé	TZR Collège Colette Besson / PARIS
BERGES Karine	Maître de Conférences	Université de Cergy-Pontoise / VERSAILLES
BOURGOUGNON Sylvie	Professeur agrégé	Lycée Claude Monnet, Paris XIII ^e / PARIS
BRACHET Patricia	PRAG	Université de Limoges / LIMOGES
BRÉTILLON Catherine	Professeur agrégé CPGE	Lycée Alfred Kastler, Cergy / VERSAILLES
CASIMIRO Dominique	PRAG	ENS des Arts et Métiers, Paris / PARIS
CASTILLO-LLUCH Mónica	Maître de Conférences	Université de Strasbourg, IUFM / STRASBOURG
CASTILLO-WINTER Silvia	Maître de Conférences	Université de Paris-IV, Sorbonne / PARIS
CASTRO Idoli	Maître de Conférences	Université Louis Lumière, Lyon-II / LYON
CHÉVREMONT Marie-Jeanne	Professeur agrégé	Lycée Honoré d'Estienne d'Orves, Nice / NICE
COHEN Hélène	Professeur agrégé HC	Université de Toulouse, IUFM / TOULOUSE
COPELLO Fernando	Professeur d'Université	Université du Maine, Angers / NANTES
CORDEROT Didier	Maître de Conférences	Université Blaise Pascal, IUFM / CLERMONT
CORNEJO Manuel	Professeur agrégé CPGE	Lycée Chatelet, Douai / LILLE
CORRADO Danièle	Maître de Conférences HC	Université Blaise Pascal / CLERMONT-FERRAND
DARNIS Pierre	Maître de Conférences	Université Bordeaux-3 / BORDEAUX
DAUGUET Alain	PRAG	Université de Caen / CAEN
DEBLEDS Xavier	Professeur agrégé	Lycée de Borda, Dax / BORDEAUX
DEL VECCHIO Gilles	Maître de Conférences	Université Saint-Étienne / LYON
DELOOR Sandrine	Maître de Conférences	Université de Cergy-Pontoise / VERSAILLES
DIAZ FELIU Odile	PRAG	Université de Cergy-Pontoise / VERSAILLES
DUFRAIGNE Françoise	Professeur certifié	Lycée N. Niepce, Châlon-sur-Saône / DIJON
FAYE Thomas	Maître de Conférences	Université de Limoges / LIMOGES
FLORENCHIE Amélie	Maître de Conférences	Université de Bordeaux-3 / BORDEAUX
FOURNIER Françoise	PRAG	Université de Nice-Sophia Antipolis / NICE
FRAU José Manuel	PRAG HC	Université de Toulouse-Le Mirail / TOULOUSE
GARNIER Emmanuelle	Maître de Conférences HDR	Université de Toulouse-Le Mirail / TOULOUSE
GILBERT Françoise	Maître de Conférences	Université de Toulouse-Le Mirail / TOULOUSE
GINESTA Jean-Marie	Mcf HC, Directeur IUFM	IUFM d'Orléans-La Source / ORLÉANS-TOURS
GLADIEU Marie-Madeleine	Professeur d'Université	Université de Reims / REIMS
GONZALEZ Gladys	PRAG	Université de Limoges / LIMOGES
GUYONNET Jean-Marie	Professeur agrégé	Lycée Montaigne, Bordeaux / BORDEAUX
HAREUX Isabelle	Professeur agrégé	Lycée La Hotoie, Amiens / AMIENS
HÉRARD Arnaud	Professeur agrégé CPGE	Lycée Henri Moissan, Meaux / CRÉTEIL
HERNANDEZ Michel	Professeur agrégé	Lycée Berthelot Toulouse / TOULOUSE
JOACHIM Jean-Louis	Maître de Conférences	Université Antilles-Guyane / LA MARTINIQUE
KERFA Sonia	Maître de Conférences	Université Louis Lumière, Lyon-2 / LYON
LABERTIT Pierre	PRCE	Université de Nancy-II / NANCY-METZ
LAGRANGE Valérie	Professeur agrégé	Lycée Bertran de Born, Périgueux / BORDEAUX
LAMARI Naima	PRCE, Docteur	Université de Picardie / AMIENS
LARRUE Christophe	Maître de Conférences	Université de Paris III, Sorbonne-Nouvelle / PARIS
LEPAGE Caroline	Maître de Conférences	Université de Bordeaux-3 / BORDEAUX

LE GENDRE Gaëlle	Professeur agrégé	Université de Bretagne occidentale / RENNES
LE GOYAT Patrick	Professeur agrégé CPGE	Lycée Gaston Berger, Lille / LILLE
LEMANT Thierry	Professeur certifié	Lycée Charles Baudelaire, Roubaix / LILLE
LOPEZ Florence	IA-IPR	Rectorat Aix-Marseille / AIX-MARSEILLE
LUCIEN Renée Clémentine	Maître de Conférences	Université de Paris-IV, Sorbonne / PARIS
MALPELET Hervé	Professeur agrégé	Lycée Jules Siegfried, Paris / PARIS
MARI-CAMPOS Eva	Professeur agrégé CPGE	École Nationale de Commerce, Paris / PARIS
MARIGNO Emmanuel	Maître de Conférences HDR	Université Louis Lumière, Lyon-II / LYON
MARTINEZ Anna	Professeur agrégé	Collège Université, Reims / REIMS
MARTIN PEROTIN Sylvie	IA-IPR	Rectorat de Clermont-Ferrand/ CLERMONT-FD
MEVEL Marie-Hélène	Professeur agrégé	Lycée de l'Iroise, Brest / RENNES
MONTROIG Marco	Professeur agrégé HC	Lycée du Golfe de Saint-Tropez, Gassin / NICE
MOREL Anne-Claudine	Maître de Conférences	Université de Nice Sophia-Antipolis / NICE
MUÑOZ Esther	Professeur agrégé	TZR-Collège Anne Franck, Paris XIe / PARIS
PALOMAR Gregoria	Maître de Conférences	Université de Metz / NANCY-METZ
PEREZ Anne-Marie	Professeur agrégé	Lycée Georges Clémenceau, Reims / REIMS
PRIOUL Françoise	Maître de Conférences	Université de Poitiers / POITIERS
RABATÉ Colette	Maître de Conférences HDR	Université Rabelais, Tours / ORLÉANS-TOURS
RABATÉ Jean-Claude	Professeur d'Université	Université de Paris-III, Sorbonne Nouvelle / PARIS
REY-MARCEAU Isabelle	Professeur agrégé	Collège de Chateaurenard / AIX-MARSEILLE
SCHERTENLIEB Sylvie	Professeur agrégé CPGE	Lycée Malherbe, Caen / CAEN
SCIBETTA Laura	Professeur agrégé TZR	Lycée Alexis de Tocqueville, Grasse / NICE
SERRA Georges	Professeur agrégé	Lycée Beaussier, La Seyne / NICE
SOLOM Sabrina	IA-IPR	Rectorat de BORDEAUX / BORDEAUX
SUARDI Jean-Marc	Professeur certifié HC	Lycée Camille Julian, Bordeaux / BORDEAUX
TERRASA Jacques	Professeur d'Université	Université de Provence / AIX-MARSEILLE
TOUCHERON Florence	Professeur agrégé	Lycée Paul Bert, Paris 14 ^e / PARIS
TREINSOUTROT Pascal	Maître de Conférences	IUFM de Rennes / RENNES
TROUELAN Dominique	Professeur agrégé	Lycée Jeanne Hachette, Beauvais / AMIENS
URDICIAN Stéphanie	Maître de Conférences	Université Blaise Pascal / CLERMONT-FERRAND
VILLAR DIAZ Belén	Maître de Conférences	Université Louis Lumière, Lyon-2 / LYON
WENDLING Ruth-Michèle	Professeur agrégé	Lycée Alexis de Tocqueville, Grasse / NICE

BILAN DE L'ADMISSIBILITÉ

Concours EBE CAPES EXTERNE

Section / option E 0426 ESPAGNOL

Nombre de candidats inscrits : 2669

Nombre de candidats non éliminés : 1635 soit 61.26 % des inscrits

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

Nombre de candidats admissibles 643 soit : 39.33 % des non éliminés

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 16.02 soit une moyenne de 05.34/20

Moyenne des candidats admissibles : 24.58 soit une moyenne de 08.19/20

Rappel

Nombre de postes : 315

Barre d'admissibilité : 17,75/60 soit une moyenne de 05,92/20

Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 3

Concours EBF CAFEP/CAPES PRIVÉ

Section / option 0426 ESPAGNOL

Nombre de candidats inscrits : 498

Nombre de candidats non éliminés : 259 soit 52,01 % des inscrits

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

Nombre des candidats admissibles : 77 soit 29,73 % des non éliminés

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 0013.42 soit une moyenne de 04,47/20

Moyenne des candidats admissibles : 23,28 soit une moyenne de 07,76/20

Rappel

Nombre de postes : 55

Barre d'admissibilité : 17,75/60 soit une moyenne de 05,92/20

Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 3

BILAN DE L'ADMISSION

Concours : EBE CAPES EXTERNE
Section / option : 0426E ESPAGNOL

Nombre de candidats admissibles : 643 + 7 dispensés des épreuves écrites
Nombre de candidats non éliminés : 623 soit 95.85% des admissibles
Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).
Nombre de candidats admis sur liste principale : 315 soit 50.56% des non éliminés

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

Moyenne des candidats non éliminés : 72.56 *soit une moyenne de 08.06/20*
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 89.93 *soit une moyenne de 09.99/20*

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 48.16 *soit une moyenne de 08.03/20*
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 63.28 *soit une moyenne de 10.55/20*

Rappel

Nombre de postes : 315
Barre de la liste principale : 70.50 *soit une moyenne de 07.83/20*

Total des coefficients : 9 dont 3 pour l'admissibilité, 6 pour l'admission

Concours : EBF CAFEP CAPES-PRIVE
Section / option : 0426E ESPAGNOL

Nombre de candidats admissibles : 77
Nombre de candidats non éliminés : 76 soit 98.70% des admissibles
Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).
Nombre de candidats admis sur liste principale : 32 soit 42.11% des non éliminés

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

Moyenne des candidats non éliminés : 70.25 *soit une moyenne de 07.81/20*
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 88.58 *soit une moyenne de 09.84/20*

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 47.14 *soit une moyenne de 07.86/20*
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 62.30 *soit une moyenne de 10.38/20*

Rappel

Nombre de postes : 55
Barre de la liste principale : 70.00 *soit une moyenne de 07.78/20*

Total des coefficients : 9 dont 3 pour l'admissibilité, 6 pour l'admission

REMARQUES GÉNÉRALES

La session 2010 du CAPES externe d'espagnol, concours public, n'a pas dérogé à la règle : baisse accrue du nombre de candidats inscrits (2669 contre 2825 en 2009), baisse accrue du nombre de postes (315 contre 365 en 2009), baisse accrue du nombre de candidats ayant participé aux épreuves écrites (entre 1811 et 1825 suivant les épreuves). Subséquemment, le nombre d'admissibles (643 + 7 normaliens dispensés d'épreuve écrite) ne pouvait donc être, lui aussi, qu'à la baisse.

Les phénomènes ne sont pas parfaitement concomitants pour le CAFEP, concours privé, puisque pour une baisse du nombre de candidats inscrits (498 contre 558 en 2009), on enregistre paradoxalement une hausse des postes à pourvoir : 53 au lieu de 38 ! Entre 308 et 318 candidats se sont présentés aux épreuves écrites. En fonction de la barre d'admissibilité strictement alignée sur celle du CAPES, 77 candidats ont été déclarés admissibles. Fixée à 70/180, la barre d'admission (pourtant inférieure d'un ½ point à celle du CAPES) a permis l'admission de 32 candidats.

En ce qui concerne l'épreuve écrite de commentaire en langue étrangère, on constate que les candidats qui se sont intéressés assidûment à la difficile question des *privados* du XVII^e siècle, dans le cadre d'un programme précis et limité comme il se doit, ont vu leurs efforts récompensés. Dans ce cas, il n'y a pas de loterie : l'existence d'un programme déterminé est consubstantielle à l'esprit d'équité d'un concours qui se doit de mettre tous les candidats sur un pied d'égalité. Toute autre configuration, programme indéfini, programme non limitatif, risque d'aboutir à une détérioration de la formation académique et par là-même de la formation professionnelle.

Pour sa part, la composition en français, qui est à la fois un exercice de culture intelligente et raisonnée ainsi qu'un exercice d'expression méthodique et clairvoyante, est l'épreuve reine des concours de langue. Elle seule est à même de permettre d'évaluer chez les candidats tant les acquis d'une formation académique que leurs qualités intellectuelles intrinsèques et leurs qualités d'expression. La préparation à cette épreuve est une garantie d'enrichissement intellectuel et linguistique ; par ailleurs, la composition en français est un facteur d'équilibre indispensable entre les diverses origines des candidats. La réduction à la seule épreuve écrite de commentaire dirigé en langue étrangère risque d'autant plus de défavoriser certains candidats qu'elle se fonde sur la disparition d'un programme de littérature et de civilisation limitatif. Écrit dans un bon espagnol, le commentaire en langue étrangère est la démonstration de connaissances en littérature et en civilisation hispaniques, il doit absolument être compensé par la démonstration obligatoire de la maîtrise de la langue française, ce qui est aussi le but de la dissertation. Par ailleurs, l'indéfinition d'un corpus de questions de littérature et de civilisation est en soi une atteinte à l'égalité qui est due constitutionnellement à tous les candidats face au concours.

Quant à la traduction, elle reste une épreuve obligée du CAPES externe d'espagnol, mais il est souhaitable qu'elle se fasse dans les deux sens (thème, version) de manière équitable, afin de ne favoriser aucun candidat en fonction de son origine francophone ou hispanophone.

Nice, le 1^{er} septembre 2010

Christian BOUZY
Président du Jury

RAPPORT SUR LE COMMENTAIRE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I. REMARQUES GÉNÉRALES

Comme les précédentes années, le présent rapport insistera sur l'incontournable triptyque des exigences d'un jury de CAPES en matière de commentaire en langue étrangère : pré-requis linguistique, cognitif et méthodologique.

L'épreuve portait cette année sur la question de civilisation, « L'Espagne des *validos* (1598-1645) », à partir d'un extrait du premier acte de l'une des œuvres au programme : *Cómo ha de ser el privado*, de Francisco de Quevedo. Il s'agissait là d'un programme limitatif exigeant puisqu'il correspondait exactement à celui de l'agrégation, mais cela s'avère absolument indispensable dans un concours comme celui du CAPES. Les vers proposés au commentaire (vv. 98-197 et vv. 221-380 de l'acte I) mettent en scène les personnages du Rey D. Fernando de Nápoles, du Marqués de Valisero, du *gracioso* Violín, de l'Almirante et du Conde de Castelomar. Les échanges entre ces personnages posent la question de la *privanza* sous son aspect théorique, celui des thèses philosophiques et des traités politiques, et sous son aspect pratique, celui de sa mise en œuvre par le Cardinal-Duc de Lerma et par le Comte-Duc d'Olivarès. Nous assistons à des propos ambigus d'un Quevedo auquel Olivarès a pourtant commandé une œuvre propagandiste, mais dans laquelle le lecteur-spectateur ne peut que constater des prises de distances de la part de l'auteur.

Les quatre questions du libellé, clairement formulées, invitaient les candidats à traiter les principales lignes de forces de cette problématique de l'Espagne du Siècle d'Or : il s'agissait en premier lieu de poser le contexte historique de la *privanza* dans l'Espagne des années 1621-1643 en tenant compte des relations entre Francisco de Quevedo et le Comte-Duc d'Olivarès ; dans un deuxième temps, les candidats devaient mesurer l'écart entre les propos théoriques sur la *privanza* émanant de la bouche des divers personnages et la réalité historique sous Philippe III et Philippe IV ; la troisième question visait à situer les principes philosophiques de la *privanza*, tels qu'ils sont présentés dans cet extrait et par rapport aux autres écrits *arbitristas* de Quevedo ; enfin, la dernière question était destinée à préciser les raisons économiques qui ont suscité le mécontentement des Espagnols sous les règnes de Philippe III et de Philippe IV.

L'ordre des questions était donc destiné à guider efficacement les candidats dans leurs réponses mais, cette année encore, il est à regretter qu'un trop grand nombre d'entre eux n'ait pas respecté l'ordre dans lequel les questions étaient posées.

Faut-il rappeler que la langue intervient de manière très substantielle dans la note ? Il est précisé aux candidats que le jury est extrêmement attentif au niveau d'élaboration des phrases et qu'une expression pauvre ou simpliste se solde par une note de langue très faible, voire rédhitoire. Les fautes d'accords entre le substantif et l'adjectif et/ou entre le sujet et le verbe sont encore beaucoup trop nombreuses dans un concours destiné à sélectionner de futurs enseignants de l'Éducation Nationale : la relecture attentive est une étape indispensable dans un concours de cette nature. Une langue simpliste, constituée d'une enfilade de phrases « sujet-verbe-complément » en

aposition les unes avec les autres sans aucun mot connecteur, dénote une pensée pauvre et mal préparée, elle est impitoyablement sanctionnée par les correcteurs, surtout quand, au surplus, elle s'avère fautive, voire plus proche du galimatias que de l'exercice de style.

II. SUJET PROPOSÉ

REY:	CONDE:	y así su daño temido	190
Si no es otra cosa el rey	Yo fuera el más verdadero,	desinteresado ha sido!	
que viva y humana ley	145	MARQUÉS:	
y lengua de la justicia,	y con gran fidelidad	A razones me ha alcanzado.	
100	hablara a mi rey verdad;	(<i>Aparte.</i>)	
y si yo esta virtud sigo,	no engañara, lisonjero.	Señor, otros hombros fieles	
rey seré sabio y felice,		de más fuerza que los míos	
porque quien justicia dice,	MARQUÉS:	REY:	
dice merced y castigo,	Virtudes son el cuidado	No me repliquéis; cubríos	195
105	y la verdad del prudente;	y tomad esos papeles	
Todo está en igual balanza,	pero yo fuera eminente	que en la bolsa están.	
y a los principios se alcanza	en ser desinteresado.	[...]	
autoridad y temor	Con esta sola virtud	REY:	
con el castigo; y después,	todas las demás tuviera,	Para el bronce que perfecto	
110	porque vigilante fuera	ha de mostrar a mi padre	
con honrillos y premiallos,	155	a los siglos, que le cuadre,	
tienen amor los vasallos.	sin mirar a mi salud:	¿qué alabanza, qué epíteto,	
Esta política es	Y, no siendo codicioso,	qué renombre de famoso	225
lección de naturaleza.	también fuera verdadero:	más propio se le pondrá?	
Si algún ministro o privado	honras quiere el lisonjero;	MARQUÉS:	
justamente está culpado,	160	Pienso que sabido está:	
115	el descuidado, reposo.	de casto y de virtuoso.	
le cortarán la cabeza	Y quien del propio interés	REY:	
en esta plaza Mayor.	se desnuda, a nada atiende	Bien le están.	
Y si hubiere en mis Consejos,	de gusto: sólo pretende	MARQUÉS:	
que son mis luces y espejos,	a la virtud, por quien es	A la oración	
120	REY:	se dio; con ella vencía	230
quien vendiere su favor,	El marqués de Valisero	y gobernaba.	
de oficio se ha de privar.	165	REY:	
Haya limpios consejeros,	me ha agradado y concluido.	Tenía	
que aun tribunales enteros	Vos, marqués, sois escogido	celo de la religión.	
será posible mudar.	por mi Atlante verdadero,	ALMIRANTE:	
MARQUÉS:	cuyos hombros han de ser	Igualó al gran rey don Juan	
Con eso serás temido.	mi descanso y compañía.	en arrimarse a la ley	
125	170	y a lo justo.	
ALMIRANTE:	MARQUÉS:	MARQUÉS:	
Y amado serás con eso.	Aunque es, señor, honra mía	Fue gran rey	235
REY:	que no llevo a merecer,	el rey don Juan; mas le dan	
Para aliviar este peso (<i>Aparte.</i>)	(<i>Llega a besar la mano al REY</i>)	culpa todas sus historias.	
he menester un valido.	es linaje de castigo;	REY:	
Rey que de nadie se fía,	que me das, con merced tal,	¿Cuál?	
130	todo el Reino por fiscal,	MARQUÉS:	
entre los vasallos buenos	175	Haberse sujetado	
poco vale, y vale menos	y con fiscal, enemigo.	con extremo a su privado.	
el que de todos confía.	Por un escudo me pones	ALMIRANTE:	
De un hombre me he de fiar;	(sin que haya excepción) en quien	Con todo, alcanzó mil glorias.	240
¿cuál destes elegiré	rigurosos golpes den	REY:	
de talento, amor y fe?	180	¿Cómo, marqués, siendo vos	
135	comunes mormuraciones.	mi privado, estáis opuesto	
Yo los quiero examinar.	No es otra cosa el privado	a que se haga un compuesto	
Si uno de vosotros fuera	que un sujeto en quien la gente	de la amistad de los dos,	
valido de un rey, ¿en cuál	culpe cualquier accidente	y que en estrecha amistad	245
virtud, como principal,	o suceso no acertado.		
más eminencia tuviera?	185		
140	Con envidia o con pasión		
ALMIRANTE:	le censuran de mil modos,		
Yo amara la vigilancia;	y, aunque más le alaben todos,		
porque así, en cualquiera acción,	todos sus émulos son.		
el cuidado y la atención	REY:		
ayudara a la sustancia.	¿Cómo quien eso ha mirado		

estén el rey y el valido, y en dos pechos repartido un ser y una voluntad? MARQUÉS:	el Cielo me desempeñe, porque a los siglos enseñe <i>cómo ha de ser el privado.</i> Sal[<i>g</i>]a VIOLÍN.	Si no bebéis presto el Río de la Plata (no hay pasquín), sin duda que es más rüin aun vuestro oficio que el mío.
Sí, Señor, porque un privado, que es un átomo pequeño 250	VIOLÍN: Ya por valido os aclama 285	Ser bufón y ser valido 345
junto al rey, no ha de ser dueño de la luz que el sol le ha dado. Es un ministro de ley, es un brazo, un instrumento por donde pasa el aliento 255	el Palacio; si así es, pedidme albricias, marqués; y si ha mentido la Fama, es una burla grosera.	oficios son de pesar, pues se tienen de templar, y por dicha, a mal oído. Obligación hacen mía que, aunque acabe de perder, 350
a la voluntad del rey. Si dos ángeles ha dado Dios al rey, su parecer más acertado ha de ser que el parecer del privado. 260	MARQUÉS: Pues mintió. VIOLÍN: Quien miente, miente, marqués; porque vuestra frente de contenta está parlera.	conjuro tengo de ser contra toda hipocondría. Vos, aunque quiera romper el alma, por un costado, habéis de estar bien guisado 355
Y así, se debe advertir que el ministro singular, aunque pueda aconsejar, no le toca decidir. REY:	¡Cuál andarán las quimeras en el molino del viento! Pues mayor es mi contento 295	para el que os quiere comer. De piedra, habéis de esperar, y de azúcar, disponeros para el que quiera lameros, para el que os quiera tragar. 360
Epilogó su lealtad. 265	Así, en descanso y en paz tendremos al rey los dos, trabajando por él vos y yo dándole solaz; 300	Y triste de vos, si acaso (aunque os sobre la razón) osáis picar al frisón para que apresure el paso; que sois estrapazador 365
ALMIRANTE: Notable sentencia ha dado, y con rey tan avisado es gran arte o gran bondad. <i>Vanse el REY, el ALMIRANTE y el CONDE.</i>	Aunque se me ha entrometido un competidor bufón, que por tibio y socarrón temo que me ha desvalido.	Si no hay pan, tiene el valido la culpa (abrásele un rayo), 370
MARQUÉS: Fortuna, expuesto me dejás en el teatro del mundo 270	No hay cosa firme en la vida, 305	porque no llovió por mayo, porque por mayo ha llovido.
a ser blanco sin segundo de sus invidias y quejas. Sé que enemigos provocas contra una condición noble; pero como suele el roble 275	hasta a bufones alcanza el riesgo de la caída. Mas tiéneme reducido a paciencia y a sufrir 310	Si está sin tratos la tierra, el privado lo ha causado; si hay paz, es mandria el privado, es un violento, si hay guerra.
sobre alcázares de rocas resistir airados vientos, así un constante varón no ha de sentir turbación a los discursos sangrientos 280	ver que poco ha de vivir bufón que da en ser podrido. [...] Mas volviendo a la fortuna, que el Cielo os da, procurad, pues tenéis quien os herede, cebaros, antes que ruede el juego a otra voluntad. 340	En fin, si al vulgacho modo todas las cosas no van, habéis de ser un Adán, que tiene culpa de todo. 380

Francisco de QUEVEDO, *Cómo ha de ser el privado*

Questions

- 1) Situar este fragmento en su contexto histórico preciso, recordando los principales aspectos de la problemática de la prianza en la política española de 1621 a 1643 y teniendo en cuenta las relaciones de Quevedo con Olivares.
- 2) Analizar la concepción de la prianza tal como la presentan los diferentes personajes y compararla con la realidad histórica de esta *institución* bajo los reinados de Felipe III y Felipe IV (hasta 1645).
- 3) A partir de un análisis del soliloquio del Marqués de Valisero, comentar los principios filosóficos que aparecen en este fragmento evocando otros escritos políticos quevedianos de índole parecida.
- 4) Bajo los reinados de Felipe III y Felipe IV ¿qué razones motivaron contra los privados « los discursos sangrientos del vulgo » evocados por el Marqués y descritos por Violín?

II. LA LANGUE

A) La asignatura pendiente

Si le jury a eu le plaisir de lire des copies bien rédigées, la langue espagnole de près de la moitié des candidats reste très défectueuse à divers degrés. Nous relevons des fautes inadmissibles à ce niveau de formation sur le prétérit (« *Velázquez *pintió* », « *Olivares *nacío* », « **se produzcó* », « *como lo *dijemos* », « *se *hizó* », « **llegarón* »), sur le futur (« **querá* »), sur le choix des temps verbaux (« *si *analisemos estos versos* »), sur les auxiliaires (« *Lerma *hubo un privado* », « **hubieron reformas* »), sur des substantifs – parfois directement en lien avec le programme – (« *el *vallimiento* », « *las *celdulas de 1612 y 1618* », « *la privanza *reposa en un punto único* »), sur le vocabulaire (« *línea* » pour « *verso* », confusion entre « *tema* » et « *sujeto* »), sur les accents (« *el *válido* », « **alguién* », « **críticada* »), sur l'usage de la préposition « *a* » donnant parfois des tournures cocasses (« *el rey no se toca* », « *mencionar a los trabajos* »). Nous ne présentons ici qu'un échantillon des innombrables fautes relevées et dont la liste exhaustive est accablante. L'objectif est d'alerter, une fois encore, les candidats sur le fait qu'une pensée riche présuppose une langue soutenue, c'est-à-dire une langue dont le vocabulaire est précis, choisi, adapté au propos que l'on souhaite démontrer ; une langue qui s'exprime à travers des phrases dont la structure ample et élaborée rend compte d'un contenu étendu et maîtrisé. Attention ! un « joli » verbiage ne comblera pas les attentes du jury en termes de connaissances : dire de Quevedo qu'il s'agit de « *esa luz de las letras españolas* » n'apporte rien sur l'auteur ! Certaines copies se sont d'ailleurs fourvoyées dans cette impasse. Un langage pompeux, ponctué de références « savantes » ou de termes techniques ne peut faire illusion, ni remplacer une analyse précise exprimée dans une langue authentique, nuancée et, si possible, élégante. Les formulations platement scolaires comme « *el texto que me ha tocado comentar* » (l'usage de la première personne n'est pas recommandé) ou l'abus de *muletillas de lenguaje* comme « *cabe señalar* », « *obvio es decir* », « *huelga decir* », « *a todas luces* », « *podemos señalar* » ou l'emploi constant de « *ya que* », « *también* », « *se puede* », tout au long d'une copie sont à proscrire. De même, les phrases interminables – ponctuées d'incises et de parenthèses – sont, le plus souvent, parfaitement amphigouriques.

Le jury déplore aussi la mauvaise présentation de plusieurs copies qui tiennent parfois plus du brouillon que de la copie de concours et constituent un véritable défi pour les correcteurs qui ne sont pas là pour déchiffrer des manuscrits illisibles !

B) Composer de véritables paragraphes

Les correcteurs déplorent le manque général de composition au sein de chaque réponse. Ils ont parfois comme l'impression que les candidats écrivent au fil de la plume, sans avoir établi de canevas ; un tel défaut de méthode conduit, bien souvent, à des digressions inopportunes ou à des répétitions inutiles. Il importe donc de composer de véritables paragraphes et non pas de proposer des « pavés » de plusieurs pages parfois. Comment définir le paragraphe ? C'est le plus petit

ensemble de phrases orienté vers le sujet mais qui forme en soi un argument complet. Il comporte une idée principale et des exemples analysés à la lumière de cette idée. Il se termine par une brève conclusion partielle qui met en exergue le bilan de l'analyse. En procédant ainsi le candidat ne « tourne plus en rond » et montre clairement, de façon graphique (avec des « blancs » entre les paragraphes ou des alinéas en début de paragraphe), la structuration de son exposé et la cohésion de sa pensée.

C) Des connaissances inégales

Si le jury a constaté que la plupart des candidats a su affronter avec sérieux la préparation et effectuer un appréciable parcours de lecture et de réflexion, les connaissances d'un certain nombre d'entre eux étaient insuffisantes du point de vue quantitatif et qualitatif. Le libellé ne faisait intervenir que les *corpus* littéraire et historique, même si les allusions au volet iconographique étaient les bienvenues et permettaient de valoriser les prestations. Malgré tout, nous relevons des lacunes trop importantes dans les données chronologiques et chiffrées. Rappelons qu'un devoir de civilisation ne peut faire l'économie de dates et de chiffres qui permettent de situer avec précision et crédibilité les faits historiques évoqués (batailles, décisions budgétaires, culturelles, économiques, monétaires, politiques). Beaucoup de copies ne proposaient que de trop vagues remarques étayées par peu de relevés précis, voire aucun. Par ailleurs, l'exposé des connaissances était, presque toujours, partiel : les candidats n'évoquaient qu'un seul aspect de la question posée, n'abordant que le volet des batailles, ou celui de l'économie, ou celui de la politique ou celui de la culture, perdant ainsi l'intérêt de la question proposée au programme. Trop rares étaient les devoirs qui croisaient l'ensemble des données des *corpus*. Quant à l'aspect directement en lien avec *Cómo ha de ser el privado*, rarissimes étaient les candidats qui faisaient preuve d'une connaissance – même synthétique – de l'ensemble de l'œuvre de Quevedo ; la méconnaissance du reste de l'œuvre littéraire et idéologique de l'auteur et de l'homme politique qui s'opposa fermement à Olivares était un handicap définitif pour traiter correctement le sujet.

D) La méthode, un pré-requis *sine qua non*

La méthode, nous ne le dirons jamais assez, est le pré-requis *sine qua non* pour aborder puis restituer efficacement le sujet étudié. Le jury élabore des questions précises, dans un ordre prédéfini et dans l'intention que le candidat respecte strictement le suivi du libellé ; s'en éloigner correspond à prendre des risques inconsidérés. Rompre l'enchaînement des questions revient à s'exposer, d'emblée, à produire un devoir dont la pensée est incohérente, non démonstrative et inefficace. Par ailleurs, certaines copies franchissent le pas d'ignorer totalement la nature de l'exercice – un commentaire dirigé – pour se lancer dans une dissertation. Cette attitude est méthodologiquement absurde, elle est surtout intellectuellement injustifiable car elle sent de trop loin la « dissertation préparée à l'avance » sur un sujet général et apprise par coeur. La note finale prend en compte les

compétences méthodologiques du candidat, sachant qu'un esprit bien rempli est avant tout un esprit bien structuré.

Enfin, un commentaire de civilisation n'est pas un commentaire littéraire. Certes, l'extrait était issu de la *comedia de privanza* *Cómo ha de ser el privado*, mais l'implication politique et historique de cette œuvre officiellement propagandiste et pourtant très critique à l'endroit du Comte-Duc d'Olivarès, dans l'intention du futur auteur de *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, en font une œuvre dont l'intérêt est, avant tout, historique et idéologique. Les copies qui manquaient de connaissances en civilisation ne pouvaient donc pas combler leurs lacunes cognitives en apportant des réponses strictement littéraires et stylistiques à des questions d'histoire. Certes, il était possible de pratiquer des relevés littéraires et stylistiques mais dans le but d'en extraire le contenu historique (première question), de relever l'écart entre la théorie et la pratique de la *privanza* (deuxième question), de souligner l'approche philosophique du *validismo* dans l'œuvre de l'auteur (troisième question) et d'évoquer le bilan économique et historique de cette pratique politique de l'Espagne des années 1598-1645 (dernière question).

À l'inverse, comme l'a justement souligné un des correcteurs du jury, « une sur-préparation bibliographique » a entraîné maints candidats à déverser d'abondantes et inutiles connaissances très digressives. Ainsi, de nombreuses copies au contenu pléthorique noient le propos dans un torrent d'érudition mal assimilée, qui frôle parfois le pur psittacisme. À l'analyse de l'extrait proposé, se substitue une véritable « récitation » d'analyses critiques. La préparation au concours doit conduire à l'expression d'une pensée personnelle et autonome, nourrie d'apports extérieurs, certes, mais en aucun cas réduits à ceux-ci.

Soulignons que beaucoup de candidats ont très mal équilibré leurs réponses : la première question constitue, en effet, bien souvent le tiers, voire la moitié de la copie. De ce fait, les correcteurs ont constaté un étiolement progressif des réponses aux questions 3 et 4, la dernière étant très souvent survolée et écrite visiblement à la hâte ou même proposée sous forme de plan avec des tirets ! Sans imposer un carcan formel, un tyrannique « lit de Procuste » – un nombre équivalent de lignes pour chacune des questions –, il est capital de respecter un certain équilibre.

De façon concomitante, le jury a remarqué que de nombreux candidats ont également négligé la lecture du dernier tiers du texte – les propos du bouffon Violín –, ce qui conduisait fatalement à un appauvrissement de l'explication. Un extrait n'est jamais coupé au hasard simplement pour proposer un nombre de lignes « raisonnable », il l'est en fonction d'une cohérence interne et non de façon aléatoire. En outre, les quatre questions sont posées par rapport à l'intégralité du texte soumis aux candidats.

E) Remarques sur l'ensemble des réponses

Concernant la première question, la moitié des copies s'est limitée à évoquer séparément la biographie du Comte-Duc d'Olivarès et celle de Quevedo, ce qui n'était pas la réponse attendue ; l'autre moitié des candidats s'est efforcée de dépeindre le contexte historique mais de manière incomplète. Il fallait penser au contexte géopolitique ibérique **et** européen (politique contrainte de la

Pax hispanica sous Lerma et politique de *reputatio* offensive sous Olivarès), évoquer les différents traités de paix sous Lerma et les multiples guerres menées par la « *Unión de Armas* » promue par Olivarès, non seulement en Europe mais également en Amérique Latine (le Portugal et ses colonies sont espagnols jusqu'en 1640). Les trois quarts des copies ont éludé l'ambiguïté des relations entre Quevedo et Olivarès.

Dans l'ensemble, la deuxième question était traitée de manière globalement satisfaisante ; les candidats ont soigneusement relevé les propos théoriques sur la *privanza* tenus par chacun des personnages de la séquence proposée ; néanmoins, la deuxième partie de cette question invitait à apprécier la réalité de leur application par Philippe III et par Philippe IV, ce qui a été très rarement réalisé.

La troisième question a démontré le manque criant de connaissances des candidats quant à l'œuvre de Quevedo. Le jury remarquait par ailleurs que le terme de « *soliloquio* » n'a pas toujours été compris. Au mieux, les devoirs se sont limités à une redite partielle de la deuxième question. Seule une petite poignée de candidats a su faire une lecture contradictoire du passage proposé avec des œuvres comme le *Discurso de las privanzas*, la *Política de Dios y Gobierno de Cristo*, la *Vida de Marco Bruto*, voire avec des œuvres de fiction mais à forte implication satirique comme le *Buscón*, les *Sueños* ou *La Hora de todos y la Fortuna con seso*. Entendons-nous bien : il ne suffit pas de citer des titres – trop souvent sous forme de catalogue – pour en montrer les articulations avec la séquence issue de *Cómo ha de ser el privado*.

La dernière question était assez bien comprise dans l'ensemble, mais pas toujours traitée de manière satisfaisante. La plupart des candidats s'est efforcée d'y répondre en faisant allusion au mécontentement des classes les plus défavorisées mais aussi de la noblesse (toutes accablées d'impôts) dans les différentes régions d'Espagne, avec une attention particulière pour la Catalogne sans oublier le Portugal qui finira par retrouver son indépendance. D'une manière générale, les connaissances à propos des questions économiques, budgétaires, financières et bancaires étaient faibles, sauf dans le cas de quelques copies isolées.

III. ORIENTATION DU COMMENTAIRE

Nous proposons à présent aux candidats de larges amorces de réponses aux quatre questions posées, dans le seul but de leur exposer ce qu'il était possible d'entreprendre sur ce libellé tant du point de vue de la méthode que de celui des connaissances. La question de civilisation était riche et ample, il était donc essentiel d'adopter une démarche synthétique, dans le but d'établir une interaction entre les trois *corpus* qui en constituait le socle.

Question 1. Situar este fragmento en su contexto histórico preciso, recordando los principales aspectos de la problemática de la privanza en la política española de 1621 a 1643 y teniendo en cuenta las relaciones de Quevedo con Olivares.

Il s'agissait dans cette question de dresser le contexte historique de l'exercice de la *privanza* pour en arriver aux relations entre Quevedo, auteur de la *comedia*, et Olivarès, commanditaire de cette même *comedia de privanza*.

A. Le contexte historique tout d'abord. Philippe III meurt le 31 mars 1621 et Philippe IV hérite de la couronne le 4 mai 1621. Le jeune roi, âgé de seize ans, désigne comme *valido* (cf. définition *valido/privado* selon José Antonio Escudero, p. 23) Olivarès, homme politique expérimenté, âgé de trente-trois ans. Celui-ci propose au jeune roi sa vision de l'Espagne, qu'il informe en un programme comptant deux volets : un chapitre de politique intérieure nommé *reformatio* et un chapitre de politique extérieure appelé *reputatio*, le second devant financer le premier.

Mais cette stratégie se trouve confrontée à des problèmes politiques qui surgissent dans l'ensemble de l'Empire espagnol : dans les territoires américains et dans la péninsule ibérique (guerres avec le Portugal, 1580-1640 ; conflits avec la Catalogne, 1640-1652). Des problèmes économiques et sociaux mettent également à mal la stratégie d'Olivarès. Conscient du manque de trésorerie, le *valido* décide néanmoins de mener de front l'ensemble des conflits européens et d'imposer l'Empire espagnol sur le continent américain, en créant dès 1626 la « *Unión de Armas* », participation à la fois militaire et fiscale de tous les territoires de l'Empire espagnol.

Le bilan militaire demeure cependant mitigé. Alors que dans un premier temps les victoires s'accumulent en Amérique (au Brésil et à Puerto Rico par exemple) ainsi qu'en Europe (à Breda, en Rhénanie, à Constance, en Italie), dans un second temps, les guerres menées par Olivarès en Europe s'éternisent et deviennent excessivement coûteuses. C'est en tant que représentation littéraire que l'acte II de *Cómo ha de ser el privado* fait allusion aux guerres espagnoles menées aux Pays Bas, à Mantoue et au Brésil. Les représentations picturales du « Cycle des Batailles », installées dans le *Salón de los Reinos* du *Palacio del Buen Retiro*, chantent les louanges des victoires espagnoles en Europe et sur le continent américain.

Surgissent ensuite les problèmes de type économique : une grande partie des richesses provenant des colonies est directement envoyée à Gênes afin de rembourser la dette espagnole. En outre, l'argent provenant des mines du Potosí s'épuise, et l'économie européenne est frappée par des dévaluations monétaires auxquelles l'Espagne n'échappe pas (réforme de *la moneda de vellón* d'Olivarès en 1626).

Cet échec de la politique d'Olivarès provoque une méfiance générale envers sa personne qui prendra la forme d'un pamphlet l'impliquant lui et la personne du roi (« *es su Majestad un rey por representación* », vv. 279-281, 288-289, 293-294). Olivarès et le roi perdent de leur crédibilité au sein du peuple et de la noblesse. Pour combattre cette perte de confiance, le Comte-Duc développe une politique de mécénat propagandiste qui impliquera les principaux écrivains (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Quevedo) ainsi que les principaux peintres (Velázquez, Juan Bautista Maíno, Antonio de Pereda, Jusepe Leonardo, Vicente Carducho, Francisco de Zurbarán, Eugenio Cajés, etc.). Le projet s'articule autour du *Palacio del Buen Retiro*, qui deviendra le noyau stratégique de cette politique culturelle propagandiste au service du roi Philippe IV et de l'Empire espagnol. À remarquer particulièrement le tableau de Juan Bautista Maíno, *Recuperación de Bahía*, mettant en scène une allégorie victorieuse de Philippe IV et du Comte-Duc face aux Hollandais.

B. La *privanza* du Comte-Duc d'Olivarès s'exerce de 1621 à 1643. La première de ce type en Castille fut celle d'Álvaro de Luna (1390-1453), *privado* de Juan II (1405-1454). Pour sa part, le Cardinal-Duc de Lerma instaura la pratique moderne du *validismo* (nous parlons de *validismo* lorsque nous évoquons la pratique politique en général et de *validismo* lorsque nous évoquons l'application qu'en font Lerma et Olivarès en particulier). Lerma, qui laissera des bilans politique, social et économique catastrophiques, fut fortement remis en cause comme le démontre Quevedo dans son *Discurso de las privanzas*. Olivarès tentera d'ailleurs de construire son image d'homme politique responsable de la gestion du royaume, en opposition à Lerma. Ainsi réfutait-il l'appellation de *privado* ou de *valido*, mais il ne craignit pas de se faire peindre aux côtés de Philippe IV et de la déesse Minerve dans le tableau de Maíno *Recuperación de Bahía* (1634-1635).

Paradoxalement, l'image historique du Duc de Lerma, en dépit des scandales dus à une corruption organisée, apparaîtra de manière plus positive que celle d'Olivarès, qui aura été plus honnête que son prédécesseur et qui se sera pourtant efforcé de se consacrer au bien de l'Espagne. On assistera ainsi, dès la tombée en disgrâce d'Olivarès, à une recrudescence de la faction lermiste explicable par la nostalgie des temps de paix sous Lerma et la fatigue face à la *privanza* trop guerrière du Comte-Duc (voir Antonio Feros Carrasco). L'histoire rétablira la vérité et la prétendue politique pacifiste de Lerma révélera ultérieurement que les traités de paix signés avec l'Angleterre, la France et les Pays-Bas n'étaient pas sous-tendus par des principes philosophiques ou politiques mais par des restrictions économiques. Olivarès, pour sa part, souhaitait que l'Espagne, grâce au mécénat propagandiste, rivalise avec la France de Louis XIII et de Richelieu. En tout état de cause, l'Espagne de Philippe IV ne parviendra jamais à passer d'un « style espagnol de monarchie privée » à un « style français de monarchie publique » (voir John Elliott, p. 195). Philippe IV demeure pour sa part un roi dans l'ensemble absent, qui gère son Empire depuis ses bureaux privés et qui n'honore que très rarement de sa présence les différentes Institutions de l'État espagnol. Cette attitude lui vaudra les violentes remontrances de Quevedo, pour qui le roi doit mener une politique par laquelle il se voue totalement au service de son peuple (*Política de Dios y Gobierno de Cristo, Marco Bruto*). Olivarès aura pourtant essayé d'impliquer son roi dans la *res publica*, mais sans succès.

C. Quelles furent les relations entre Quevedo et Olivarès ? Certes, Quevedo avait pris parti auparavant contre le Cardinal-Duc de Lerma, qui ne le ménagera pas et ira jusqu'à l'emprisonner en 1621. Lorsque Olivarès devient *valido* du jeune Philippe IV, Quevedo espère le retour à une politique juste et pacifique, telle qu'il l'a définie dans ses œuvres ; il offrira d'ailleurs un exemplaire de *Política de Dios* (1619-1626) à Olivarès et l'un de son commentaire de *Carta de Fernando el Católico* (1621) à son oncle Baltasar Zúñiga.

Dans un premiers temps, Olivarès tentera de s'attirer la bienveillance du satirique Quevedo, en lui commandant des *comedias de privanza*, parmi lesquelles *Cómo ha de ser el privado*. Pour sa part, Quevedo croyait aux intentions réformatrices du Comte-Duc entre 1621 et 1630 et, en ce sens, *Cómo ha de ser el privado* marque un tournant dans les relations entre les deux hommes, ce qui peut être perçu dans l'œuvre par de très nombreux passages ambigus. Cette rupture se concrétisera dès l'année 1639, moment de l'arrestation de Quevedo chez son ami le Duc de Medinacelli pour conspiration envers l'État espagnol, selon la justification officielle.

Des éléments intrinsèques et extrinsèques à l'œuvre permettent d'établir cette ambiguïté. Du point de vue intrinsèque, dès l'acte I (ed. J.M. Blecua, p. 159, vv. 383-389), Violín, *gracioso* politique, devient conseiller royal ; en outre, il déclare pouvoir vaincre, grâce à son rire, les ennemis que les armées espagnoles ne parviennent pas à maîtriser (ed. J.M. Blecua, pp. 202-203, vv. 256-287). Signalons en outre les portraits étonnamment parfaits du *Marqués de Valisero* (Olivarès dans la réalité) et du *Rey de Nápoles* (anagramme imparfait de « Rey de los españoles »), c'est-à-dire Philippe IV, connu pour sa passion des femmes, concrétisée par la naissance d'un fils bâtard avec l'actrice surnommée « *la Calderona* ». Du point de vue extrinsèque, *Cómo ha de ser el privado* est empli d'autocitations. Quevedo réécrit des passages de ses propres œuvres comme par exemple *Discurso de las privanzas* dont il reprend l'image du soleil et de la lune, ou des passages de *Política de Dios* et de la *Vida de Marco Bruto* qui sont repris par les propos de Valisero. Remarquons les correspondances chronologiques avec des œuvres comme le *Buscón* (écrit en 1605/08, publié en 1626 puis censuré en 1629), les *Sueños* (que Quevedo rédige dès 1608 et publie en 1627 à Barcelone), sans oublier *La Hora de todos y la Fortuna con seso* où l'on retrouve le jeu d'anagramme « *Chincollos / Conchillos* » afin de tourner en dérision l'origine converse d'Olivarès. Si le manuscrit date de 1632-1636, Quevedo s'attela à sa rédaction dès les années 1629-1630.

Question 2. Analizar la concepción de la privanza tal como la presentan los diferentes personajes y compararla con la realidad histórica de esta *institución* bajo los reinados de Felipe III y Felipe IV (hasta 1645).

L'objectif de la question consistait à extraire du propos de chaque personnage les éléments à partir desquels se construit l'image idéale du *privado* dans cette *comedia*. D'une certaine façon, les propos sont complémentaires et représentent chacun l'une des facettes du *privado* parfait. Cependant, dès que l'on compare ces propos avec les faits historiques, on ne peut que constater un écart accablant, dans lequel semble se glisser une forme de satire qu'évédesque.

A. Quelle conception de la *privanza* émane des personnages ? Aux vers 272-281, le Marquis de Valisero traduit en termes dramaturgiques les propos théoriques qui figurent dans les œuvres de Quevedo *arbitrista* ; de même, le comique Violín, aux vv. 369-374, a pour fonction d'exposer la voix négative du peuple et de formuler son mécontentement à l'encontre du *valido*. Ces deux séquences de vers réunies sont une réécriture de passages exposés de manière théorique au Chapitre III, p. 205 du *Discurso de las privanzas*, où la *privanza* est définie comme un sacerdoce dans lequel tout n'est que contrainte.

Pour Quevedo, la *privanza* n'est pas une *institución* obligatoire mais, étant donnée l'extension de l'Empire espagnol, il est fortement conseillé que le roi ait à ses côtés un *valido* qui l'oriente dans ses nombreuses décisions politiques (vv. 127-132). Juan II prenait ses décisions sous le conseil de son *valido* Álvaro de Luna ; Philippe II préférera en revanche s'entourer d'une multitude de conseillers qui se neutraliseront ou se contrôleront entre eux. À ce titre, Philippe II avait conseillé à son fils de ne pas remettre la fonction de conseiller entre les mains d'un seul *valido* mais, au

contraire, de s'entourer d'un comité de *privados*. Philippe III écartera Maura pour mettre Lerma à sa place.

Selon Quevedo, le *privado* doit se restreindre à une fonction strictement consultative, c'est au roi et à lui seul que reviennent le droit et le devoir de décider (vv. 261-264 et 245-248). Quevedo rejette catégoriquement ce qu'Antonio Feros Carrasco nommera le concept de « diarchie ». Dans le *Discurso de las privanzas* Quevedo évoque l'arbre monstrueux à deux troncs dont chacun donne des fruits différents : pour l'unité de la monarchie espagnole, le roi doit gouverner **et** régner. Le pouvoir, selon Quevedo, ne peut se partager et c'est la raison pour laquelle le roi est une « volonté » et le *privado* un « instrument », un ami qui simplement conseille (vv. 253-256).

Ajoutons que pour Quevedo, le *privado*, aussi bien que le roi, doit servir le peuple et non se servir du peuple à des fins personnelles. Si le *privado* ne sert pas le peuple comme il le doit, ce dernier pourra légitimement se révolter car sa voix est celle de Dieu (*vox populi, vox dei*) et, dans ce cas, Quevedo admet la suppression physique du *privado* corrompu (vv. 114-117). À ce moment de l'œuvre, l'allusion à l'exécution de Rodrigo Calderón (1570-1521) est évidente ; le poète dramaturge reprenant simplement ce que l'essayiste politique disait déjà dans *Política de Dios*.

B. Comment s'articulent ces considérations avec les réalités historiques de Philippe III et de Philippe IV ? Ce qui rend légitime l'étude des réalités historiques à partir de *Cómo ha de ser el privado*, c'est d'une part la stabilité de la pensée quévédienne et, d'autre part, le phénomène de réécriture qui tisse des liens entre les œuvres de Quevedo à contenu politique. Par exemple, les métaphores de l'atome, du soleil et de la lune aux vv. 249-252 sont une réécriture du *Discurso de las privanzas* où figurait déjà cette comparaison. Par ailleurs, les vv. 221-226 renvoient directement à la réalité historique moyennant l'allusion au père du Roi de Naples c'est-à-dire, à Philippe III.

La réalité est que Lerma ne correspond nullement au schéma exposé par les personnages de la *comedia* ; loin de servir son peuple, il s'est enrichi à des fins personnelles, ce qu'annonçait déjà la *Junta de Noche* où Lerma remerciera l'appareil politique de Philippe II pour placer ses amis et les membres de sa propre famille. Pour sa part, Olivarès gouverna plus qu'il ne conseilla ; certes, il s'efforça d'assainir la classe politique espagnole en proposant des *Colegios Mayores* desquels devaient sortir une nouvelle noblesse politique dotée du sens de l'honneur et du service public. Quevedo insiste sur le service comme valeur première pour tout homme d'État (vv. 151-152, vv. 161-164). Ni Philippe III, ni Philippe IV ne régnaient, comme l'exigeait pourtant leur statut de roi. Preuve en est la délégation de la signature royale dès 1603 (Antonio Feros Carrasco), confirmée ensuite par la cédule de 1612 au moment où l'autorité de Lerma était fortement contestée. Cependant, Philippe III devra se résoudre, par la cédule de 1618, à remercier son *valido* après avoir constaté l'étendue de ses méfaits et le mécontentement suscité au sein de la population. Le fait est que cette expérience lermiste marque historiquement les premières expérimentations de ce que l'on nommera, bien plus tard, l'« État moderne » (voir José Antonio Escudero, p. 122 : « *el valimiento anticipa históricamente una realidad ulterior de las monarquías constitucionales* »).

Question 3. A partir de un análisis del soliloquio del Marqués de Valisero, comentar los principios filosóficos que aparecen en este fragmento evocando otros escritos políticos quevedianos de índole parecida.

La question invitait à préciser les fondements philosophiques de la *privanza*, en étayant le propos par des références à d'autres œuvres de Quevedo.

A. Nous indiquerons, en premier lieu, des références à la religion catholique et au néostoïcisme. Quevedo est un noble et, à ce titre, il croit fermement à la monarchie absolutiste de droit divin. Selon lui, la loi positive doit s'appuyer sur la loi divine. C'est donc la Bible qui est le fondement de toute monarchie telle que Quevedo la conçoit. Le roi doit s'inspirer de l'exemple christique et appliquer rigoureusement sur le plan politique les préceptes divins. Les vv. 281-284 sont une allusion directe à *Política de Dios y Gobierno de Cristo*. Dans la mesure où le roi ne fait que gouverner au nom de Dieu, il doit servir le peuple ; dans le cas inverse, il deviendrait un tyran et le peuple serait alors habilité à devenir tyrannicide. Rappelons que le Duc de Lerma se fera nommer Cardinal-Duc en 1618, peu avant sa destitution, afin d'éviter ce qui adviendra plus tard à Rodrigo Calderón... Quevedo insère des considérations politiques et idéologiques y compris dans ses œuvres de fiction comme dans le *Buscón* ou dans les *Sueños*, toutes deux censurées par l'Inquisition pour des raisons idéologiques.

Les vv. 269-284 montrent comment Quevedo, à partir de la Fortune et de Dieu, parvient à une synthèse du catholicisme et du néostoïcisme. De même au chap. IX, p. 246, l. 7-14 du *Discurso de las privanzas*, Quevedo fonde sa réflexion sur les références à Sénèque, à Cicéron et à Juste Lipse essentiellement. Le thème de la fortune cristallise cette synthèse faite par Juste Lipse, puis par Quevedo, du néostoïcisme et du catholicisme. On retrouve la Fortune dans des œuvres comme *Cómo ha de ser el privado*, *Discurso de las privanzas*, *La Hora de todos y la Fortuna con seso y Política de Dios*, par exemple. Les vers 269-272 et 336-340 rappellent clairement au *privado* et au roi qu'ils gouvernent au nom de Dieu et que la Fortune peut, à tout moment, les priver de leur pouvoir.

Dans le chap. II, pp. 199-200 du *Discurso de la privanza*, Quevedo a recours à un jeu conceptiste afin de concilier les préceptes catholiques relatifs à la confiance – principes inhérents à la *privanza* et au *validismo* – et les théories philosophiques néostoïciennes : pour atténuer le passage biblique de Jérémie (17, 5-6) où il est précisé que tout homme qui fait confiance à son prochain est maudit, Quevedo indique que le *privado* n'est pas un homme comme les autres car il incarne les principes vertueux et, qu'en ce sens, le roi peut lui faire confiance. Quevedo ira jusqu'à préciser que la capacité du roi à savoir s'entourer de gens vertueux est un indicateur de sa capacité à gouverner.

B. Quevedo donne de la crédibilité à ses propos *arbitristas*, en choisissant des épisodes historiques qui vérifient ses théories politiques. Dans *Vida de Marco Bruto*, Quevedo oppose deux archétypes d'hommes politiques : Jules César incarne le politique machiavélique, alors que son fils adoptif et successeur Marcus Brutus est l'exemple de l'homme d'État, homme d'honneur désintéressé qui œuvre pour le bien du peuple. Jules César finira par régner, au détriment du peuple, au nom de sa propre gloire personnelle et c'est en ce sens que Quevedo admet son assassinat par Marcus Brutus, délégué par le peuple. Cette forme de « raison d'État » est partiellement partagée par

le Père Rivadaneira. Pour autant, cette exception quévêdesque ne le rapproche nullement des théories défendues par Machiavel dans *Le Prince* (1513). Dans les chap. IX et X du *Discurso de la privanza*, Quevedo dénonce de manière non équivoque le principe machiavélique de la terreur, auquel il oppose celui de respect dû au roi (voir en particulier *Discurso*, chap. IX, p. 243, l. 8-9). Au chap. IX, p. 242, l. 15-28, Quevedo cite les exemples de Néron et de Caligula qui régnèrent par la terreur et qui échouèrent dans leur gouvernance ; par ailleurs, Quevedo cite l'exemple du *privado* Sénèque qui, grâce à son sens de l'honneur et de l'amour envers le peuple, parvint à se racheter aux yeux de ses concitoyens.

Les vers 98-111 et 114-117 concluent sur la différence entre « *el terror* » machiavélique, où la force s'exerce par un seul et en son nom uniquement, et « *el temor* » qui désigne le respect que suscite le roi du fait d'une justice rigoureuse mais exercée pour tous et au nom de Dieu.

Question 4. Bajo los reinados de Felipe III y Felipe IV ¿qué razones motivaron contra los privados « los discursos sangrientos del vulgo » evocados por el Marqués y descritos por Violín?

Les raisons de mécontentement du *vulgo* sont de nature politique et économique. Du point de vue politique, le quasi absentéisme que pratiquaient à l'égard des affaires publiques Philippe III et Philippe IV, qui se jouaient dans les assemblées de Castille, des principautés et des vice-royautés, fut interprété par le peuple et par la noblesse comme un désintéressement à l'égard des problèmes locaux. Une telle attitude provoqua, entre autres, la rébellion des Catalans entre 1640 et 1652. Afin d'effacer ou d'atténuer cette carence politique des rois, *Cómo ha de ser el privado* insiste sur la disponibilité du roi et de son *valido*, à l'occasion des nombreuses audiences accordées.

Du point de vue économique, Philippe III apaisa le mécontentement de son peuple en poussant son *valido* Lerma à signer la paix en Europe, notamment avec l'Angleterre et la France en 1604, puis avec les Pays-Bas en 1609, date qui marque le début de la Trêve de Douze Ans (*Pax hispanica*). La *Junta del Desempeño General* (1603-1606) ne parviendra cependant pas à éviter la crise économique qui frappera l'Espagne en 1607. Malgré cette mauvaise situation économique héritée de Lerma, Olivares échafaudera une coûteuse politique de *reputatio* qui mettra fin à la Trêve de Douze Ans et qui conduira aux banqueroutes de 1627 et de 1643. C'est alors que reprennent les guerres contre l'Angleterre, la France, l'Italie, les Pays-Bas, la Rhénanie et également contre l'Amérique Latine, avec les guerres au Brésil et à Puerto Rico. Les victoires sont célébrées par les peintres comme Vicente Carducho, *La victoria de Fleurus*, 1634 ; Antonio de Pereda, *El socorro de Génova*, 1634-1635 ; Juan Bautista Maíno, *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, 1634-1635 ; Jusepe Leonardo, *La rendición de Juliers*, 1634-1635 ; Diego Velázquez, *La rendición de Breda*, 1636 ; Francisco de Zurbarán, *La defensa de Cádiz contra los ingleses*, 1634 ; Jusepe Leonardo, *El Socorro de Brisach*, 1634-1635 ; Vicente Carducho, *El Socorro de la plaza de Constanza*, 1634 ; Eugenio Cajés, *La recuperación de San Juan de Puerto Rico*, 1634-1635 ; Félix Castelo, *La recuperación de la isla de San Cristóbal*, 1634).

Olivarès tentera de résoudre ces profondes crises économiques et monétaires par une augmentation générale de la fiscalité, ce qui contribua à ruiner le peuple autant que la noblesse. Le plus touché était cependant ce peuple que le roi était censé servir, alors qu'il construisait un fastueux *Palacio del Buen Retiro*, richement décoré, et où se tenaient de fastueuses fêtes symbolisant le rayonnement supposé de l'Empire espagnol.

RAPPORT SUR LA COMPOSITION EN FRANÇAIS

I. SUJET PROPOSÉ

« *La novela está configurada como una gran metáfora del continente que, con un sentido de totalidad, apresa lo particular convirtiéndolo en abstracto símbolo de la condición humana* », Carmen Perilla, 2008.

En vous appuyant sur votre connaissance de *Cien años de soledad*, vous montrerez jusqu'à quel point cette opinion est recevable.

II. L'INTRODUCTION

Si le sujet était d'une compréhension limpide pour qui avait parcouru *Cien años de soledad* avec sérieux et véritablement réfléchi à ses principaux enjeux (en particulier pour ce qui relevait d'une part des contenus individuels, « *lo particular* », et collectifs, « *el continente* » / « *la condición humana* », et d'autre part des modalités de leur représentation, « *una gran metáfora* » / « *un abstracto símbolo de la condición humana* »), il exigeait néanmoins des candidats une très bonne maîtrise de la composition en français, aussi appelée dissertation, pour lui donner sa pleine mesure. Le jury déplore, hélas, que trop de candidats n'aient pas lu le texte avec l'exigence voulue et aient négligé, voire ignoré, l'élément fondamental qu'est la représentation littéraire.

Ce sont, entre autres choses, les carences méthodologiques que l'on souhaite souligner dans ce corrigé dans la mesure où nous pouvons leur imputer l'essentiel des défauts majeurs trouvés dans les copies – outre l'orthographe, la grammaire et de stupéfiants anachronismes (*Cien años de soledad* a été publié en 1667) –, des copies qui s'en tiennent trop souvent, précisément à cause de cela, à de maladroites fiches de lecture.

Avec des amorces d'introduction pour beaucoup réduites à une superposition de généralités sur la biographie de l'auteur sans liens directs avec la perspective proposée, à une liste de ses œuvres parues avant et après 1967, ou à des résumés inadaptés du roman – un ensemble de données superflues qui, loin d'impressionner le correcteur, lui donne la fâcheuse impression d'être face un remplissage simplement stérile –, les candidats manifestent de manière criante à quel point ils sont désarmés lorsqu'il s'agit d'analyser une œuvre littéraire et, à terme, d'établir un dialogue avec elle. Ils se voient ainsi acculés dans une impasse et n'ont plus comme seule ressource que de se rabattre sur de la récitation, à l'évidence destinée à masquer les faiblesses de leur pénétration du sujet et donc à terme de leur capacité à mettre eux-mêmes sur pied un raisonnement sur l'œuvre proposée. Il n'est d'ailleurs pas surprenant qu'en lieu et place d'une problématique claire et articulée avec détermination non pas sur la citation (qui n'est pas une fin en soi) mais à partir d'elle, la majorité des candidats s'en soient tenus à passivement recopier les propos de Carmen Perilla, comme s'il s'agissait de les expliciter (en l'occurrence, cela paraissait d'autant plus naïf, qu'ils n'offraient aucune

ambiguïté majeure ou mineure), ou d'en peser le pour et le contre en une vaste distribution de bons points.

Tel n'est pas l'objectif et l'intérêt de la dissertation. Le défi que pose cet exercice si particulier et précieux est, il est vrai, non seulement d'être confronté à des œuvres complètes, voire à un corpus d'œuvres complètes (et non à des fragments sans feu ni lieu et artificiellement inscrits dans une démarche à court terme, comme ce sera le cas dès l'an prochain), mais de donner de l'épaisseur et du sens à sa propre lecture qui, soudain, cesse d'être purement informative et récréative. La dissertation requiert du candidat qu'il pense avec le sujet, qu'il pense à partir du sujet, qu'il pense au-delà du sujet. Or penser la littérature avec les outils qui permettent de le faire en profondeur, c'est aussi être en mesure d'appréhender, de penser et de comprendre le monde, d'y trouver sa place. Dès lors, l'on attend que soient rigoureusement organisés une pensée et un discours autour d'une problématique et d'un plan clairement annoncé et qui ne sera jamais perdu de vue.

III. CORRIGÉ

A) Analyse succincte du sujet

Partant d'une qualité que l'on a très tôt et ensuite souvent attribuée à García Márquez en tant qu'auteur de *Cien años de soledad* – sa capacité d'embrasser, de comprendre et de dire l'infiniment grand –, Carmen Perilla donne une double perspective à ce qui n'est, sur le plan de la stricte anecdote, guère plus que le roman de Macondo. Elle le lit non seulement comme « *metáfora del continente* », mais, rangeant aussi cela dans la catégorie de « *lo particular* », comme, beaucoup plus largement, un « *abstracto símbolo de la condición humana* ».

B) Contextualisation du sujet

Il est d'abord intéressant de noter et, jusqu'à un certain point, légitime de s'étonner qu'en 2008, Carmen Perilla se situât encore exactement dans la droite ligne des lectures critiques menées par les prestigieux lecteurs et exégètes de *Cien años de soledad* que sont notamment Carlos Fuentes et Mario Vargas Llosa. Ce qui démontre déjà en soi, si ce n'est la validité et la pertinence de son premier socle interprétatif, du moins l'impact déterminant et durable qu'il a eu sur quarante ans d'appréhension de cette œuvre ; assurément, la majeure partie des productions critiques qui ont suivi peuvent en quelque sorte être réduites, au pire à la catégorie des simples redites, au mieux à celle des habiles déclinaisons et prolongements.

L'un et l'autre, Carlos Fuentes et Mario Vargas Llosa, ont en effet si solidement conditionné le système interprétatif de l'œuvre qu'on se trouve en position de s'interroger : ne l'ont-ils pas cristallisé, pour ne pas dire vitrifié, comme le prouve précisément l'énoncé du sujet proposé ici ? Après tant de pistes exégétiques issues de quantité de perspectives analytiques, le fait que *Cien años de soledad* continue, (à juste titre ou non), d'être envisagé comme une « *metáfora del continente* », n'est non

seulement pas remis en question, mais il constitue le point de départ d'une argumentation. Cela est désormais inscrit parmi les vérités absolues de l'histoire littéraire d'Amérique latine. Or, c'est exactement par cette qualité axiomatique qu'il mérite d'être remis en question par la démonstration, en revenant au texte lui-même et en évitant de se reposer sur les acquis d'une critique peut-être surestimée en raison de son prestige : « *Me contentaré con remitir al análisis de M. Vargas Llosa* », écrit Jacques Joset en note de son édition critique (p. 200). Cette prise en compte de la sempiternelle répétition des mêmes postulats critiques, avec les réductions interprétatives évidentes que cela engendre, doit être véritablement valorisée quand elle est abordée et commentée par les candidats. Les questions les plus pertinentes à se poser ici sont les suivantes :

- que dit et que compose le récit permettant d'étayer la théorie de l'enchâssement des échelles, avec création du sens dans le passage de l'infiniment petit vers l'infiniment grand ?
- que dit et que compose le récit qui contredit la théorie de l'enchâssement des échelles et où, grâce à la déconstruction des ponts entre les unes et les autres, on redécouvrirait du sens jusque-là laissé dans l'ombre ?

Pour nous intéresser à présent au contenu même de la proposition de Carmen Perilla, la première critique de *Cien años de soledad*, il est vrai, le mérite d'avoir soutenu la gageure d'embrasser l'intégralité de *lo americano*, avec des outils littéraires non plus inspirés par les auteurs étrangers, mais proprement américains, en l'occurrence une mixtion presque alchimique de magie et de merveilleux que l'on devrait désigner sous l'étiquette de « réalisme marquézien » (certainement plus à même de rendre compte de la spécificité de cette écriture que celle, beaucoup plus étroite et en définitive trop partielle de « réalisme magique ») et, par là, de prouver la capacité des Latino-américains à s'envisager et à se raconter eux-mêmes dans leurs différences, avec leur propre langue et leurs propres modèles.

C'est en ce sens que *Cien años de soledad* a pu être brandi en étendard culturel et politique pour une région, la Caraïbe, pour un pays, la Colombie, et pour un continent, l'Amérique latine. Ainsi le roman est-il apparu comme une œuvre « totale » – avec une totalité conquise à travers l'anecdote et le particulier – et comme une Bible de l'Amérique latine – avec un discours moins direct qu'élaboré à partir de l'exemple, sous forme de parabole –, dans laquelle chacun sur le continent a pu et surtout a voulu à tout prix se reconnaître (« les Buendía, c'est nous ! »), jusqu'à récemment en tout cas. Cela aussi mérite d'être souligné ; Carmen Perilla entérine implicitement et sans la moindre remise en question le bien-fondé de l'histoire critique de *Cien años de soledad*, en particulier sur ce point précis, alors que de nouvelles générations d'écrivains (Alberto Fuguet et Jorge Volpi, entre autres), dénoncent le contenu même de la métaphorisation de l'Amérique latine dans le roman, précisément en « dé-tissant » le système des enchâssements. Leur ambition est de démontrer que, loin de produire la nécessaire vérité d'une réalité historique, politique et culturelle, le García Márquez de *Cien años de soledad* n'a fait qu'alimenter coupablement un mensonge qu'on lisait déjà sous la plume d'un Cristóbal Colón dans son fameux *Diario de a bordo*. Là encore, on privilégiera les copies dans lesquelles on trouvera une réflexion sur la dichotomie entre ce que dit concrètement le texte et ce qu'à l'évidence, la critique et les lecteurs ont voulu lui faire dire de force.

La question est alors de savoir comment s'est opéré le pas suivant, à savoir celui qui incite certains commentateurs, dont Carmen Perilla, à estimer que, par-delà la métaphore continentale, l'histoire des Buendía peut devenir un « *abstracto símbolo de la condición humana* ». Cela revient à se demander comment il est possible qu'après avoir affirmé et revendiqué l'américanité absolue de l'histoire racontée par García Márquez, cette même critique s'est évertuée à démontrer que, loin d'être une littérature étroitement régionaliste, nationale, voire continentale, elle était capable d'offrir le reflet de l'humanité, par-delà tous les contextes et toutes les cultures.

La première des raisons est simple et tient au succès international du roman, immédiat et continu – avec plus de trente millions d'exemplaires vendus depuis la première édition, en Argentine. S'il a tant plu et continue de plaire, il faut et il fallait constater qu'à côté de cette langue / notre langue, cette histoire / notre histoire, cette réalité / notre réalité, se développait une autre dimension capable, si ce n'est de créer, du moins de retrouver une langue, une histoire et une réalité universelles, à la mesure des grands mythes et légendes classiques. Ce que confirmait le récit lui-même, avec sa construction conforme au schéma biblique allant de la Genèse à l'Apocalypse, avec sa logique interne élaborée à partir de l'idée de *fatum*, de la permanence des prophéties et de l'accomplissement du châtement final, et avec la manière dont le « personnel du roman », pour reprendre l'expression de Philippe Hamon, est traité : espace et temps sacrés, portraits des personnages fondateurs en Adam et Ève, etc. Dans cette perspective, Macondo est l'ensemble des villages du monde, les Buendía l'ensemble des hommes, l'histoire de leur famille, l'ensemble des histoires familiales, de la naissance à l'adolescence et à la mort, avec chaque génération pour incarner un âge de la vie, un stade de la civilisation.

La deuxième raison est explicable en tenant compte du contexte dans lequel *Cien años de soledad* paraît ; à un moment où l'Amérique latine aspire non seulement à être dite et exaltée en tant que telle et par soi (c'est le sens de la démarche d'un Carpentier, par exemple), mais également et surtout reconnue et valorisée à l'extérieur. Il ne fait pas de doute que derrière ces revendications fermes et insistantes de la portée internationale du roman de García Márquez, il y avait le souci de poser une Amérique latine capable de produire de la « grande » littérature, digne de figurer au panthéon des maîtres, Cervantes, Joyce, Balzac... Or, sur ce point également, on peut s'étonner du positionnement de Carmen Perilla dans un contexte où de plus en plus nombreux sont les critiques, notamment en Colombie (cf. Conrado Zuluaga Osorio et Carmenza Kline, entre autres), pour revendiquer une récupération nationale, régionale et même très locale, de García Márquez et de *Cien años de soledad*, après ce qu'ils estiment avoir été une mécanique de lente mais profonde dépossession, précisément à travers la mise entre parenthèses du particulier – où, de leur point de vue, se situera l'essence du roman – au bénéfice de l'universel.

C) Trois perspectives différentes pour traiter le sujet

1– Une argumentation qui serait purement illustrative de la thèse défendue par Carmen Perilla (recevable mais moins pertinente que les deux suivantes, en ce que la dissertation s'attachera certainement davantage au contenu de l'œuvre qu'à l'indispensable prise en compte de ce qu'elle a

représenté pour le lecteur d'ici et d'ailleurs). C'est cette perspective qui a été privilégiée par la majorité des copies.

2– Une argumentation qui, tout en mettant en évidence, par le support du texte, le maillage du système d'enchâssement évoqué indirectement par l'auteur de la citation, est capable de repérer les failles de la thèse de Carmen Perilla, notamment en montrant les points de rupture dudit maillage, avec des exemples à l'appui et les déductions qui s'imposent, à la fois pour le texte lui-même et pour les lectures qu'on a pu en faire (œuvre totale, Bible de l'Amérique latine, étendard culturel, etc.). Un tiers des candidats a été sensible à ces points de rupture, à la dynamique centrifuge et à l'épaisseur autofictionnelle de l'œuvre, tout en étant capable de les mettre en évidence de façon plus ou moins pertinente.

3– Une argumentation qui, après avoir repris l'essentiel de la première, irait plus loin dans le « démaillage » de la deuxième en revendiquant l'idée que, plus encore que produire un symbole de la condition humaine, la métaphore familiale, régionale, nationale et continentale de *Cien años de soledad* produirait le discours d'un auteur symbolique dans la réductibilité à son milieu social, à son identité sexuelle, à son expérience culturelle, où *Cien años de soledad* serait le témoignage indirect mais complet d'un ancrage bien spécifique dans une époque et des espaces identitaires. Fort heureusement, quelques bonnes copies ont fait preuve de la perspicacité nécessaire et ont proposé une réflexion intéressante à propos de cette dimension du témoignage.

Argumentation 1 : suggestions pour une problématique et un plan

Quelle que soit la perspective critique adoptée, *Cien años de soledad* donne à tous ses lecteurs – et ce depuis sa parution, en 1967 – l'impression d'une totalité produisant sa propre cohérence interne et régie par ses propres règles, un ensemble foncièrement autre, presque suspendu au-dessus de la réalité ; comme l'écrivit Reinaldo Arenas, en 1968, en achevant l'histoire des Buendía et de Macondo, nous abandonnons rien moins que « [...] *una región* » à part entière et, plus encore, une « *región encantada* » et « *poblada por el constante estallido de los fuegos artificiales.* » Autant dire que le récit réussit le tour de force de plonger le lecteur dans un univers en quelque sorte refermé sur lui-même dans ce qu'il a de singulier, sa dimension légendaire, mythique et symbolique, et de l'y maintenir, avec son consentement, jusqu'au bout, grâce précisément à ce qui assure la tension narrative de la première à la dernière page, à savoir l'écriture comme acte magique associant un narrateur et un narrataire dans une sorte de rituel mystique.

Or, c'est à travers l'aventure particulière de cette région particulière que se tisse un enchâssement d'échelles de tailles qui, partant de l'infiniment petit, « *lo particular* », s'étend en ondes toujours plus vastes et plus signifiantes : l'aventure particulière d'une région particulière devient l'aventure collective d'un pays, « *la metáfora de un continente* », voire de l'humanité dans son entier, comme le dit Carmen Perilla, et c'est aussi à travers l'aventure particulière de cette expérience si particulière de l'écriture et de la lecture (compte tenu de la redéfinition que pose déjà en soi le pacte tel qu'il est formulé dans l'*incipit*, avec la mise en demeure d'un colonel Aureliano Buendía en fin de

parcours, isolé, déçu et sans plus d'illusions / lecteur solitaire, blasé et dépourvu de passion, de redevenir un personnage en début de parcours, accompagné par une figure paternelle, curieux et prompt à l'émerveillement / narrataire accompagné par un paternel narrateur, avide et réceptif à la magie du récit) que *Cien años de soledad* finit par composer une métaphore filée, c'est-à-dire une allégorie de la relation entre un auteur et son lecteur.

Toute la question est alors de voir comment le texte élabore l'infiniment petit et par quelles stratégies du décroissement et de l'amplification il parvient à jeter des ponts vers l'infiniment grand, avec une signification à chercher dans un va-et-vient constant entre les deux.

1– *Cien años de soledad*, l'histoire de « *lo particular* »

A] Macondo, un monde enfant à part

Fonction d'un double *incipit* inversé (du récit, chapitre 1 / de l'histoire, chapitre 2) : faire sortir les Buendía / Iguarán du commun, avec la singularisation que suppose aussi la dénomination, pour les faire entrer dans l'individuel et le particulier.

a) Les personnages s'isolent sur un territoire qui n'est qu'à eux et ce qu'ils en ont fait, « *a su imagen y semejanza* » ;

b) Les personnages s'isolent dans un temps et un rythme qui n'est qu'à eux et ce qu'ils en ont fait (ex. : José Arcadio, les oiseaux en cage, puis les horloges) ;

c) Les personnages s'isolent dans un ordre qui n'est pas celui de la nature mais du désir (ex. le défi lancé à la nature par José Arcadio pour pouvoir assouvir son désir incestueux). Un monde en dehors des mondes et, en l'occurrence, un monde particulier. Le récit porte par conséquent sur un parcours bien précis, celui des Buendía / Iguarán de Macondo, et revendiqué comme foncièrement différent, voire transgressif. C'est même pour pouvoir être différents et transgressifs qu'ils ont quitté les *rancherías*.

B] Macondo, un monde adulte à part

a) L'impossible décroissement spatial : les échecs des tentatives pour ouvrir Macondo sur l'extérieur.

b) L'impossible décroissement temporel : montrer comment, jusqu'à l'arrivée de la compagnie bananière, Macondo se veut dès l'origine en marge des événements historiques (ex. le rejet des symboles que sont l'armure et le galion trouvés par José Arcadio Buendía lors de ses expéditions extra *macondiennes*) et y demeure ensuite (ex. le traitement du personnage de Noguera). Montrer comment, jusqu'à l'arrivée de la compagnie bananière, Macondo se veut dès l'origine et reste ensuite en dehors des événements sociopolitiques : ce n'est que ponctuellement et partiellement que les informations portant sur le destin du pays filtrent dans le village. Même quand un Buendía, le colonel, s'engage directement pour construire l'avenir collectif, cela n'a qu'une incidence ponctuelle sur Macondo et le conflit est presque tout le temps circonscrit à l'extérieur, etc. Les exemples sont nombreux pour démontrer comment l'intérieur et l'extérieur sont deux univers presque hermétiquement clos l'un à l'autre.

c) L'impossible décloisonnement génétique : la sempiternelle attirance incestueuse...

C] Macondo, un monde moribond éternellement à part

a) La consommation de l'inceste par Aureliano Babilonia avec Amaranta Úrsula et la condamnation finale à la caducité (le dernier rejeton de la lignée dévoré par des hordes de fourmis) et à l'isolement définitif dans le village, dans la maison, dans le laboratoire d'alchimie.

b) Le déchaînement temporel : la lecture des manuscrits de Melquíades et l'entrée des Buendía et de Macondo dans l'a-temporalité de l'Apocalypse.

c) Le déchaînement spatial : la lecture des manuscrits de Melquíades et l'entrée des Buendía et de Macondo dans l'a-spatialité de l'Apocalypse.

2- Cien años de soledad, de l'histoire de « lo particular » à la « metáfora del continente »

Il s'agit de montrer comment et pourquoi la trajectoire des Buendía / Iguarán est emblématique à l'échelle continentale alors même qu'elle semblait n'aspérer qu'à être représentative d'elle-même.

A] Les Buendía / Iguarán et l'échec des utopies américaines

a) Rioacha des Buendía / Iguarán et l'échec de l'utopie d'une Amérique cosmopolite : au début était la peur de l'autre.

b) Les *rancherías* des Buendía / Iguarán et l'échec de l'utopie d'une Amérique du métissage avec les « indigènes » : ensuite était le rejet de l'autre.

c) Macondo des Buendía / Iguarán et l'échec de l'utopie d'une Amérique blanche, chrétienne et « scientifique » : enfin était le repli sur soi.

B] Les Buendía / Iguarán et l'impossible quête identitaire américaine

a) La famille / le village et l'isolement temporel = une Amérique sans ancrage dans le passé, sans généalogie et donc sans conscience de l'appartenance à un tout historique commun et partagé depuis les origines. Or sans le passé, il ne peut y avoir ni présent ni futur ; le roman s'achevant par la tragique découverte d'une évidence qui n'apporte rien d'autre qu'elle-même : le serpent se mord la queue. En effet, quand les Buendía / Iguarán s'aperçoivent qu'ils sont bien des Buendía / Iguarán, c'est-à-dire ce qu'ils savaient depuis la fondation de la lignée. La véritable question (à qui les Buendía / Iguarán se rattachent-ils dans l'histoire ?), demeurant pour toujours en suspens, car les membres de cette famille ont été occupés pendant cent ans à cette vaine quête et à systématiquement écarter ce qui aurait pu constituer de tangibles éléments de réponse : l'armure et le galion, par exemple.

b) La famille / le village et l'isolement spatial = une Amérique sans ancrage dans l'espace, sans coordonnées précises dans la réalité physique tangible (ex. la description de la jungle par José Arcadio Buendía – à rapprocher de celle faite par José Eustasio Rivera dans *La Vorágine* –), c'est-à-dire sans inscription dans une géographie commune et partagée.

c) La famille / le village et l'isolement génétique = une Amérique endogamique, incapable de réaliser la fusion des identités et des cultures présentes sur son sol.

La conclusion doit porter sur la prise en compte du rôle de Melquíades dans cette impossible quête identitaire liée à une incapacité à s'inscrire dans le temps et dans l'espace, à se mêler à l'autre. En aura-t-il été une cause ? Ou, au contraire, aura-t-il œuvré au décloisonnement ?

C] La démonstration est donc précisément que le projet américain n'est pas viable dès lors que chaque village et chaque famille du continent s'envisage lui-même comme une entité à part, extraite du tout et étrangère à l'autre, à commencer par son passé ; chacun et chacune s'imaginant pouvoir faire table rase de ce qui l'a précédé et tout refonder à partir de zéro et à partir de lui seul. Dans la démonstration menée par le narrateur-auteur, il n'est certainement pas anodin qu'au seuil de la mort, José Arcadio Buendía, celui qui avait sciemment renoncé à son passé, ait oublié tous les liens qui le rattachent au présent, notamment son épouse, et au futur, notamment ses enfants, pour ne plus se souvenir et ne s'intéresser qu'à ce qui l'a précédé, à savoir ses racines : son père, sa mère, ce monde des *rancherías* avec lequel il avait rompu en déchirant symboliquement le cou de Prudencio Aguilar.

3- *Cien años de soledad* ou l'« abstracto símbolo de la condición humana »

A] *Cien años de soledad* comme histoire de l'humanité

- a) de la préhistoire à l'histoire
- b) de l'histoire à la destruction de l'histoire
- c) de la destruction de l'histoire à l'éternité du néant

B] *Cien años de soledad* comme livre des passions humaines

- a) la passion du pouvoir
- b) la passion du savoir
- c) la passion sexuelle

C] *Cien años de soledad* comme manuel d'ontologie

- a) Les trois âges de l'homme : l'enfance et la fascination pour les modèles (importance de la figure du père, concret, métaphorique et symbolique, dans le roman)
- b) Les trois âges de l'homme : la maturité et le rejet des modèles
- c) Les trois âges de l'homme : la vieillesse et la prise de conscience de la réductibilité aux modèles

Argumentation 2 : suggestions pour une problématique et un plan

La problématique repose cette fois sur l'idée que l'enchâssement est peut-être induit, effectivement, et qu'il engendre une succession de jeux de miroir et de processus déductifs, mais qu'il empêche certainement d'envisager une autre perspective : celle, inspirée par le bon sens, où le

particulier serait destiné à illustrer le particulier ; autant dire que Macondo ne serait que Macondo et les Buendía / Iguarán ne seraient que les Buendía / Iguarán, c'est-à-dire des créations principalement signifiantes dans l'univers imaginaire de leur auteur.

PLAN

1– *Cien años de soledad* en suivant un mouvement interprétatif centrifuge : une démonstration par l'exemplarité – de l'infiniment petit à l'infiniment grand (reprendre, en le résumant, le plan 1).

2– *Cien años de soledad* en suivant un mouvement interprétatif centripète : où Macondo serait construit en cas particulier et en contre-exemple par rapport au destin collectif et commun de l'Amérique latine – ce serait cette expérience-là d'une américanité qui serait vaine et condamnée à l'échec, celle que l'auteur montrerait et démontrerait effectivement comme un modèle repoussoir.

3– *Cien años de soledad* en suivant un mouvement interprétatif autocentré : où Macondo serait le support privilégié de l'autofiction – embrassement du regard sur la réalité par un observateur, le Gabo de sept ans élevé dans la grande maison d'Aracataca par ses grands-parents, qui n'aurait jamais complètement été à l'intérieur, eu égard à l'étroitesse de son point de vue et aux différents filtres et prismes superposés entre les deux.

Argumentation 3 : suggestions pour une problématique et un plan

Il s'agit là de s'étonner qu'à la fin des années 1960 et 1970, tant de Latino-américains se soient si « spontanément » reconnus dans cette histoire, affirmant s'y voir décrits comme par un double exact dans un miroir. On peut dès lors se demander si cela ne s'explique pas par le fait que, parmi la plupart de ceux qui l'ont affirmé (Carlos Fuentes et Mario Vargas Llosa en tête de quantité d'autres), figurent surtout des personnes à l'identité très proche de celle de Gabriel García Márquez : surtout des hommes, de la même génération à quelques années près, de la même origine et du même milieu social à quelques exceptions près, avec le même bagage culturel et intellectuel, etc. Dès lors, pour eux, la projection coule de source et l'assimilation entre leur cas particulier et celui de l'ensemble de l'Amérique latine leur paraît évidente. Alors que le roman, aussi grandiose soit-il, pourrait bien ne pas dépasser la catégorie des témoignages. Effectivement, *Cien años de soledad* serait et ne saurait être que la Bible de l'Amérique, c'est-à-dire que ce roman n'aurait la capacité que de dire ce qui est à la portée du champ visuel d'un homme appartenant au monde de l'auteur.

PLAN

Le 1– et le 2– ne changent pas.

3– *Cien años de soledad*, métaphore d'UN continent américain et même d'UNE Colombie

A] Une histoire de l'Amérique qui commence au XVI^e siècle, comme si les siècles passés n'existaient pas ou n'entraient pas en ligne de compte dans cette reconstruction identitaire.

B] Une histoire de l'Amérique sans les indigènes et sans les Noirs

C] Une histoire de l'Amérique avec sa propre chronologie : le véritable événement historique qui ponctue et orchestre l'histoire de Macondo, c'est la guerre des Mille Jours, dont le narrateur-auteur fait l'alpha et l'oméga de toute l'histoire nationale, reléguant au second plan tous les autres, allant jusqu'à les inscrire dans une démonstration où ils sont, pour ceux qui les précèdent, le ferment de ce conflit fratricide et, pour ceux qui les suivent, les conséquences.

RAPPORT SUR L'ÉPREUVE ÉCRITE DE TRADUCTION (THÈME)

I. SUJET

Elle avait huit ans et elle s'appelait Valentine. Je pourrais la décrire longuement et à perte de souffle, et si j'avais une voix, je ne cesserais de chanter sa beauté et sa douceur. C'était une brune aux yeux clairs, admirablement faite, vêtue d'une robe blanche et elle tenait une balle à la main. Je l'ai vue apparaître devant moi dans le dépôt de bois, à l'endroit où commençaient les orties, qui couvraient le sol jusqu'au mur du verger voisin ; je ne puis décrire l'émoi qui s'empara de moi : tout ce que je sais, c'est que mes jambes devinrent molles et que mon cœur se mit à sauter avec une telle violence que ma vue se troubla. Absolument résolu à la séduire immédiatement et pour toujours, de façon qu'il n'y eût plus jamais de place pour un autre homme dans sa vie, je fis comme ma mère me l'avait dit et, m'appuyant négligemment contre les bûches, je levai les yeux vers la lumière pour la subjuguier. Mais Valentine n'était pas femme à se laisser impressionner. Je restai là, les yeux levés vers le soleil, jusqu'à ce que mon visage ruisselât de larmes, mais la cruelle, pendant tout ce temps-là, continua à jouer avec la balle, sans paraître le moins du monde intéressée. [...] Complètement décontenancé par cette indifférence, alors que tant de belles dames, dans le salon de ma mère, s'étaient dûment extasiées devant mes yeux bleus, à demi aveugle et ayant ainsi, du premier coup, épuisé, pour ainsi dire, mes munitions, j'essuyai mes larmes et, capitulant sans conditions, je lui tendis les trois pommes vertes que je venais de voler dans le verger. Elle les accepta et m'annonça, comme en passant :

– Janek a mangé pour moi toute sa collection de timbres-poste.

C'est ainsi que mon martyr commença.

Romain GARY, *La promesse de l'aube*, Gallimard, 1960

II. REMARQUES GÉNÉRALES

Le titre de l'ouvrage d'où est tiré ce fragment (il était inutile de le traduire) fait référence à l'engagement que le narrateur a pris, envers sa mère, de devenir une personne importante. L'aube désigne le jeune âge du narrateur lorsqu'il s'est juré d'être un jour célèbre. C'est une référence au début du livre qui désigne l'amour maternel. Dans ce roman qui se veut autobiographique, écrit en 1960, Romain Gary raconte sa vie depuis son enfance à Vilnius à sa carrière militaire pendant la seconde guerre mondiale en passant par sa jeunesse à Nice et Paris. Dans l'extrait à traduire, le narrateur nous livre un moment haut en couleurs de sa relation tourmentée (qui dura plus d'un an) avec sa petite voisine Valentine, lorsque lui-même n'avait que neuf ans.

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

Mais c'est notamment sur l'insuffisance des connaissances morphosyntaxiques et lexicales que nous souhaiterions attirer l'attention des candidats. Il est inadmissible que des candidats titulaires d'une Licence, voire d'un Master d'espagnol, souhaitant enseigner (18 heures par semaine dès l'an prochain), ne maîtrisent pas la morphologie verbale de cette langue. Le jury constate d'abord que de nombreux candidats ne dominent pas les conjugaisons et en particulier celles de verbes parmi les plus usuels. Ainsi la conjugaison des verbes *alzar*, *hacer*, *cubrir*, *seguir* a donné lieu à des erreurs inadmissibles. Les connaissances morphosyntaxiques et lexicales sont souvent très insuffisantes chez de nombreux candidats. Certaines copies révèlent des carences encore plus graves : les correcteurs ont trouvé, à plusieurs reprises des consonnes doubles, des apostrophes, et remarqué l'absence d'accents diacritiques indispensables, etc. Le jury a également constaté que certains candidats omettent, volontairement ou non, de traduire certains fragments du texte. Une telle pratique est lourdement pénalisée.

Tout aussi élémentaires sont les connaissances régissant l'utilisation des modes et des temps (ex : dans la conditionnelle « si j'avais une voix, je ne cesserais de chanter », dans les constructions pronominales dites de renforcement « *se me nubló la vista / me enjugué las lágrimas / Janek se comió*, etc »). Cependant, ce qui a probablement le plus frappé le jury c'est la méconnaissance qu'ont beaucoup trop de candidats de leur conjugaison française ; nombreux sont ceux qui n'ont pas reconnu le passé simple dans les formes « je levai les yeux / je restai là / j'essuyai mes larmes » (traduites systématiquement par des imparfaits !) ou qui méconnaissent la forme du présent de l'indicatif du verbe pouvoir dans « je ne puis décrire » (traduite en espagnol par un passé simple).

Enfin, le jury souhaite alerter les candidats sur la nécessité de posséder un minimum de connaissances lexicales. Le recours au calque du français et l'emploi de faux amis aboutissent fréquemment à des non-sens que le jury a fortement pénalisés. Un exercice de traduction universitaire n'a pas pour objet de recruter des traducteurs mais bien de sélectionner les candidats qui ont une véritable compétence et maîtrisent les règles fondamentales de construction du discours espagnol et les emplois des vocables de la langue. La traduction du mot « verger » dans « jusqu'au mur du verger voisin » par « *verdugo* », et celle de « couvraient » par « *cobraban* » – et autres non-sens – constituent sans nul doute des phénomènes très inquiétants. En effet, ces traductions sont la preuve non seulement d'une méconnaissance fondamentale du lexique espagnol, mais aussi et surtout et d'un très profond manque d'esprit critique sur la cohérence du texte traduit.

Nous conseillerons donc aux candidats des sessions à venir de démontrer un esprit de rigueur et d'exactitude dans tous les domaines. Il importe de *coller* au texte en respectant, autant que

possible, l'ordre syntaxique, la précision lexicale et les effets stylistiques du texte-source. Il va sans dire que ce respect de tous les éléments du texte-source va de pair avec une soumission scrupuleuse à la logique, à la sémantique, à la syntaxe, à la morphologie verbale, au lexique et à la ponctuation de la langue-cible. Tout cela sera d'autant plus nécessaire qu'à partir de la prochaine session les candidats seront invités à justifier le choix de traduction de certains points grammaticaux et/ou lexicaux, même si on peut considérer qu'un tel exercice est parfaitement superfétatoire et n'apparaît pas comme des plus pertinents. Ce travail qui était évidemment effectué en amont de la mise en forme dans les traductions actuelles fera désormais partie du travail de traduction.

III. TRADUCTION PROPOSÉE

Ella tenía ocho años y se llamaba Valentine. Podría describirla largo y tendido y hasta perder el aliento, y si tuviera voz, no dejaría de cantar su belleza y su dulzura. Era una morena de ojos claros, de cuerpo admirable, que llevaba un vestido blanco y tenía en la mano una pelota. La vi aparecer ante mí en el depósito de leña, en el lugar donde empezaban las ortigas, que cubrían el suelo hasta la tapia del vergel colindante. No puedo describir la emoción que me embargó: lo único que sé fue que me flaquearon las piernas y me dio el corazón un vuelco tan violento que se me nubló la vista. Firmemente resuelto a seducirla de inmediato y para siempre, de modo que ya no hubiese nunca más sitio para otro hombre en su vida, hice como mi madre me lo tenía dicho y, recostándome al descuido contra los leños, alcé los ojos hacia la luz para subyugarla. Pero Valentine no era mujer para dejarse impresionar. Permanecí ahí, con los ojos alzados hacia el sol, hasta tener el rostro chorreando lágrimas, pero la muy despiadada, durante todo ese tiempo, siguió jugueteando con la pelota, sin aparentar el más mínimo interés. [...] Totalmente desconcertado por esa indiferencia, cuando tantas bellas damas, en el salón de mi madre, se habían extasiado cumplidamente ante mis ojos azules, medio ciego y habiendo quemado así, a la primera, por así decirlo, mi último cartucho, me enjuagué las lágrimas y, rindiéndome sin condiciones, le tendí las tres manzanas verdes que acababa de hurtar en el vergel. Las aceptó y me anunció, como quien no quiere la cosa:

–Janek se comió por mí toda su colección de sellos.

Así fue como empezó mi martirio.

IV. DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

1. Elle avait huit ans et s'appelait Valentine.

Ella tenía ocho años y se llamaba Valentine.

En espagnol, l'emploi du pronom personnel sujet est réservé à des situations particulières (insistance, désambiguïsation, etc.). La présence de la conjonction de coordination « y », qui faisait de Valentine le sujet naturel des deux verbes coordonnés, affranchissait théoriquement de l'emploi du pronom sujet. Toutefois, son emploi pouvait se justifier en tout début d'un extrait à traduire.

Le jury tient à rappeler l'invariabilité des adjectifs numériques cardinaux ! Ainsi, *ocho* demeure invariable, de même que *cuatro*, *cinco*... Cas particuliers : *uno* qui varie en genre et en nombre avec le nom qu'il accompagne ; *ciento* qui, dans la composition de ses multiples, s'accorde en genre et en nombre avec le nom qu'il précède, mais qui ne varie qu'en nombre lorsqu'il n'est suivi d'aucun substantif. Exemple : 200 = *doscientos* ; 200 *pesetas* : *doscientas pesetas*.

2. Je pourrais la décrire longuement et à perte de souffle,

Podría describirla largo y tendido y hasta perder el aliento.

La phrase en français comportait un conditionnel. La traduction la plus directe était la forme « *podría* », elle-même forme du conditionnel en espagnol ; néanmoins, la forme « *podiera* » était acceptable. En effet, l'espagnol a conservé la possibilité d'exprimer, pour quelques verbes, le conditionnel grâce à la forme étymologique de l'imparfait du subjonctif. Les verbes concernés sont les verbes dits *puissantiels* tels que *deber*, *querer*, *poder*.

L'adverbe de manière admettait plusieurs traductions. Le jury a accepté toutes les propositions, dès lors qu'elles intégraient, à l'instar de l'adverbe « longuement » en français, une idée de durée et qu'elles impliquaient une certaine minutie dans la description. Ainsi, ont été acceptées, entre autres, les traductions par « *largamente* », « *detalladamente* », « *con muchos detalles* ».

Si la traduction espagnole peut souvent sembler proche du texte original, il faut toutefois s'efforcer d'éviter de produire un calque du texte français en espagnol. Le jury déplore de trop nombreuses traductions maladroites et souvent proches du non-sens, par méconnaissance de la part des candidats de tournures idiomatiques courantes. « Perdre son souffle » ne souffre pas une traduction littérale ; une traduction mot-à-mot démontre la méconnaissance, par le candidat, de la polysémie du mot français « souffle » et de l'existence de terme spécifique, en espagnol, pour chacune des acceptions.

3. et si j'avais une voix, je ne cesserais de chanter sa beauté et sa douceur.

Y si tuviera voz no dejaría de cantar su belleza y su dulzura.

Cette séquence contient l'expression de la condition. Le jury se permet de rappeler aux candidats que la maîtrise des subordonnées conditionnelles constitue un point fondamental des compétences d'un futur enseignant d'espagnol. La protase exprimait ici l'idée d'un irréel du présent (le locuteur pose la condition comme irréalisable ou difficilement réalisable dans le présent) ; le verbe de la subordonnée doit donc être à l'imparfait du subjonctif ; le verbe de l'apodose (proposition principale), quant à lui, se conjugue au conditionnel présent (ou conditionnel simple).

L'exercice du thème universitaire, tel qu'il se pratique au CAPES externe, impose un certain nombre de règles, parmi lesquelles celles de proposer une traduction rigoureuse du texte original. Il ne s'agit pas d'un exercice de traduction éditoriale ; ainsi, sont à proscrire les réécritures du texte, visant à amplifier, expliciter ou enjoliver une structure de l'original. « Si j'avais une voix » implique,

certes, l'idée d'une belle voix, mais le respect de l'original oblige le candidat à traduire ce que dit l'original, ni plus, ni moins.

La méconnaissance, par les candidats, de quelques structures simples de l'espagnol, telles que l'usage – très courant – de semi-auxiliaires a été, à de nombreuses occasions, la source de solécismes parfois très graves. Omettre, dans cette séquence, la préposition « *de* » entraînait un grave contresens portant sur l'intégralité de la séquence. Il fallait bien traduire « ne pas cesser de » par « *no dejar de* » (le jury a également accepté les constructions synonymes « *no cesar de* » et « *no parar de* »).

Trop souvent le jury a rencontré des traductions malheureuses de « douceur » qui rendaient évidente la maîtrise insuffisante, par les candidats, des règles fondamentales de l'orthographe espagnole et des modifications orthographiques susceptibles d'intervenir lors d'une dérivation lexicale. Ainsi, pour construire le substantif correspondant à l'adjectif « *dulce* » en maintenant le son [θ] devant un /u/, il est indispensable de transformer le *c* en *z*.

4. C'était une brune aux yeux clairs, admirablement faite, vêtue d'une robe blanche et elle tenait une balle à la main.

Era una morena de ojos claros, de cuerpo admirable, que llevaba un vestido blanco y tenía en la mano una pelota.

L'un des principaux problèmes posés par cette séquence était celui du choix de la préposition. Rappelons que, lorsqu'il s'agit d'introduire, en espagnol, la caractérisation essentielle d'une personne (notamment par ses traits physiques), il convient d'employer la préposition « *de* » ; l'emploi de « *con* » est, quant à lui, réservé à l'expression de la manière « *con los ojos alzados hacia el sol* » ou à l'introduction de complément d'accompagnement.

A priori, cette séquence ne présentait aucune difficulté d'ordre lexical pour des candidats prétendant enseigner l'espagnol dès la rentrée prochaine. Pourtant, le jury ne peut que déplorer les nombreuses erreurs de lexique commises sur des termes pourtant considérés comme d'usage courant (confusion *ropa / vestido / falda*, confusion *bala / balón / pelota*). Nous ne saurions que trop recommander aux candidats de multiplier les lectures littéraires ou journalistiques tout au long de leur année de préparation afin d'enrichir leur vocabulaire espagnol.

Il convient toutefois de souligner la présence de quelques traductions montrant la sensibilité des candidats à l'élégance de la langue étrangère. Si une traduction par « *vestida con* » était, de toute évidence, une traduction convenable, il était bon, dans le cas présent, de proposer une alternative à la répétition malheureuse « *vestida con un vestido* » ; aussi avons-nous pu apprécier des traductions telles que « *que llevaba un vestido* », qui avait le mérite d'alléger la phrase espagnole et de ne pas la charger d'une redondance au moins phonétique absente de l'original.

5. Je l'ai vue apparaître devant moi dans le dépôt de bois, à l'endroit où commençaient les orties, qui couvraient le sol jusqu'au mur du verger voisin ;

La vi aparecer delante de mí en el depósito de leña en el lugar donde empezaban las ortigas que cubrían el suelo hasta la tapia del vergel colindante;

Cette séquence est l'occasion de rappeler que l'accentuation espagnole est l'une des règles fondamentales de la langue, dont les candidats ne peuvent en aucun cas, ne leur en déplaise, faire l'économie. Ainsi est-il inutile, depuis la réforme orthographique de 1959, d'accentuer les monosyllabes (créant ainsi un barbarisme de conjugaison) sauf lorsqu'une confusion est à craindre (différenciation entre *mi*, adjectif possessif et *mí*, pronom personnel tonique, par exemple). Par ailleurs, une accentuation défectueuse ou erronée entraînera des confusions sémantiques ou grammaticales non dénuées d'effets sur la proposition : « *deposito* » est le présent de l'indicatif, 1^{ère} personne du singulier du verbe « *depositar* » ; « *deposító* » est le prétérit indéfini de l'indicatif, 3^{ème} personne du singulier de ce même verbe ; « *depósito* » est un substantif. L'accentuation n'obéit qu'à quelques règles simples ; il n'est en rien insurmontable de se les approprier et de les maîtriser afin de pouvoir, ensuite, les enseigner en milieu scolaire. Une orthographe irréprochable constitue la base des attentes du jury.

L'une des difficultés de cette séquence résidait dans la traduction du terme « bois » ; il convient tout d'abord d'exclure les termes (rarement proposés par les candidats, d'ailleurs) renvoyant au bois en tant que forme de végétation (« *bosque* », « *selva* ») ; il s'agissait en effet, ici, du bois en tant que matière. Il fallait donc s'interroger sur la vocation du bois dont il était question : matériau de fabrication ou combustible ? L'allusion, à la ligne 10, à un tas de bûches, devait orienter le raisonnement des candidats vers la traduction du terme désignant, en espagnol, le bois résultant de la découpe des arbres et destiné à servir de combustible. Le terme « *madera* », exclusivement réservé au bois en tant que matériau, était donc à proscrire. Dans cette séquence, il importait de traduire par le terme le plus collectif, « *leña* », afin de conserver, pour la ligne 10, le terme « *leño* » qui désigne « *un trozo grande de un tronco de un árbol o de una rama gruesa con su forma redonda* » (DRAE). Encore une fois : ce n'est que par des lectures fréquentes, répétées et denses que le candidat pourra acquérir une richesse lexicale lui permettant de résoudre de telles difficultés.

Cette séquence comportait deux compléments circonstanciels de lieu. L'un exprimé par un substantif (« dans le magasin »), l'autre par une proposition subordonnée relative, introduite par « où » dont l'antécédent était « le lieu ». C'est l'occasion de rappeler que l'usage des prépositions locatives en espagnol répond à des règles très strictes : s'il n'y a pas de mouvement, on emploie la préposition « *en* » pour localiser, situer ; dès lors qu'il y a un mouvement, l'espagnol exige l'emploi de la préposition « *a* », sauf avec de très rares verbes (*entrar, ingresar*).

La traduction de « couvrir », quant à elle, ne devait pas poser de problème. S'agissant d'un verbe simple et courant, le jury ne s'attendait pas à trouver de contresens, voire de barbarismes lexicaux provoquant des non-sens, sur la traduction de ce verbe.

Le lexique pouvait à nouveau poser problème, en revanche, pour la traduction de « verger » ; le jury s'est montré indulgent envers des traductions parfois un peu inexactes, mais a souhaité, en

contrepartie, saluer par un bonus, l'usage d'une terminologie spécifique au champ lexical évoqué. Les correcteurs ont donc été sensibles à des traductions telles que « *la tapia del vergel colindante* » qui savaient employer avec justesse un lexique précis et approprié.

6. je ne puis décrire l'émoi qui s'empara de moi :

no puedo describir la emoción que me embargó :

Cette séquence a été l'occasion pour le jury de s'étonner du manque de maîtrise manifesté par les candidats, non seulement de la conjugaison espagnole, mais également de la conjugaison française et des différences de registres suggérées par l'original. La forme « puis », en français, ne peut que correspondre qu'à une forme de la 1^{ère} personne du singulier du présent de l'indicatif dans un registre légèrement soutenu (c'est la forme que l'on trouve aussi dans les interrogatives avec antéposition du sujet : « puis-je »). Il convenait donc ici de traduire par « *puedo* » et par aucune autre forme plus ou moins fantaisiste du prétérit indéfini de *poder*. Nous profitons, par ailleurs, des erreurs trop souvent commises sur la traduction des temps verbaux pour rappeler que l'une des caractéristiques des verbes à prétérit fort est qu'ils ne portent jamais d'accent graphique à la première personne ni à la troisième personne du singulier pour la simple et bonne raison qu'il s'agit de paroxytons terminés par une voyelle. Les verbes à prétérit fort sont peu nombreux : tous les candidats sont dans l'obligation de les connaître. Ils concernent les verbes les plus courants de la langue (*poder, querer, saber, hacer, decir, etc.*) sur lesquels il est donc indispensable d'éviter la production de barbarismes graves.

La traduction de la seconde partie de la séquence a fait, quant à elle, l'objet de nombreuses propositions différentes, que le jury a su prendre en compte dès lors qu'elles alliaient un verbe et un substantif dont les autorités de la langue acceptent l'association sémantique. Le jury a accepté « *emoción* » associé à « *que se apoderó de mí / que me acometió / que me abrumó / que me invadió / se adueñó de mí / me arrebató / me asaltó / me acaparó* ». Le substantif « *turbación* » pouvait être accepté, à condition d'être employé avec le verbe sentir tout comme « *conmoción* » avec « *recibir* ».

7. tout ce que je sais, c'est que mes jambes devinrent molles et que mon cœur se mit à sauter avec une telle violence que ma vue se troubla.

lo único que sé es que me flaquearon las piernas y me dio el corazón un vuelco tan violento que se me nubló la vista.

Cette séquence était sans aucun doute l'une des plus difficiles du thème de la session 2010. Elle semble avoir posé des problèmes à la fois lexicaux et syntaxiques à la plupart des candidats qui, trop souvent, se sont contentés d'une traduction littérale (calque), là où une connaissance de tournures idiomatiques aurait été la bienvenue. Une bonne analyse du sens des syntagmes aurait permis d'éviter certaines traductions malheureuses : lorsque, par exemple, le narrateur explique que ses jambes « devinrent molles », il fallait comprendre ici qu'elles perdaient en résistance mais en aucun cas que leur consistance s'en trouvait modifiée (ce qui excluait une traduction par « *blandas* »),

facteur de non-sens). Le jury se permet de rappeler à tous les candidats que l'une des conditions nécessaires à une traduction de qualité réside dans une explication de texte préalable permettant d'établir nettement les réseaux de sens qui traversent et sous-tendent le texte à traduire ; de la même façon, la traduction des trois verbes successifs de cette séquence devait permettre aux candidats de montrer qu'ils dominaient une tournure pourtant extrêmement fréquente en espagnol qui fait basculer la possession sur un datif dit d'intérêt, exprimé par un pronom antéposé : l'espagnol dira ainsi « *se me aflojaron las piernas* » ; « *me enjugué las lágrimas* » (plus loin dans le texte) ; « *se me nubló la vista* », (puisque le verbe **turbiarse* n'existe pas !...)

En outre, il importait ici de repérer avec finesse le verbe principal à partir duquel devait s'opérer la concordance des temps et trouver, ainsi, la forme correcte pour traduire « c'est » ; de toute évidence, le verbe principal était ici « *saber* » ; étant conjugué au présent, il imposait une forme de « *ser* » au présent lui aussi : « *todo lo que sé (ahora) → es (ahora) que se me aflojaron... (hace mucho tiempo)* ».

Certains candidats ont choisi, pour traduire la troisième sous-séquence de cette phrase, de recourir à l'emploi d'un semi-auxiliaire inchoatif, afin d'exprimer l'idée de « commencer à » ; outre « *empezar a* », qui ne présentait pas de difficulté, il était ici possible d'employer « *ponerse a* ».

Le jury tient à revenir sur une règle fondamentale de l'espagnol courant qui rejette la succession de deux adjectifs indéfinis. Ainsi, lorsqu'un substantif est précédé d'un adjectif indéfini tel que *otro*, *tal* ou *cierto* », ce dernier ne doit jamais être précédé de l'article indéfini (*uno / una*).

8. Absolument résolu à la séduire immédiatement et pour toujours, de façon qu'il n'y eût plus jamais de place pour un autre homme dans sa vie,

Firmemente resuelto a seducirla de inmediato y para siempre / de modo que no hubiese nunca más sitio para otro hombre en su existencia,

Que les candidats aient choisi de traduire « résolu » par « *resuelto* » ou par « *decidido* », de nombreuses erreurs de préposition ont été ici commises. Le régime verbal de l'un et l'autre verbe impose d'utiliser la préposition « *a* » sans quoi la structure construite est un solécisme, sanctionné lourdement. Par ailleurs, le jury souhaite attirer l'attention des anciens et futurs candidats sur le caractère essentiel de la connaissance d'une autre règle fondamentale de l'orthographe espagnole, qui concerne le redoublement des consonnes. Ce dernier n'est possible, faut-il encore le rappeler ?, que pour les consonnes *c*, *l*, *n* et *r*. Dans tous les autres cas, il s'agit d'une orthographe fautive.

La seconde partie de cette séquence posait des problèmes de divers ordres. Le premier concerne la négation dont nous rappelons qu'en espagnol, elle peut se construire de deux façons différentes : « adverbe de négation + verbe » ou « *no* + verbe + adverbe de négation ». Les candidats avaient donc à choisir ici entre « *nunca hubiese más sitio* » et « *no hubiese nunca más sitio* ».

L'expression de la privation était, elle aussi, problématique. Si la formulation la plus complète met en balance « *ya* », antéposé au verbe et « *más* », qui précède le substantif faisant l'objet de la limitation (ici, « *sitio* »), l'omission de l'un des deux adverbes était tolérable. En revanche, omettre les deux était source, dans le cas présent, d'un lourd contresens portant sur la séquence entière. De la

même façon, l'omission de l'adverbe « *nunca* » était lourde de conséquences sur le sens de la séquence.

Une réflexion, somme toute assez rapide, s'imposait pour le choix du mode et du temps du verbe de la proposition subordonnée devait faire l'objet. Le mode subjonctif s'explique par la fonction même de cette proposition subordonnée exprimant le but et donc la virtualité de l'acte non encore réalisé. Quant au temps, la simple application des règles basiques de la concordance des temps permettait de comprendre que, s'agissant d'un contexte au passé (c'est le cas dans tout le texte), et le verbe principal sous-entendu étant lui-même à un temps du passé (« *estaba firmemente resuelto* »), il n'y avait d'autre choix que d'utiliser l'imparfait.

Le jury déplore enfin d'avoir une nouvelle fois à revenir sur la différence, pourtant essentielle et simple, entre *haber* et *tener* en espagnol ; nous nous permettons de rappeler aux candidats qu'une confusion de ce type est rédhitoire. Il serait donc bon que les candidats des prochaines sessions du CAPES d'espagnol intègrent une bonne fois pour toutes que *tener* exprime en espagnol la possession, alors que *haber* ne s'emploie que dans deux cas très précis :

- dans la formation des temps composés (il est alors auxiliaire) ;
- dans la traduction de « il y a » ; il est alors toujours et uniquement employé à la troisième personne du singulier.

9. je fis comme ma mère me l'avait dit et, m'appuyant négligemment contre les bûches,

hice como mi madre me lo había dicho y recostándome al descuido contra los leños,

L'une des erreurs le plus fréquemment commises sur cette séquence a concerné le choix de la préposition. En effet, il s'agit ici encore d'un problème de régime prépositionnel : le verbe « *apoyarse* », majoritairement choisi par les candidats, n'admet que les constructions avec les prépositions « *en* » ou « *sobre* ». Le choix de ce verbe était par conséquent tout à fait acceptable, lorsqu'il était construit avec l'une de ces deux prépositions.

Afin d'éviter un contresens souvent revenu dans les copies, il était indispensable de s'interroger sur le sens ici de l'adverbe « négligemment ». Une observation attentive du texte permettait de comprendre aisément que l'attitude du narrateur, à ce moment-là de la scène relatée, n'avait rien de négligé et que l'emploi de l'adverbe est ici tout à fait ironique : il feint la négligence. Aussi fallait-il proposer une traduction allant en ce sens, comme c'est le cas de la locution « *al descuido* » ou encore « *descuidadamente* ».

10. je levai les yeux vers la lumière pour la subjuguier.

alcé los ojos hacia la luz para cautivarla.

La traduction la plus orthonymique du mouvement des yeux du narrateur passait par l'emploi du verbe « *alzar* ». La traduction « *alcé los ojos* » était bonifiée, à condition qu'elle ne contînt aucune faute d'orthographe. Or l'emploi de ce verbe fut l'occasion pour le jury d'observer, bien trop souvent, la méconnaissance par bon nombre de candidats, des règles de modification orthographique dans la

conjugaison espagnole. Partant du principe que le radical du verbe est invariable, quelle que soit la personne à laquelle il est conjugué, le maintien du son [θ] n'était possible que par la graphie /c/ puisque /z/ n'est utilisé que devant un /a/, un /o/ ou un /u/.

Le sens de « *subjuzgar* » est « *dominar, sojuzgar* ». Or ici, le verbe « subjuguier », s'il contient nettement l'idée de domination, contient également celle de séduction. Il fallait donc s'efforcer de trouver un verbe capable de concilier l'idée de séduction et celle de domination. L'espagnol « *subyugar* » le permettait, de même que « *cautivar* », par exemple.

11. Mais Valentine n'était pas femme à se laisser impressionner.

Pero Valentine no era mujer para dejarse impresionar.

À condition de respecter la construction prépositionnelle espagnole « *no ser mujer para* », la traduction de cette séquence ne posait pas de problème particulier. Des esprits compliqués ont cru bien faire en proposant d'autres solutions qui demandaient toutefois une parfaite coordination à la fois logique et linguistique, comme celle développée ci-dessous.

Mais Valentine n'était pas femme à se laisser impressionner.

Pero Valentine no era de esas mujeres que se dejaban impresionar.

Est-il nécessaire de préciser que l'idée d'appartenance à un groupe s'exprime, en espagnol, par « *ser + de* » ?

En espagnol, le pronom relatif dont l'antécédent est un être humain peut se traduire par *que* ou par *quien*, précédés, le cas échéant, de la préposition nécessaire. Si *que* peut s'employer dans n'importe quelles conditions, l'usage de *quien* est restreint aux seules propositions subordonnées relatives explicatives (dont le sens est accessoire). Dans le cas présent, la subordonnée est essentielle à l'équilibre et au sens de la phrase : « *Valentine no era mujer* » seul n'aurait aucun sens. Il ne s'agit donc pas d'une relative explicative mais d'une relative spécifique, dans laquelle l'emploi de « *quien* » n'était pas tolérable.

La séquence concernée ne présentait *a priori* pas de problème majeur, ni d'ordre lexical, ni d'ordre syntaxique, à l'exception peut-être de l'emploi du pronom relatif (*cf. supra*). Il semble d'ailleurs que beaucoup de candidats n'aient en effet trouvé là aucune source de problème et se soient alors laissé aller à la broderie. La séquence, dans le texte français, se suffit à elle-même. Or l'une des règles capitales de l'exercice de thème universitaire consiste en une approche extrêmement rigoureuse du texte à traduire. La séquence originale contient plusieurs implicites : Valentine n'était pas de ce genre de femmes qui se laissent séduire facilement. Pour autant, il les tait. Une bonne maîtrise de la méthodologie de l'exercice de thème universitaire aura guidé les candidats à respecter l'implicite et à ne pas tenter d'en « rajouter ».

12. Je restai là, les yeux levés vers le soleil, jusqu'à ce que mon visage ruisselât de larmes,
Permanecí ahí con los ojos alzados hacia el sol hasta tener el rostro chorreando lágrimas,

La traduction de l'adverbe de lieu n'a, en général, pas semblé poser trop de problèmes aux candidats ; elle est un exemple très net de l'importance, à l'heure de traduire, d'avoir une parfaite compréhension du texte. Dans ce cas précis, le narrateur évoque un lieu dans son souvenir, le lieu dans lequel s'est déroulé, des années avant, la scène qu'il se remémore. Le choix de traduction ne pouvait que se porter sur l'une des formes permettant d'exprimer l'éloignement entre le locuteur et l'espace du récit : « *ahí* » ou « *allí* ». Le récit de la scène intègre la description de l'attitude du narrateur, de sa position et de la manière dont il se comportait. L'introduction du complément de manière, en espagnol, se fait obligatoirement par la préposition « *con* », dont il est impossible ici de faire l'économie.

De nombreux candidats ont souhaité utiliser le verbe « *chorrear* » pour traduire « ruisselât » ; si la trouvaille lexicale est à saluer, nous devons néanmoins remarquer que la construction de ce verbe a posé un problème évident à ceux d'entre les candidats qui ont opté pour cette traduction. Comme l'indique le *DRAE*, le verbe « *chorrear* » peut être

- intransitif : « *Caer un líquido formando chorro* », « *Salir el líquido lentamente y goteando* » ;
- transitif : « *Dejar caer o soltar un objeto el líquido que ha empapado o que contiene, o un ser vivo sus secreciones, humores, sangre, etc. La herida CHORREA sangre* ».

Quoi qu'il en soit, sur cette séquence, le jury a su faire preuve de bienveillance et d'une grande largesse dans tout ce qu'il a accepté.

Nous nous sommes en revanche montrés moins tolérants lorsque des erreurs, presque systématiques, ont été commises dans le choix du mode de la subordonnée temporelle. Lorsque la traduction proposée intégrait une proposition subordonnée temporelle introduite par « *hasta que* », les candidats auraient dû s'interroger sur la valeur de la temporelle. Beaucoup ont, semble-t-il, considéré que le narrateur regardait fixement le soleil dans le but de se faire pleurer ; ils ont alors fait le choix erroné du mode subjonctif. Or un examen plus attentif du contexte leur aurait permis de voir qu'ici, lorsque le narrateur raconte son souvenir, l'action de « ruisseler » n'a plus rien de virtuel puisque le recul permet au narrateur de savoir, avec certitude, qu'elle s'est déroulée. Ce qui est ici exprimé n'est donc pas un but, une virtualité, mais le point final d'une action, son résultat. Il aurait donc été possible de traduire également : « *hasta que mi rostro chorreó lágrimas* ».

13. mais la cruelle, pendant tout ce temps-là, continua à jouer avec la balle, sans paraître le moins du monde intéressée. [...]

pero la muy despiadada, durante todo aquel tiempo, siguió jugueteando con la pelota sin aparentar el más mínimo interés.[...]

En espagnol, en tant qu'adjectif épique, « *cruel* » est invariable en genre et conserve donc la même forme au masculin et au féminin ; dans cette séquence, le jury a bonifié les traductions qui montraient que le candidat avait connaissance du tour idiomatique espagnol « *la muy cruel* ».

Le jury s'étonne que certains candidats ignorent encore que « *seguir* + gérondif » permet de traduire la poursuite d'une action, alors que les programmes actuels de l'enseignement secondaire en préconisent l'enseignement dans la classe de 3^{ème}.

Le complément circonstanciel de temps ne pouvait pas être introduit par « *mientras* » pour la bonne et simple raison que « *mientras* » est une conjonction de subordination et non une préposition. Or l'absence de verbe dans le syntagme « pendant tout ce temps » implique qu'il ne s'agit pas d'une proposition et que, par conséquent, c'est ici bien d'une préposition dont il est besoin.

Dans la mesure, enfin, où le sujet du verbe principal (« *continua* ») et celui du verbe de la subordonnée infinitive (« *paraître* ») sont identiques, il n'était pas nécessaire de recourir à une construction personnelle.*

14. Complètement décontenancé par cette indifférence, alors que tant de belles dames, dans le salon de ma mère, s'étaient dûment extasiées devant mes yeux bleus,

Totalmente desconcertado por esa indiferencia cuando tantas bellas damas, en el salón de mi madre, se habían extasiado debidamente ante mis ojos azules,

À deux reprises, ce texte utilise des propositions participiales en début de phrase (cf. séquence « *firmemente resuelto a seducirla* ». Il était, dans les deux cas, inutile et même très risqué de tenter de rétablir une syntaxe plus « conventionnelle » avec un verbe conjugué. Bien souvent, les candidats qui se sont risqués à cette réécriture du texte ont produit de grands charabias en ne parvenant pas à enchaîner correctement cette sous-séquence modifiée avec le reste de la séquence. Le jury s'étonne d'ailleurs que les candidats ayant produit ces non-sens ne s'en soient pas rendu compte lors de l'importante étape de relecture de la traduction.

La traduction de « alors que » pouvait susciter le doute chez les candidats qui étaient en droit d'hésiter entre « *cuando* » et « *mientras que* » ; le jury a accepté ces deux solutions puisque l'une comme l'autre marquent l'opposition et la simultanéité. En revanche, nous avons sanctionné la traduction par « *mientras* » dont la nuance de simultanéité est bien trop prégnante par rapport à l'idée contenue dans le texte original.

S'il est vrai que « *bellas* », « *hermosas* », « *lindas* », « *guapas* » sont des adjectifs très proches les uns des autres, il ne fallait tout de même pas perdre de vue le registre de langue utilisé par le narrateur dans l'extrait proposé. La connaissance et l'usage correct des registres de la langue étrangère fait également partie des compétences que sert à évaluer l'épreuve de traduction. En l'occurrence, le choix des candidats aurait dû se porter sur les adjectifs « *bellas* » ou « *hermosas* » qui correspondent à un registre de langue soutenu, à l'image du registre de l'original.

Le candidat n'était pas tenu, bien évidemment, de connaître l'œuvre intégrale de laquelle est tiré l'extrait à traduire. Aussi avons-nous accepté plusieurs traductions pour « salon » ; la mère du protagoniste du roman de Romain Gary tient, en réalité, un salon de coiffure. La traduction la plus adaptée était donc « *salón [de peluquería]* ». Nous avons néanmoins également accepté « *sala de estar* », « *cuarto de estar* »...

Quelle que soit la forme à laquelle il est conjugué, l'auxiliaire « haber » ne doit jamais être séparé de son participe passé. Seuls quelques adverbes courts et les pronoms personnels sujets peuvent venir s'intercaler entre l'auxiliaire et le participe passé : nous avons ici accepté « *habiendo así agotado* » mais refusé toute autre solution.

La traduction de « dûment » a visiblement été un problème pour beaucoup de candidats et a donné lieu à une quantité de propositions plus ou moins heureuses ; le jury s'est montré très indulgent et disposé à accepter toute proposition qui, à l'instar de l'adverbe original, justifiait l'action portée par le verbe et exprimait l'idée d'une complétude et l'ampleur de cette action. Le verbe exprimant l'action était ici « s'extasier ». Or il a semblé au jury que beaucoup de candidats parvenaient en fait difficilement à faire la différence, en français, entre la véritable acception du mot et son usage peut-être un peu galvaudé dans la langue orale courante. Si dans certains contextes très familiers, « s'extasier » peut exprimer l'étonnement, la joie, le plaisir, ou bien d'autres sentiments encore, un examen attentif du registre et du ton du texte permettait aisément de percevoir que le verbe n'avait pas ici un sens fantaisiste mais renvoyait bien à son acception première : tomber en extase, celle-ci étant une « élévation extraordinaire de l'esprit, dans la contemplation des choses divines, qui détache une personne des objets sensibles jusqu'à rompre la communication de ses sens avec tout ce qui l'environne. / Vive admiration » (Littré). Les fantaisies n'étaient donc guère permises et la traduction par « extasiarse » s'imposait d'elle-même.

15. à demi aveugle et ayant ainsi, du premier coup, épuisé, pour ainsi dire, mes munitions, j'essuyai mes larmes et,

medio ciego y habiendo quemado así a la primera , por así decirlo, mi ultimo cartucho me enjugué las lágrimas y,

Une simple analyse du texte aurait permis aux candidats de se rendre compte que l'adjectif *aveugle* > *ciego* s'appliquait au narrateur et non pas à ses yeux bleus. Par ailleurs beaucoup de candidats ont peiné à trouver la traduction de *à moitié*. Il convient donc de rappeler que lorsque *à moitié* ou *à demi* portent sur un verbe conjugué ils se traduisent par *a medias*, lorsqu'ils portent sur un participe passé (indiquant une action) ils se traduisent par *a medio suivi d'un infinitif* et lorsque, comme dans le cas présent, *à moitié* ou *à demi* portent sur un adjectif ou un participe passé employé comme adjectif ils se traduisent par *medio* et celui-ci est invariable « *medio ciego / medio ciegos / medio ciega* ». Le jury a donc également accepté « *medio cegado* »

Beaucoup de calques malheureux ont été déplorés par le jury lors de la traduction *du premier coup* qui ne pouvait pas être traduit par *golpe* car *coup* ne faisait pas référence à un choc mais plutôt à l'action considérée du point de vue de la fréquence, c'est à dire à la première tentative de séduction du narrateur. Le jury a apprécié que certains candidats aient fait en sorte de conserver l'image de la chasse en proposant *al primer disparo* associé à *municiones*.

Le jury a bonifié la traduction de s'essuyer les larmes par le verbe *enjugar* dans sa construction affective (datif d'intérêt) comme commenté plus haut.

16. capitulant sans conditions, je lui tendis les trois pommes vertes que je venais de voler dans le verger.

rindiéndome sin condiciones le ofrecí las tres manzanas verdes que acababa de hurtar en el vergel.

« *sin condiciones* » surtout avec les verbes *rendirse*, *someterse* ou équivalents dans le sens « *sin exigir ninguna condición para hacer la cosa de que se trata* » ne s'emploie en espagnol qu'au pluriel, contrairement au français.

Il n'y avait aucune raison valable dans la traduction de cette phrase d'omettre l'article défini « *las* » devant « *tres manzanas verdes* ». De même, en français on n'aurait pas dit tout à fait la même chose avec « je lui tendis trois pommes que je venais de voler dans le verger ». Il s'agit, faut-il encore le rappeler, de traduire au plus près le texte source et éviter toute interprétation personnelle.

« Venir de » précédant un infinitif pour rapporter une action tout juste terminée, se traduit en espagnol par *acabar de* (périphrase terminative). La tournure « *venir de* » existe bien en espagnol mais a le sens de « tenir son origine, sa provenance de quelque part » (*las manzanas vienen del vergel colindante*) ou insiste sur le déplacement inhérent au sens de venir « *vengo de estudiar en la biblioteca* ».

17. Elle les accepta et m'annonça, comme en passant :

(Ella) las aceptó y me anunció como quien no quiere la cosa :

Le jury n'a pas compris ce que qui a poussé de trop nombreux candidats à traduire le pronom personnel objet direct « les » (dont l'antécédent était les trois pommes vertes) par le pronom personnel objet indirect « les », au lieu de « *las* », commettant ainsi un *leísmo* confinant au non-sens. Prendre le temps de faire plusieurs relectures ciblées (vérification des accords sujet-verbe/ nom-adjectif/ régimes prépositionnels/ emplois des modes et/ou des temps, orthographe et ponctuation par une relecture pour chacun de ces points) aurait sans doute permis d'éviter ou de corriger cette erreur et beaucoup d'autres.

Compte tenu de ce que le lecteur connaît du caractère de Valentine, il fallait peut être imaginer que « en passant » ne faisait pas référence à un quelconque déplacement de la petite Valentine dans le jardin mais plus à la façon qu'elle avait d'annoncer au narrateur que Janeck avait été jusqu' à manger toute une collection de timbres. « En passant » voulait dire ici « incidemment, comme si de rien n'était ». Le jury a ainsi accepté « *como si nada / como si tal cosa / como de pasada* »

18. – Janeck a mangé pour moi toute sa collection de timbres-poste.

–Janeck se comió enterita su colección de sellos por mí.

La construction pronominale, comme cela a déjà été commenté plus haut, est une tournure qu'affectionne particulièrement la langue espagnole et le jury attendait des candidats qu'ils sachent l'utiliser dans ses différents usages. Ainsi « *comer* » (ou tout autre verbe indiquant l'absorption d'un

liquide ou d'un aliment) s'utilisera à la forme pronominale sous réserve que la quantité absorbée soit précisée.

L'expression « *su colección de sellos* » était lexicalisée, il ne fallait donc pas séparer « *colección* » de son complément « *sellos* ». En ce qui concerne la traduction de timbres-poste, le jury déplore qu'après dix années d'études d'espagnol certains candidats ne connaissent toujours pas un mot aussi courant que *sello*. N'auraient-ils jamais mis les pieds dans *un estanco* ?

Le complément prépositionnel « pour moi » n'avait pas ici vocation à désigner la destinataire de l'action mais plutôt celle qui en était la cause. Ce n'était donc pas la préposition « *para* » mais la préposition « *por* » qu'il fallait employer.

19. C'est ainsi que mon martyr commença.

Así fue como empezó mi martirio.

Dans les tournures emphatiques ou d'insistance du type « c'est... que / c'est... qui » les candidats doivent prêter attention à sa valeur, au choix des temps (concordance des temps à respecter) et à l'ordre des mots. Lorsque c'est le complément circonstanciel qui est mis en valeur, la traduction du *que* français dépend de la valeur de ce complément et sera traduit par la locution adverbiale correspondante : « *Fue en marzo cuando nos examinamos de los escritos* (temps) / *Será en Niza donde tendrán lugar las pruebas orales* (lieu), *por eso es por lo que nos hemos estado preparando todo el curso* (cause) », et donc « *Fue así como empezó mi martirio* ».

Il existe, il est vrai, une tendance de la langue parlée, et quelquefois écrite, en Espagne, mais surtout dans les pays hispanophones de l'aire américaine, à simplifier ces tournures en employant, comme en français, *que* indépendamment de la valeur du complément mis en valeur. Mais le jury se doit de rappeler aux candidats que l'exercice de thème sert aussi à vérifier qu'ils maîtrisent l'ensemble des structures de la langue espagnole qu'ils entendent enseigner dès la rentrée prochaine.

La traduction du mot « martyr » a posé problème à de trop nombreux candidats qui manifestement ne font pas la différence en français entre le « martyr », la torture, le supplice enduré par le narrateur de notre récit et « le martyr » qui est la personne qui souffre cette torture. En cas de doute dans le choix du mot espagnol les candidats pouvaient toujours employer « *calvario, viacrucis* » qui convenaient tout aussi bien.

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

Bonnes traductions à tous !

RAPPORT SUR L'ÉPREUVE ÉCRITE DE TRADUCTION (VERSION)

I. SUJET PROPOSÉ

Achispada como iba, con todos los sentidos embotados por el alcohol y los reflejos considerablemente mermados, conducir a lo largo de la sinuosa y angosta carretera que llevaba a Sant Blai d'Escons fue una auténtica pesadilla. Estaba convencida de que iba a pegarme un tortazo en cualquier curva y que o bien me moriría, tras desangrarme lentamente entre el amasijo de hierros retorcidos y desgañitarme en vano pidiendo socorro durante toda la noche, o bien me quedaría inválida para el resto de mi vida. ¿Cabía mayor sarcasmo que el de morir en un lugar al que había ido huyendo de una contrariedad doméstica que en aquellos momentos la distancia tornaba ridícula? ¿No habría exagerado las molestias que me ocasionaban las obras?

Para acabar de arreglarlo todo, a mitad del camino empezó a caer una llovizna que en algunos momentos parecía aguanieve y hacía la pista muy resbaladiza. El pánico me agarrotaba las manos y, cuando, al salir de una curva, un conejo de monte cruzó de improviso la carretera a dos metros escasos de las ruedas del coche, di un brusco frenazo que me hizo perder el control. El coche resbaló, dio no sé si una o dos vueltas sobre su propio eje a toda velocidad y, cuando yo ya pensaba que me estrellaba sin remedio contra alguno de los árboles que flanqueaban la carretera, se detuvo milagrosamente indemne, pero en el carril contrario y mirando a Bellveí, como si pretendiera regresar al lugar del que veníamos. Se me ocurrió que quizá se tratase de una señal con la que los hados pretendían advertirme de que algún desastre me aguardaba en Sant Blai o en el camino hacia allí. Y admito que, presa de un oscuro temor supersticioso, durante unos instantes estuve a punto de emprender el regreso a Bellveí e ingeniármelas como pudiera para pasar allí la noche.

Mercedes ABAD, *El vecino de abajo*, Alfaguara, 2007

II. CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

A) Le roman

Le passage qui a été proposé cette année était un extrait de *El vecino de abajo*, roman récent de Mercedes Abad, romancière et traductrice barcelonaise (née en 1961), qui a connu son premier succès avec *Ligeros libertinajes sabáticos* (1986), livre de contes érotiques ayant reçu le VIIIe Prix *La Sonrisa Vertical*.

La protagoniste est une jeune femme, romancière et traductrice (de l'allemand) qui, fortement incommodée par le bruit des travaux que fait entreprendre son voisin du dessous pour rénover son appartement, décide de partir à la campagne, chez les parents d'un ami. C'est la narration d'un moment de ce déplacement en voiture qui constitue le passage à traduire.

B) Quelques remarques

Les lignes qu'il fallait traduire ne posaient pas de problème de compréhension. C'est la mise en français qui rendait l'exercice à la fois intéressant et sélectif, comme il est d'usage dans un concours.

Malheureusement les correcteurs ont constaté que même du vocabulaire courant (*sentidos, carretera, conejo, etc.*) était méconnu de certains candidats. Plus graves encore ont été les confusions dues à une mauvaise maîtrise de la langue française (le système prépositionnel en particulier). Les fautes d'orthographe ont été très nombreuses, y compris sur des mots d'usage fréquent, et c'est surtout la méconnaissance du français qui a été pénalisante. Beaucoup de mots ont été utilisés par des candidats qui n'en connaissaient pas le sens : *émoustillée* pour *éméchée* ; *s'égorger* pour *s'égosiller* ; *joncher* pour *longer*, parmi beaucoup d'autres.

Heureusement, certains candidats ont rendu des traductions très correctes dont les erreurs ont été très majoritairement des inexactitudes, des maladroites ou des faux-sens qui, tout en étant pénalisés, l'ont été moins fortement que d'autres fautes plus graves.

C) Conseils et méthode

La lecture des rapports de jury (CAPES externe, mais aussi les autres concours qui comportent une épreuve de version, comme l'agrégation externe et interne) des années précédentes, toujours excellents, sera forcément de bon conseil. En ce qui concerne plus spécifiquement la version, nous recommandons en particulier le rapport de la version du CAPES externe 2009 et ceux des années antérieures, consultables en ligne sur le site ministériel (<http://www.education.gouv.fr/>).

Comme tout exercice de traduction, la version exige d'abord une bonne connaissance de la langue d'origine, ici l'espagnol (aussi bien le vocabulaire que les particularités grammaticales), pour bien comprendre le texte proposé. Il convient, dans un premier temps, de faire une analyse détaillée du texte proposé : qui parle ? quels sont les personnages évoqués, homme(s) ou femme(s) (les adjectifs en donneront la clef) ? à quoi ou à qui se réfèrent les pronoms personnels ? où et quand se passe l'action ?, etc. Après plusieurs lectures, les mots de vocabulaire éventuellement inconnus pourront souvent être déduits du contexte. Le ton du texte devra également être respecté et rendu convenablement, tout comme le niveau de langue et son registre.

La version exige surtout une très bonne connaissance de la langue cible, ici le français. C'est pourquoi les barbarismes de conjugaison (touchant surtout le passé simple mais aussi le passé composé, en particulier le participe passé) sont lourdement pénalisés. Il en va de même pour les barbarismes ou les fautes d'orthographe. Les confusions des temps et des modes (entre futur et conditionnel, par exemple) sont également très pénalisantes.

Il faut respecter autant que possible les effets produits par le texte proposé ; si un mot est répété plusieurs fois avec la même valeur, il faut le traduire chaque fois de la même façon. La

ponctuation doit être respectée et, le cas échéant, adaptée aux règles du français. Rappelons, par exemple, qu'une virgule oubliée ou ajoutée sans raison peut changer le sens d'une phrase.

Enfin, les candidats auront intérêt à relire (plusieurs fois, si possible) la traduction qu'ils proposent, comme ils auront lu et relu le texte proposé. Ils devront alors se demander si ce qu'ils ont écrit est compréhensible, si la logique et l'histoire d'origine sont respectées. Beaucoup d'erreurs devraient pouvoir être évitées ainsi.

D) Bibliographie

Nous conseillons aux futurs candidats de consulter régulièrement les dictionnaires unilingues espagnols et français ainsi que les grammaires de l'espagnol et du français afin, d'une part, de mieux comprendre les textes proposés et, d'autre part, de réussir leur mise en français.

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

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

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

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

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

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

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

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

GREVISSE (Maurice), *Le bon usage*, Paris, De Boeck-Duculot, 2007.

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

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

III. TRADUCTION PROPOSÉE

Éméchée comme je l'étais, tous mes sens émoussés par l'alcool et mes réflexes considérablement amoindris, conduire sur la route sinueuse et étroite qui menait à Sant Blai d'Escons fut un véritable cauchemar. J'étais persuadée que j'allais m'envoyer dans le décor au moindre virage et que soit j'allais mourir, après m'être lentement vidée de mon sang au milieu d'un amas de ferraille tordue et après m'être égossillée en vain à demander de l'aide pendant toute la nuit, soit j'allais rester handicapée jusqu'à la fin de mes jours. Quoi de plus sarcastique que de mourir en un lieu où j'étais allée pour fuir une contrariété domestique que la distance rendait à ce moment-là dérisoire ? N'aurais-je pas exagéré les désagréments que me causaient les travaux ?

Pour parachever l'ensemble, à mi-chemin il se mit à tomber une pluie fine qui par moments ressemblait à de la neige fondue et rendait la chaussée très glissante. La panique paralysait mes mains et, quand, à la sortie d'un virage, un lapin de garenne traversa la route à l'improviste, à deux mètres à peine des roues de la voiture, je freinai si brusquement que j'en perdis le contrôle. La voiture dérapa, fit je ne sais si ce fut un ou plusieurs tête-à-queue à toute vitesse et, alors que je pensais déjà que j'allais m'écraser irrémédiablement contre un des arbres qui bordaient la route, elle s'arrêta miraculeusement intacte, mais sur la voie opposée et face à Bellveí, comme si elle manifestait le désir de retourner à l'endroit d'où nous venions. J'imaginai qu'il s'agissait peut-être d'un signe par lequel le destin voulait m'avertir qu'une catastrophe m'attendait à Sant Blai ou sur le chemin qui y menait. Et j'admets que, saisie d'une obscure crainte superstitieuse, pendant quelques instants je fus sur le point de prendre le chemin du retour vers Bellveí et de me débrouiller comme je pouvais pour y passer la nuit.

IV. COMMENTAIRES PAR SÉQUENCE

1. *Achispada como iba, con todos los sentidos embotados por el alcohol y los reflejos considerablemente mermados,*

Éméchée comme je l'étais, tous mes sens émoussés par l'alcool et mes réflexes considérablement amoindris,

« *Achispada como iba* » : le premier mot, « *achispada* », a été très diversement apprécié par les candidats : certains, probablement en raison de la majuscule du début de phrase, en ont fait un nom propre, erreur qui en outre a entraîné des erreurs de personne. Les erreurs les moins graves ont été des faux-sens agrémentés parfois d'un registre de langue inadéquat : *bourrée*, *beurrée*, *pétée*, etc. D'autres, probablement à la lueur du lexème *chispa*, l'ont rendu par *étincelante*, *pétillante* (serait-ce l'influence d'une ancienne publicité, *la chispa de la vida* pour une marque de soda ?), *flamboyante*, *sémillante*, etc. Certains ont trouvé la jeune femme *électrisée*, *enragée*, *piquée à vif*, etc. Mais que penser de ceux qui ont traduit par *raplapla*, *émoustillée*, *fagotée*, *ébréchée* ou même... *aveugle* (pour une conductrice, ce n'est pas bien vu) ? Sans compter les multiples fautes d'orthographe. Enfin, les traductions trop vagues, comme *vu l'état dans lequel j'étais*, étaient insuffisantes. *Pompette* était aussi acceptable ; très légèrement pénalisés : *ivre*, *saoule*, *enivrée*.

Des erreurs graves ont été enregistrées sur le verbe « *iba* » : certains candidats l'ont interprété comme une troisième personne au lieu de la première ; d'autres l'ont traduit par *aller* ou *marcher*, ce qui ne pouvait convenir. On pouvait dire *comme je l'étais* ou *comme j'étais*.

« *con todos los sentidos embotados por el alcohol* » : « *con* » ne devait pas être traduit, car le français utilise dans cette circonstance précise du complément d'attitude une phrase participative et non prépositionnelle.

« *Todos* » a parfois été oublié, omission pénalisée. Ou alors ce mot a donné lieu à des erreurs grammaticales gravissimes : **tout les sens* ou **touts les sens*.

L'article défini pouvait être rendu par un article défini également ou par un adjectif possessif (*les sens* ou *mes sens*).

« *los sentidos embotados* » ont eu, eux aussi, leur lot de misère. *Les sens* ont été qualifiés tour à tour de *déroutés*, *abrutis*, *entremêlés*, *imbibés*, *endoloris*, *emboîtés*, **anihilés*, *mis en bouteille*, etc. Certes, « *embotados* » pouvait poser quelque problème. Mais la logique du contexte devait orienter les candidats vers *émoussés*, *engourdis* voire *altérés* ou *diminués*. Mais pas *emboutis*, ni *imbibés*, ni *embaumés*, ni *embouteillés*. Et encore moins *mis en bouteille* !

Alcool ne prend pas de h en français, ni avant ni après le premier o comme on l'a trop souvent trouvé.

« *y los reflejos considerablemente mermados* » : « *los reflejos* » a souvent été traduit par *les reflets*. Certes cette acception existe, mais quelle pouvait en être la logique ici ? Plus surprenante encore la traduction par *les rétroviseurs*... Le mot *réflexes* lui-même a souvent été mal orthographié (accent manquant ou en trop).

Enfin, pour ceux qui ne connaissaient pas le mot « *mermados* », la logique devait les orienter vers un adjectif qui puisse qualifier les réflexes sous l'effet de l'alcool : *amoindris*, *émoussés* (à condition de ne pas l'avoir déjà employé pour traduire « *embotados* »), *ralentis*. Au lieu de cela on a pu trouver : *baissés* ; *endoloris* ; *bouchés*, **collapsés*, etc.

2. *conducir a lo largo de la sinuosa y angosta carretera que llevaba a Sant Blai d'Escons fue una auténtica pesadilla.*

conduire sur la route sinueuse et étroite qui menait à Sant Blai d'Escons fut un véritable cauchemar.

« *conducir a lo largo de la sinuosa y angosta carretera* » : *conduire* a souvent été écrit sans e final... *Conduire le long de la route* était maladroit ; à *travers la route*, dangereux et *conduire le large de la route* n'a pas eu l'heur d'être compris par les correcteurs... On a accepté *conduire en suivant la route sinueuse*.

« *sinuosa* » n'aurait pas dû poser de problème ; il était très peu pertinent de traduire par une périphrase comme *pleine de courbes*. On a aussi trouvé le faux-sens *sinistre*.

« *angosta* » n'était pas connu de tous les candidats ; certains ont traduit par *angoissante*, ce qui est un faux-sens mais qui pourrait à la limite se concevoir ; d'autres ont traduit par *angoissée*, ce qui, appliqué à une route, est fort inquiétant.

Si la méconnaissance de l'adjectif « *angosta* » était concevable, celle du substantif « *carretera* » l'était beaucoup moins. Certains – qui, curieusement, connaissaient parfois « *angosta* » mais pas « *carretera* » – ont traduit « *carretera* » par *autoroute*, ce qui donnait *une autoroute étroite et sinueuse* dont la logique a échappé aux correcteurs. Les correcteurs ont trouvé aussi *rue* et *ruelle*.

« *que llevaba a Sant Blai d'Escons fue una auténtica pesadilla.* » : le verbe « *llevar* » a été malmené : au lieu du verbe *mener* (*conduire* aurait pu convenir si le mot ne se trouvait déjà en début de phrase), ce sont les verbes *amener*, *emmener* ou *ramener* qui ont été fautivement utilisés.

Il ne fallait pas essayer de traduire « *Sant Blai d'Escons* » ni totalement ni en partie. Rappelons qu'en ce qui concerne les toponymes, ne sont traduits que les noms de pays et les noms de lieux importants qui ont un équivalent en français.

Pour le verbe « *fue* », le jury a accepté la traduction par le passé simple, mais aussi par le passé composé, étant donné que le texte comportait des passages assez familiers comme si la narratrice racontait son histoire à un/e ami/e. Néanmoins, le temps choisi ici devait conditionner la traduction des autres verbes au passé simple dans le texte original. Rappelons aux futurs candidats que l'accent circonflexe sur *fût* fait de cette forme verbale un subjonctif imparfait et non un passé simple. Nous profitons de l'occasion pour inciter les futurs candidats à revoir de très près les conjugaisons aussi bien en espagnol qu'en français.

« *una auténtica pesadilla* » a surtout donné lieu à des fautes d'orthographe : pas de *h* à authentique et un *d* final en trop pour *cauchemar*. Mais ce syntagme a aussi été traduit par *une grave erreur*.

3. *Estaba convencida de que iba a pegarme un tortazo en cualquier curva y que*

J'étais convaincue que j'allais m'envoyer dans le décor au moindre virage et que

« *Estaba convencida de que* » : *J'étais convaincue* (ou *persuadée*). Il est à noter que certains candidats ont ajouté, à tort, une cédille au deuxième *c* de *convaincue* (**convainçue*). Bien sûr, le français n'utilise pas ici la préposition *de* pour introduire la proposition complétive.

« *iba a pegarme un tortazo* » : les candidats qui avaient un doute auparavant sur la personne du verbe « *iba* » de la première phrase avaient ici, avec le pronom personnel « *me* », l'indice irréfutable qu'il s'agissait d'une première personne. Cette expression familière qui signifie « avoir un accident en sortant de la route et en heurtant un obstacle » pouvait être traduite par *finir dans le décor*, *m'envoyer dans le décor* ou plus familièrement par *me planter*. Les candidats ont utilisé une foule d'expressions qui s'appliquent plutôt à ce que l'on pourrait qualifier d'auto-flagellation : *m'en prendre une*, *me coller une baffe*, *me payer une gifle*, mais aussi *me prendre un coup de barrière*, *me prendre un gros fossé*, *percuter un fou*, *faire un face à face*, *me coller un coup d'accélérateur*, *un coup de branche allait me frapper* (tout cela n'est pas frappé au coin du bon sens). Et d'autres plus ou moins graves, parmi lesquelles **souffrir un accident* et *la voiture allait cogner au tournage*...

« *en cualquier curva y que* » : l'adjectif indéfini « *cualquier(a)* » demandait une petite réflexion pour la mise en français. Parmi les propositions peu heureuses, les correcteurs ont trouvé : *dans n'importe quel virage* ou *dans un virage quelconque*. Pourtant les possibilités de traduction acceptable étaient nombreuses : *au premier virage venu*, *au moindre virage*, *au virage suivant* ou même *dans un de ces virages*.

4. *o bien me moriría, tras desangrarme lentamente entre el amasijo de hierros retorcidos y desgañitarme en vano pidiendo socorro durante toda la noche,*

soit j'allais mourir, après m'être lentement vidée de mon sang au milieu d'un amas de ferraille tordue et après m'être égosillée en vain à demander de l'aide pendant toute la nuit,

« *o bien me moriría* » : beaucoup de candidats n'ont pas respecté la construction « *o bien... o bien* », et ont traduit par *ou bien que*, ce qui au mieux faussait le sens et au pire donnait lieu à des ruptures de construction.

Un grand nombre de candidats confond *ou* (conjonction de coordination, à utiliser ici) et *où* (adverbe de lieu ou pronom relatif).

« *me moriría* » pouvait être traduit par *je mourrais* (et non **mourirais*, souvent trouvé, comme *mourrai* ou **mourirai*) ou par *j'allais mourir*.

« *tras desangrarme lentamente* » : *après m'être vidée de mon sang* ou *après avoir perdu tout mon sang*. L'infinitif passé était obligatoire en français. Par ailleurs, les correcteurs ont trouvé *après m'avoir vidée de mon sang* qui vaut solécisme (emploi de l'auxiliaire *avoir* au lieu de l'auxiliaire *être*) ou contre-sens [quelqu'un d'autre l'aurait saignée] et, plus incompréhensiblement, **après mettre vidée* ; dans les deux cas, une remise à niveau en français s'impose pour leurs auteurs.

« *entre el amasijo de hierros retorcidos* » : cette expression n'a pas vraiment posé de problèmes de compréhension. Mais la mise en français a révélé des lacunes de vocabulaire préoccupantes : « *amasijo* » (*amas, tas*) a donné **amassement*, **amat* ou *mont* ; « *hierros retorcidos* » (*ferraille tordue* ou *tôles froissées*) a donné lieu à des fautes d'orthographe (**féraille*) et à des traductions erronées : *le tas d'herbes foisonnantes* ; *la barrière de protection en fils barbelés* (traduction plutôt piquante !), etc.

La traduction de « *entre* » a souvent donné lieu à une construction erronée. En effet, en français *entre* doit obligatoirement être suivi d'un pluriel. *Parmi* était possible, mais la meilleure traduction restait *au milieu de*, locution qui indique bien l'idée du texte et qui peut être suivie aussi bien d'un singulier que d'un pluriel.

« *y desgañitarme en vano pidiendo socorro durante toda la noche* » : « *desgañitarme* » pouvait être traduit par *après m'être égouillée à* ou par *après m'être époumonée à* (comme ci-dessus, l'infinitif passé était nécessaire). La construction prépositionnelle n'a pas souvent été respectée. Par ailleurs, de nombreux faux-sens, plus ou moins graves, ont été commis ici : *m'épuiser à* ; *perdre espoir* ; *me débattre* ; *me démener* ; *me secouer* et enfin *m'égorger en vain* (absurdité notoire). Rappelons que, pour l'infinitif passé, il fallait (pour les deux verbes proposés ici) utiliser l'auxiliaire *être* qui exige l'accord du participe passé, donc au féminin singulier ici.

« *pidiendo socorro* » (*demande de l'aide* ; *appeler au secours* / *à l'aide*) a donné lieu à de nombreuses erreurs : **au secours* ; **aux secours* ; **demande secours*, par exemple.

« *durante toda la noche* » : *pendant* / *durant toute la nuit* ; *toute la nuit durant*.

5. *o bien me quedaría inválida para el resto de mi vida.*

soit j'allais rester handicapée jusqu'à la fin de mes jours.

« *o bien* » : certains candidats ont cru bon de traduire par *ou bien que* / *ou encore que*. Bien entendu, cela provoque une rupture de construction. Évidemment, comme en début de phrase, *je*

resterais et *j'allais rester* sont possibles, à condition de conserver la même structure que plus haut. Même remarque pour la traduction de « *o bien* ».

« *inválida* » pouvait être traduit par *invalide*, *handicapée* ou *paralysée* ; malheureusement, pour ce dernier mot, l'orthographe n'a pas toujours été respectée.

« *para el resto de mi vida* » pouvait être rendu par *à vie* ; *pour le restant de mes jours* (dans ce cas-là, il valait mieux songer à un autre verbe que *rester* pour traduire « *me quedaría* »).

6. *¿Cabía mayor sarcasmo que el de morir en un lugar al que había ido huyendo de una contrariedad doméstica que en aquellos momentos la distancia tornaba ridícula?*

Quoi de plus sarcastique que de mourir en un lieu où j'étais allée pour fuir une contrariété domestique que la distance rendait à ce moment-là dérisoire ?

Cette phrase a posé des problèmes à un bon nombre de candidats.

Tout d'abord il s'agit d'une phrase interrogative, une question rhétorique dont la réponse sous-entendue est négative. Il était donc maladroit de traduire par une phrase interro-négative dont la réponse serait affirmative. Par ailleurs l'inversion du sujet était nécessaire.

« *¿Cabía mayor sarcasmo* » : le verbe « *caber* » pouvait être traduit simplement par *y avait-il* ou *existait-il* ; comme il était à l'imparfait, il n'y avait aucune raison de changer de temps. « *Sarcasmo* » par *sarcasme* ou *ironie (du sort)*. On pouvait penser à des traductions comme *Y avait-il pire sarcasme / ironie (du sort)* ; *Existait-il situation plus sarcastique*. À la place, les correcteurs ont pu lire quelques essais infructueux comme : **Serait-il un sarcasme* ; **Existait-il un plus grand comble* ; **Était-il d'un grand sarcasme* ; **Y avait-il rien plus sarcastique*, etc. Par ailleurs « *mayor* » a souvent été traduit à tort par *meilleur*. Il est inquiétant que beaucoup de candidats confondent ainsi *mayor* et *mejor*.

« *que el de morir* » : *que* (celui/celle) de mourir.

« *en un lugar al que había ido* » : *en un lieu* est plus élégant que *dans un lieu* ; *où j'étais allée / où je m'étais rendue*.

« *huyendo de una contrariedad doméstica* » : certains candidats ont cru que *huyendo* accompagnait le verbe *ir* (*ir* + gérondif) et se sont perdus dans des traductions parfois compliquées (*où j'avais fui petit à petit*) mais qui ont débouché souvent sur un contre-sens (*lieu que j'avais fui* ; ce qui faisait fi de la préposition de lieu *a* qui indiquait bien la direction de la fuite) et parfois à des combinés d'erreurs (**lieu duquel j'avais fui* ; **duquel on avait fui* ; **j'avais été fuyant*). Ici le gérondif avait une valeur causale (on aurait accepté la traduction *parce que je fuyais*). La construction erronée **fuir d'une contrariété*, calquée sur l'espagnol, a vu le jour de-ci de-là. Ont été acceptées les traductions : *pour échapper à un désagrément domestique* ; *pour partir de la maison à cause d'une contrariété*.

« *que en aquellos momentos* » : le complément de temps est au pluriel en espagnol mais il ne peut pas être rendu par *dans ces moments-là* ou **à ces moments-là* et encore moins par **à ces heures* ; on acceptait *en un tel moment* ou simplement *alors*. Le relatif « *que* » (dont l'antécédent est « *una contrariedad* ») est complément d'objet direct de « *tornaba* » et non pas son sujet. Certains sont

tombés dans un contre-sens en traduisant par *une contrariété qui rendait la distance ridicule*. Il faut bien reconnaître qu'une telle interprétation était ridicule, tout comme celle qui consistait à dire : **que la distance faisait ridicule* ou **tournait ridicule* ou **devenait en ridicule*.

7. *¿No habría exagerado las molestias que me ocasionaban las obras?*

N'aurais-je pas exagéré les désagréments que me causaient les travaux ?

Cette fois la question était négative ; il s'agit d'une question rhétorique dont la réponse sous-entendue est affirmative. Pour la traduire correctement, l'inversion du sujet était nécessaire, comme pour la phrase précédente. Le conditionnel devait être respecté à moins d'interpréter ce conditionnel espagnol comme une hypothèse dans un contexte passé et de bien le faire apparaître : *Est-ce que par hasard je n'avais pas exagéré...*

« *Exagerar las molestias* » : *exagérer les désagréments / les tracas / la gêne* (mais pas les *gênes* et encore moins *les gènes* comme nous l'avons trouvé assez souvent). *Accorder trop d'importance* était également acceptable.

« *que me ocasionaban las obras?* » : *occasionner* était acceptable au même titre que *causer*. *Les travaux* et *le chantier* étaient des traductions possibles.

Un exemple de traduction pénalisée à plusieurs titres : **N'était-il pas suffisant les ennuis que les œuvres m'occasionnaient ?*, que les correcteurs sont autorisés à qualifier de charabia...

8. *Para acabar de arreglarlo todo, a mitad del camino empezó a caer una llovizna que en algunos momentos parecía aguanieve y hacía la pista muy resbaladiza.*

Pour parachever l'ensemble, à mi-chemin il se mit à tomber une pluie fine qui par moments ressemblait à de la neige fondue et rendait la chaussée très glissante.

« *Para acabar de arreglarlo todo* » : la traduction mot à mot par *pour finir de tout arranger* était incompréhensible et n'arrangeait rien du tout. Les traductions acceptables étaient pourtant nombreuses ; un minimum de réflexion sur la situation évoquée permettait de penser aux expressions suivantes : *pour compléter le tableau* ; *par-dessus le marché* ; *comme si cela ne suffisait pas* ; *pour couronner le tout* ou même *en guise de cerise sur le gâteau*. Toutes ces expressions ont été admises, contrairement à : *pour combler le tout* ; *pour en finir avec tout ça* ; **pour en venir à bout de tout cela* ; *pour finir de tout gâcher*, etc.

« *a mitad del camino* » n'aurait pas dû poser de problème : *à mi-chemin* ; *à mi-parcours* ; *à la moitié du chemin* étaient des solutions peu élégantes, mais acceptables. Parmi les erreurs : *au milieu du chemin* (ce qui n'est pas la même chose et produit ici un contre-sens lexical), ainsi que d'autres expressions plus curieuses les unes que les autres : **à mie-chemin* ; **à demi parcours* ; **à demi-chemin* ; **à moitié chemin*.

« *Empezó a caer una llovizna* » : *il se mit à tomber / il commença à tomber* ; *une pluie fine*, un *crachin* et *une bruine* ont été acceptés. Parmi les faux-sens les plus fréquents : *une averse* ; *quelques gouttes* ; *une pluie épaisse* ; *des cordes*.

« *que en algunos momentos* » : *qui par moments ; parfois ; de temps en temps ; à certains moments*. À noter que si l'antécédent (*un crachin, une pluie fine*) ne précède pas immédiatement le relatif, il ne faut pas oublier la virgule (par exemple : *une pluie fine se mit à tomber, qui ...*). « *Que* » a parfois été rendu par *que* (ce qui aboutissait à un non-sens). Des fautes diverses ont été commises pour le complément de temps : un contre-sens d'abord, *en quelques instants* ou *en quelques secondes* (ce sens ne pouvait convenir puisque les verbes étaient à l'imparfait et non au passé simple) ; puis des erreurs diverses provenant d'une méconnaissance du français : **à certain moment ; dans quelques moments ; *par moment*.

« *parecía aguanieve* » : le verbe « *parecer* » a donné lieu à des confusions de construction. Rappelons que l'emploi de *ressembler* était ici transitif indirect (*ressemblait à de la neige fondue*) alors que le choix du verbe *paraitre* (plutôt maladroit ici) imposait une construction directe (verbe suivi directement de l'attribut du sujet ou d'un infinitif, donc *paraissait de la neige fondue* ou *paraissait être de la neige fondue*). Nous avons repéré des traductions farfelues comme : **qui semblait ressembler* (tentative de mise en abyme ?) ; **qui semblait la neige ; qui me donnait l'impression d'être de l'eau mélangée à de la neige* (cela semble vouloir dire que la narratrice se prend pour de la neige fondue), etc. Quant à « *aguanieve* », les correcteurs ont eu droit à une météo parfois très particulière : *des flocons de neige ; du givre ; de la grêle ; une légère brume ; de la poudre neigeuse ; *de l'eau-neige ; *de la pluie-neige ; de la neige liquéfiée et *du grésille !*

« *y hacía la pista muy resbaladiza* ». Le relatif pouvait être répété mais ce n'était pas une obligation. À la place de *et (qui) rendait la chaussée très glissante*, apparaissait, entre autres, **qui faisait la chaussée très dérapante* (où apparaît une double faute : solécisme plus barbarisme). Rappelons que le verbe « *hacer* » est ici (comme « *tornar* » plus haut) un équivalent du verbe français *rendre*. « *La pista* » pouvait se traduire par *la chaussée* ou *l'asphalte* ; *la piste* et *le chemin* n'étaient pas très heureux. Que dire des traductions fantaisistes, comme celle-ci : *qui rendait les côtés de la route très difficiles à délimiter !*

9. *El pánico me agarrataba las manos y, cuando, al salir de una curva, un conejo de monte cruzó de improviso la carretera a dos metros escasos de las ruedas del coche, di un brusco frenazo que me hizo perder el control.*

La panique paralysait mes mains et, quand, à la sortie d'un virage, un lapin de garenne traversa la route à l'improviste, à deux mètres à peine des roues de la voiture, je freinai si brusquement que j'en perdis le contrôle.

« *El pánico me agarrataba las manos* » : le jury a accepté les deux constructions : *La panique* (ou *la frayeur*) *paralysait mes mains* et *me paralysait les mains*. D'autres synonymes pour le verbe : *raidissait ; engourdissait ; crispait ; tétanisait*. Une bonne traduction était aussi : *J'avais les mains paralysées par la panique*. Parmi les erreurs constatées, une mauvaise orthographe pour le verbe *paralyser* (**paraliser* ou **parallyser*) ou *raidir* (**rédiir*) ou des faux-sens plus ou moins graves : *faisait trembler mes mains ; envahissait mes mains ; s'emparait de mes mains ; s'agrippait à mes mains ; clouait mes mains ; me rendait les mains rigides ; me fit resserrer les mains ; mes mains étaient*

comme broyées ; me mouillait les mains ; me rendait les mains crispées ; *me donnait les mains moites ; la panique ne me lâchait pas les mains, etc.

« y, cuando, al salir de una curva » : et quand, à la sortie d'un virage / au sortir d'un virage. La traduction qui pouvait venir à l'esprit dans un premier temps, en sortant d'un virage, conduisait à un contre-sens. En effet, le verbe « salir » renvoie au sujet de la deuxième proposition principale (« di un brusco frenazo ») et non au sujet de la subordonnée de temps (« un conejo de monte »), alors qu'en français en sortant se référerait au lapin. Parmi les autres erreurs, en voici deux qui ont particulièrement retenu notre attention : au moment où je sortais d'un détour et dès que je me disposais à quitter le tournage (on imagine aisément la bobine des correcteurs...).

« un conejo de monte » : un lapin de garenne, mais le jury a accepté la traduction par un lapin sauvage. Cette expression a donné lieu à un lâcher d'animaux de toute sorte : du lapin montagnard au mouton de montagne en passant par un lapin énorme, un bouc, un cerf, une chèvre, une perdrix. Plus inattendu et inquiétant (pour la conductrice autant que pour son auteur) : *le bas d'une montagne croisa par surprise la route.

« cruzó de improviso la carretera » : traversa la route à l'improviste (ou sans que je m'y attende ; tout à coup ; subitement ; soudain ; soudainement). Hélas, le verbe croiser a été utilisé, à tort, par un bon nombre de candidats ! Pour le complément de manière (« de improviso »), voici quelques traductions auxquelles les correcteurs ne s'attendaient pas : sans prévenir ; au dernier moment ; par hasard ; en pleine côte ; furtivement ; *à l'improvise ; d'un seul coup ; sans crier garde ; de manière impromptue ; *s'improvisa à traverser, etc.

« a dos metros escasos de las ruedas del coche » : à deux mètres à peine des roues de la voiture. Le jury a été surpris que des fautes d'orthographe aient été commises sur le mot mètres, que l'on a repéré par endroits sous la forme *mètres et *mettres. « Escasos » a provoqué des faux-sens (environ ; à peu près) mais aussi des non-sens (*deux mètres éloigné des roues ; *à peu de deux mètres des roues).

« di un brusco frenazo que me hizo perder el control ». Le jury attendait : je freinai si brusquement (ou je donnai un coup de frein si brusque / brutal) que j'en perdais le contrôle ; le brusque coup de frein que je donnai me fit perdre le contrôle du véhicule, mais fit d'abord le constat que l'orthographe de freiner et de contrôle n'a pas toujours été respectée : *frener ou *fréner d'un côté ; *control, *contrôl et *côntrol, de l'autre. Je perdais le contrôle, sans préciser de quoi, n'était pas recevable (le pronom en, ayant fonction de complément de nom, était très pratique ici).

10. El coche resbaló, dio no sé si una o dos vueltas sobre su propio eje a toda velocidad

La voiture dérapa, fit je ne sais si ce fut un ou plusieurs tête-à-queue à toute vitesse

« El coche resbaló » : La voiture dérapa (ou glissa). Parmi les faux-sens rencontrés : caler ; se renverser ; dévier ; dégringoler ; se pencher ; se retourner ; s'emballer ; se dérober ; se braquer ; sortir de la route ; et enfin la voiture s'affola (heureusement les correcteurs ont conservé leur sang-froid).

« dio no sé si una o dos vueltas sobre su propio eje a toda velocidad » : cette partie de la phrase était quelque peu complexe, mais le jury a admis plusieurs traductions, à partir du moment où

elles faisaient preuve de bon sens. La première difficulté, « *no sé si* », introduit une interrogative indirecte ; en français un verbe est nécessaire pour cette proposition subordonnée interrogative indirecte, verbe qui devra être conjugué au même temps que le verbe utilisé pour traduire « *dio* ». Mais le jury a accepté que cette imprécision (« *no sé* ») soit rendue par une proposition subordonnée (*je ne sais si ce fut...*), par une incise (*je ne sais pas* entre virgules) ou même un adverbe (*peut-être*). Ce qui donnait donc : *[la voiture] fit je ne sais si ce fut un ou plusieurs tête-à-queue à toute vitesse*, avec les variantes suivantes : *fit un ou plusieurs tête à queue* (avec ou sans traits d'union, mais sans accord), *je ne sais*, (*je ne saurais dire / si je me souviens bien*) ; *fit un ou peut-être deux tours sur elle-même* (ou *autour de son axe*) ; *à toute allure* (ou *à toute vitesse*). *Faire des tonneaux* était un faux-sens puisque les roues de la voiture restaient en contact permanent avec le sol. Plus gênants ont été les *tonneaux sur l'axe* ou *sur les essieux* ; « *su propio eje* » a parfois été traduit par *la route propre*. Mais une des traductions les plus renversantes a été : **la voiture fit un (sic) ou deux virées environ*.

11. *y, cuando yo ya pensaba que me estrellaba sin remedio contra alguno de los árboles que flanqueaban la carretera,*

et, alors que je pensais déjà que j'allais m'écraser irrémédiablement contre un des arbres qui bordaient la route,

« *y, cuando yo ya pensaba que me estrellaba sin remedio* » : *et, quand (au moment où / alors que) je pensais déjà que j'allais m'écraser (je m'écraserais) irrémédiablement (inéluçtablement)*. « *Ya* » introduit une notion d'antériorité du verbe « *pensar* » par rapport à l'action du verbe « *estrellarse* ». En traduisant par *je pensais que je m'écrasais*, beaucoup de candidats ont négligé cette notion.

Le verbe « *estrellarse* » (*s'écraser ; se fracasser*) a provoqué de nombreux faux-sens : *foncer, s'assommer, s'échouer, filer tout droit, se cogner, s'enfoncer, atterrir, s'étoiler* ; sans compter les expressions fantaisistes comme : *je pensais qu'elle me frappait ; qu'elle me cognerait ; qu'elle me voltigerait ; que je me frappais ; que je m'estompais ; nous retrouver écrasés ; qu'elle allait éclater*, etc.

« *Sin remedio* » a également produit son lot de curiosités : *sans remède ; sans solution ; sans issue ; sans détours ; sans recours ; *sans ne pouvoir ; sans aucune autre façon*, etc. Pour l'ensemble (« *me estrellaba sin remedio* ») deux exemples troublants : **que je m'écrasais peine perdue ; que je fonçais sans relâche*.

« *contra alguno de los árboles* » : *contre un des arbres*. *L'un des arbres* était maladroit ; malheureuse également la traduction par : *contre quelques-uns des arbres*. Enfin, traduire par *contre un de ses arbres* révélait des confusions graves.

« *que flanqueaban la carretera* » pouvait être traduit par *qui bordaient, qui jalonnaient* ou même *qui flanquaient la route*. En revanche, il valait mieux éviter une des traductions suivantes : *qui se trouvaient au bord de la route* (trop imprécis) ; *situés aux marges de la route* (compliqué) ; *qui entouraient / qui contournaient / qui encerclaient la route* (on risque de tourner en rond) ; *qui garnissaient les côtés de la route* (trop kitch) ; *qui franchissaient la route* (après le lapin, les sangliers,

la montagne, c'est le tour des arbres !) ; **qui flanchaient la route* (difficile à comprendre) ; *les arbres qui arboraient la route* (l'anaphore tautologique n'était pas de mise) ; *les arbres qui se dressaient sur la route* ou *qui la jonchaient* (quelle idée !) et enfin *les arbres qui arpenaient la route* (si cela peut les occuper...).

12. *se detuvo milagrosamente indemne, pero en el carril contrario y mirando a Bellveí, como si pretendiera regresar al lugar del que veníamos.*

elle s'arrêta miraculeusement intacte, mais sur la voie opposée et face à Bellveí, comme si elle manifestait le désir de retourner à l'endroit d'où nous venions.

« *se detuvo milagrosamente indemne* » : *elle s'arrêta* (ou *s'immobilisa*) *miraculeusement* (ou *comme par miracle* – placé plutôt après l'adjectif) *intacte* (ou *indemne*, ou *sans dégâts*). Des fautes d'orthographe ont été repérées : **indemme* ou **indèmne* ; **miracoulement*, ainsi que des faux-sens : *rester indemne* ; *sans anicroche*, etc. ; sans compter un hispanisme fâcheux : *sans souffrir de dégâts*, et des contre-sens comme celui qui nous permet de retrouver un personnage connu : *le lapin resta miraculeusement indemne* (il court toujours le lapin...).

« *pero en el carril contrario y mirando a Bellveí* » : il y avait là deux idées qui devaient apparaître dans la traduction ; d'abord le changement de voie et ensuite le changement de direction : *mais sur la voie opposée et face à* (ou *en direction de / tournée vers*) *Bellveí*. Les erreurs les plus fréquentes sont dues à une méconnaissance du système prépositionnel français (ou à des raisons plus graves, comme la confusion entre participe passé et participe présent ou gérondif) : *sens contraire* (sans préposition) ; *dans le sens de Bellveí* ; **au sens inverse* ; *dans la voie contraire* ; **de côté contraire* ; *droit devant Bellveí* ; **regardant à Bellveí* ; **tournant vers Bellveí* ; et **à regarder en direction de Bellveí* ; *donnant sur Bellveí*, etc. À noter que « *carril* » a été parfois mal traduit, par *route*, *chemin* ou *voie ferrée*. « *En el carril* » a même donné lieu à un contre-sens : *sur le toit*.

« *como si pretendiera regresar al lugar del que veníamos* » : *comme si elle avait l'intention de* (ou *cherchait à*) *retourner [à l'endroit] d'où nous venions* (ou *à notre point / lieu de départ*). Si en espagnol « *como si* » doit être suivi du subjonctif imparfait, ce n'est pas le cas en français (où l'on utilise l'imparfait de l'indicatif). Pour traduire « *pretender* », quelques faux-sens sont apparus : *essayer de* ; *entreprendre*. Pour « *regresar* », les correcteurs ont trouvé *rentrer*, *entrer* et un contre-sens (pour ne pas dire une absurdité) : *repartir d'où nous venions* avec la variante *repartir de là où nous venions.*, ainsi que d'autres constructions erronées : **le lieu dont nous étions venus* / **duquel nous venions*.

13. *Se me ocurrió que quizá se tratase de una señal con la que los hados pretendían advertirme de que algún desastre me aguardaba en Sant Blai o en el camino hacia allí.*

J'imaginai qu'il s'agissait peut-être d'un signe par lequel le destin voulait m'avertir qu'une catastrophe m'attendait à Sant Blai ou sur le chemin qui y menait.

« *Se le ocurre algo a alguien* » correspond à peu près à *une idée vient à l'esprit de quelqu'un*. Le jury a donc accepté plusieurs traductions : *Il me vint à l'esprit (à l'idée) que* ; *je me dis que* ;

j'imaginai que. *Je pensai* était admis à condition de ne pas l'avoir employé plus haut (séquence 11) ; bien entendu, en cas de répétition du verbe *penser*, la pénalité était minime. Plus grave, ont surgi des faux-sens (*je crus* ; *j'eus l'impression que* ; *je me rappela*), des erreurs de temps ou de conjugaison (*je pensais* ; **j'eûs l'idée* ; **j'eu l'idée* ; **il me vînt*), des contre-sens (*il m'arriva de penser*) et des constructions fautives (*l'idée me traversa que*).

« *que quizá se tratase de una señal* » : *qu'il s'agissait peut-être d'un signe / qu'il pouvait s'agir d'un signe*. Le jury a évidemment pénalisé les constructions suivantes : **que peut-être qu'il s'agissait* et **que ça pouvait peut-être être*.

« *con la que los hados pretendían advertirme* » : là encore, la construction de la subordonnée relative introduite par « *con la que* » a posé des problèmes à beaucoup de candidats qui ne maîtrisent pas assez bien la langue française. Il fallait bien sûr tenir compte du verbe de cette proposition, « *advertirme* » (*avertir* ; *prévenir*) ; le jury attendait donc : *par lequel (au moyen duquel) le destin (le sort) entendait (voulait ; essayait de ; prétendait) m'avertir (me prévenir)*. La préposition *par* et la locution prépositive *au moyen de* étaient, *a priori*, les seules recevables. D'autres ont été pénalisées plus ou moins lourdement : *avec* ; *à travers* ; *dans lequel*. La pénalité a été importante pour *un signe dont [le destin] voulait me prévenir*, puisque l'erreur atteint le niveau du contre-sens.

« *Los hados* » (*le destin* ; *le sort*) a soulevé un lâcher de créatures de toutes sortes : *les fées* (généralement qualifiées de *bonnes*) ; *les gnomes* ; *les trolls* ; *les anges* ; *les démons* ; *les sorciers* ; *les augures* ; *les lutins* ; *les sages* ; *les mages* ; *les astres* ; *les dieux* ; *les magiciens* ; *les anges gardiens* ; *les hommes-fées...* et même **les divins*.

« *de que algún desastre me aguardaba en Sant Blai* » : il fallait veiller à la construction ; la préposition *de* ne doit pas être utilisée ici en français : *qu'une catastrophe (un malheur ; une calamité ; quelque chose de terrible / de catastrophique) m'attendait à Sant Blai*. La traduction de « *desastre* » par *désastre* n'était pas la plus heureuse, encore moins la traduction par *disgrâce*. Des faux-sens un peu plus graves étaient *un accident* et surtout *un mauvais présage*. L'adjectif indéfini « *algún* » pouvait être rendu par son équivalent français *quelque* ou simplement par l'article indéfini *un*, mais certainement pas par *une quelconque* et encore moins par *quelconque* sans article, voire **une quelleconque...*

« *o en el camino hacia allí* » : *ou sur le chemin qui y conduisait (menait)*. Beaucoup d'erreurs ont été constatées pour traduire cette expression. Dans la plupart des cas, ce n'était pas un problème de compréhension, mais de mise en français. Ainsi, beaucoup de candidats ne font pas la différence entre *mener*, *amener* et *emmener*. D'autres se sont contentés de traduire par un mot à mot lui-même approximatif, comme un médiocre logiciel de traduction, par **le chemin vers là / vers là-bas / jusque là-bas / jusqu'ici* ou bien en utilisant des expressions syntaxiquement incorrectes : **le chemin dans les alentours* ; **en chemin pour y aller* ; **le chemin en sa direction* ; **en chemin faisant*, etc.

Il importe de préciser que parfois la tâche des correcteurs n'est pas simple ; par exemple, face à cette traduction : **les fées prétendaient m'avertir que d'un désastre quelconque je me préservais à Sant Blai*. Mais grâce au travail rigoureux de la commission de traduction, et au barème précis qu'elle a établi, chacune des erreurs que contenait cette phrase (et bien d'autres phrases) a pu être comptabilisée afin qu'une hiérarchie fiable soit établie entre tous les candidats.

14. *Y admito que, presa de un oscuro temor supersticioso, durante unos instantes estuve a punto de emprender el regreso a Bellveí e ingeniármelas como pudiera para pasar allí la noche.*

Et j'admets que, saisie d'une obscure crainte superstitieuse, pendant quelques instants je fus sur le point de prendre le chemin du retour vers Bellveí et de me débrouiller comme je pouvais pour y passer la nuit.

« *Y admito que* » : *Et j'admets (j'avoue ; je reconnais ; je dois reconnaître) que*. Peu d'erreurs ici, si ce n'est un faux-sens, *j'assure* ; un changement de temps, *j'admis*, passé simple au lieu du présent ; et des barbarismes de conjugaison : **j'admet*, **j'admais* (ce qui en fin de compte est sûrement le plus inquiétant).

« *presa de un oscuro temor supersticioso* » : *en proie à (ou saisie de ; prise de ; envahie par) une obscure crainte superstitieuse (ou une crainte obscure et superstitieuse)*. Pour traduire « *presa* », des faux-sens ont été enregistrés : *emprisonnée ; hantée ; oppressée ; piégée ; entourée ; stimulée ; éprise de*, etc. Mais aussi beaucoup d'erreurs pour le choix de la préposition : *prise par ; envahie de ; *en proie de ; *proie à* (sans *en* devant). Et des confusions comme **emprise de*. Et toujours beaucoup de fautes d'orthographe : **prisonnière ; *emprisonnée ; *opressée*, etc. « *Oscuro* » ne pouvait pas être traduit par *sombre* ni « *temor* » par *trouille*. Enfin, *superstitieuse* a souvent été écrit **supersticieuse*.

« *durante unos instantes* » : *pendant quelques instants ; l'espace de quelques instants*. Il n'y avait aucune raison pour traduire « *unos instantes* » par *quelques secondes* (encore moins par *quelques minutes*), ni par *un instant*, ni par *des instants* ou *plusieurs instants* ou *pendant un certain moment*.

« *estuve a punto de emprender el regreso a Bellveí* » : *je fus sur le point de (je faillis) prendre le chemin du retour vers Bellveí (retourner à Bellveí ; rebrousser chemin)*. « *Estuve a punto de* » a donné lieu à des faux-sens (*je fus prête à ; l'idée me vint*), à des erreurs de temps (*j'avais été / j'étais sur le point*), un barbarisme de conjugaison (**je fûs*), un solécisme (**je faillis de*), des contre-sens à la limite du non-sens : *je restai là pour faire demi-tour ; *je fus à point* (sans doute un cordon-bleu qui n'est pas encore au point pour cette épreuve de traduction). « *Emprender el regreso a Bellveí* » n'a pas toujours été bien traduit ; la notion de retour a parfois été oubliée.

Rappelons en passant que les candidats qui se croyaient inspirés en omettant de traduire des mots ou des expressions ont été lourdement pénalisés car cela n'échappe pas à la vigilance des correcteurs ; le verdict est alors implacable : pour un oubli, le candidat hérite du même tarif que pour la faute la plus grave commise par les autres candidats sur le mot ou le passage incriminé. D'autres erreurs : *rebrousser chemin à Bellveí* (cela voudrait dire qu'ils vont à Bellveí pour rebrousser chemin là-bas) ; **initier le retour* (le sens nous a échappé) ; *faire marche arrière jusqu'à Bellveí* (ce qui serait pour le moins imprudent, et peu efficace étant donné que le véhicule est tourné vers Bellveí) ; *me retourner à Bellveí* ; **engager le retour* ; **repandre le retour* ; et le plaisant **retrousser chemin en direction de Bellveí*. Passons sur les barbarismes ou fautes d'orthographe, comme **empreinter le chemin* qui ne font que révéler la mauvaise préparation de certains candidats et l'extrême imprécision de leurs connaissances.

« e *ingeniármelas como pudiera* » : il fallait d'abord veiller à la construction ; en effet, les candidats qui avaient traduit « *estuve a punto de* » par *je fus sur le point de* devaient répéter ici la préposition *de*. L'idée énoncée est de trouver une bonne excuse. Le jury a accepté plusieurs variantes : *et de faire tout mon possible* ; *de m'arranger autant que possible* ; *de me débrouiller comme je (le) pourrais / de mon mieux* ; *de m'ingénier à tout faire* ; *de me creuser la tête* ; *de trouver un prétexte*, etc. Certaines maladresses ont été constatées : *tout en réfléchissant à comment et dans quel endroit* (construction compliquée et lourde) ; *réfléchir intelligemment* (certes, c'est toujours mieux que bêtement). Des confusions de temps ou de mode : *comme je le pouvais* ; *comme je pus* ; **comme je pusse* ; **comme je le pourrai*. Des solécismes : **comme possible* ; **sur comment* ; **m'arranger de mon possible*. Des faux-sens plus ou moins graves : *me chercher des excuses* ; *me surpasser* ; *me réjouir* ; *m'imaginer* ; *me faire violence* ; etc. Enfin, peut-être un retour à la cuisine avec le candidat qui a traduit par *me les accommoder* ...

« *para pasar allí la noche* » : *pour y passer la nuit*. Ce passage n'aurait pas dû poser de problème. Cependant beaucoup de candidats ont voulu traduire « *allí* » par *là-bas*, ce qui n'était pas exclu certes, mais certains ont oublié l'accent ou bien l'ont transformé en accent aigu au lieu de grave ; d'autres ont traduit par *là* tout seul ou par *ici*, ce qui était encore pire. D'autres ont préféré ne pas rendre l'adverbe de lieu (traduisant donc par *pour passer la nuit*.) ; cette omission a été pénalisée.

V. CONCLUSION

La version reste un exercice exigeant et particulièrement sélectif à la fois pour les hispanophones et pour les francophones qui semblent avoir de plus en plus de peine à maîtriser leur propre langue à l'écrit. Il ne faut donc en aucun cas négliger sa préparation lors du cursus universitaire depuis la première année de licence et il importe d'intensifier son exercice lors de l'année de concours. Les textes proposés au concours sont toujours choisis en fonction de difficultés spécifiques de traduction, elles vont précisément permettre aux correcteurs d'établir une hiérarchie entre les bons candidats qui savent ce que traduire veut dire et ceux qui n'ont pas bien saisi que passer un texte espagnol en français demande des qualités qui ne s'improvisent pas.

RAPPORT SUR L'ÉTUDE SUR DOSSIER

Plus que de longs discours théoriques, des exemples pratiques sont parfois bienvenus, voire souhaités par les candidats. Aussi ce rapport à propos des sujets d'étude sur dossier proposés aux candidats à la session du CAPES externe d'espagnol 2010 se contentera-t-il de fournir le corrigé d'un des sujets relativement mal appréhendés par les candidats d'une manière générale.

Ce sujet comporte deux documents d'un abord pourtant simple : une page d'un roman très connu d'Antonio Muñoz Molina, *El viento de la luna* (2006), et une vignette humoristique d'El Roto, parue dans le quotidien *El País* le 13/12/2009. Rien de bien original par conséquent, car ce sont des documents à la portée aussi bien matérielle qu'intellectuelle de tout candidat. Les deux documents sont par ailleurs d'un type très fréquent dans les sujets habituels de ce genre d'épreuve et ne pouvaient en aucun cas dérouter les candidats, comme c'est encore parfois le cas (hélas !) pour des sujets filmiques ou plus largement audio-visuels.

Si les deux supports proposés ne posent pas de problème d'analyse intrinsèque, il en va tout autrement de l'axe fédérateur que les candidats doivent déterminer par rapport au programme des classes de collèges et de lycées. C'est surtout là que le bât blesse... Ainsi, tel candidat, qui a l'impression d'avoir fourni une bonne prestation parce qu'il aura correctement analysé les documents, risque d'être passé complètement à côté de l'axe fédérateur, voire des questions (essentiels dans ce genre d'épreuves), et de se retrouver, à son grand étonnement, avec une note bien inférieure à celle qu'il pensait obtenir.

En outre, un autre élément d'une extrême importance pour la note se situe dans l'évaluation de la langue parlée du candidat : 20/60 soit le tiers de la note, à savoir un coefficient aussi fort que la seule épreuve écrite de dissertation ! Sous prétexte d'être francophone, tel candidat aura l'illusion qu'il parle bien le français et qu'il obtiendra automatiquement une note située entre 15/20 et 20/20. Las ! Déconcentré, vu sa facilité à parler sa propre langue, il ne fait plus attention ni à son attitude de communication ni au registre linguistique dans lequel il est pourtant tenu de s'exprimer au cours d'une épreuve orale d'un concours de la Fonction Publique, qui plus est de l'Éducation Nationale. Pourtant, lors des réunions d'accueil, M. le Président ne manque pas d'appeler l'attention des candidats sur le fait qu'une épreuve orale du CAPES, suivi d'un entretien avec le jury, est d'un registre élevé qui n'a rien à voir avec des propos « Café du Commerce », ni avec des discussions familiales ou amicales. À aucun moment la langue ne doit être relâchée, ni familière et encore moins fautive.

Telle qu'elle existe, l'épreuve préprofessionnelle d'étude sur dossier est un ensemble cohérent et pertinent, parfaitement à la portée des candidats qui se seront formés avec soin. Elle forme un tout didactique qui ne s'encombre pas de considérations pseudo-éthiques totalement étrangères à la construction raisonnée d'un cours de langue et à la qualité de la présence d'un professeur devant ses élèves.

II. LE SUJET ESD MOLINA/10

Le dossier qui vous est remis comporte deux documents :

1. Un extrait du roman de Antonio Muñoz Molina, *El viento de la luna* (2006).
2. Un dessin d'El Roto publié dans le quotidien *El País* le 13/12/2009.

I. Après avoir présenté et caractérisé les documents de ce dossier, vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse.

II. Vous rendrez compte de la réflexion que vous aurez menée sur les points suivants :

1. À quels repérages linguistiques feriez-vous procéder afin de faciliter l'accès au sens du document 1 ?
2. Quels procédés faudrait-il souligner pour guider la compréhension du document 2 ?
3. Quels objectifs, autres que linguistiques, assigneriez-vous à l'étude de ce dossier ?
4. Dans quel ordre aborderiez-vous l'étude des documents de ce dossier, et à quelle classe le destineriez-vous ? Justifiez vos choix.

Document 1

A nosotros, los vecinos de enfrente, la mujer de Baltasar nos invitaba de vez en cuando a su casa a ver la televisión. Estaba en una sala pequeña, con una ventana que daba a la calle. Mi hermana y yo nos sentábamos en el suelo, delante del aparato, hechizados, pero los mayores nos decían que nos echáramos hacia atrás, que el brillo de la pantalla nos haría daño a los ojos, que nos quemaríamos vivos si de pronto estallaba. Mi padre, siempre reservado, prefería no unirse a nosotros. Se quedaba en casa escuchando la radio, o se iba a acostar muy pronto, porque madrugaba siempre mucho para ir al mercado. Decía que el invento no tenía ningún porvenir: quién iba a conformarse con aquella pantalla tan pequeña, con las imágenes confusas en blanco y negro, cuando era tan hermosa la lona tensa y blanca de los cines de verano, tan vibrantes los colores en ella, el cielo inmenso de las películas del Oeste, el mar color esmeralda de las aventuras de piratas, los rojos de las capas y los oros de los cascos de los centuriones en las películas de romanos en technicolor. Pero mi madre, mi hermana, mis abuelos y yo cruzábamos los pocos pasos que nos separaban de la casa de Baltasar como si fuéramos a asistir a una fiesta o a un espectáculo de magia, tomábamos asiento y esperábamos a que el televisor, después de encendido, “se fuera calentando”. Cuando las imágenes ya se veían bien definidas Baltasar ordenaba con su voz grave y pastosa, “¡Apagad la luz!”, y su sobrina, la contrahecha que vivía con ellos –Baltasar y su mujer no habían tenido hijos– daba una cojetada hasta la pared y giraba el conmutador de porcelana blanca, y la habitación quedaba sumergida en una claridad azul, como teñida de los mismos tonos azulados de la pantalla, en una irrealidad acogedora y submarina.

Veíamos películas, veíamos concursos, veíamos sesiones de payasos, veíamos melodramas teatrales, veíamos noticiarios, veíamos anuncios, veíamos transmisiones de la santa misa, veíamos partidos de fútbol y corridas de toros, veíamos series de espías o de viajes espaciales o de detectives que hablaban siempre con un extraño acento que era vagamente sudamericano, pero que para nosotros era, sin más, la manera de hablar de los personajes de las películas y de las series y de los monigotes de los dibujos animados. Pero viéramos lo que viéramos los adultos no se callaban nunca: porque no entendían un detalle de la trama y preguntaban en voz alta quién era alguien, o quién había cometido un crimen, o quién era la

30 mujer o el padre o el marido o el hijo de un personaje; o porque se indignaban por las
canalladas de un malvado, o porque le advertían a una joven inocente del peligro que
representaba para ella esa suegra de aspecto benévolo o ese pretendiente atractivo y de
bigotito fino que en realidad quería asesinarla o quedarse con su herencia; o porque un torero
culminaba un buen pase y le aplaudían y le gritaban olé como si estuvieran en la plaza y el
torero pudiera escucharlos; o porque un delantero centro metía un gol o un portero lo paraba
35 tirándose en diagonal hacia la esquina más alejada de la red; o porque se morían de risa con
las bromas más burdas de los payasos o lloraban –las mujeres– escandalosamente si al final
una novia llegaba al altar con el hombre de sus sueños, logrando escapar a las maquinaciones
de la suegra falsa y malévola y del individuo torvo de bigote fino o, peor aún, de perilla.

Antonio MUÑOZ MOLINA, *El viento de la luna*, 2006

Document 2



El Roto, *El País*, 13/12/2009

III. CORRIGÉ DU SUJET ESD-MOLINA/10

A) Présentation des documents

Le document 1 est un extrait du roman d'Antonio Muñoz Molina *El viento de la luna*, publié en 2006. Le narrateur, homodiégétique – voire autodiégétique –, se souvient de l'apparition de la télévision en Espagne dans les années 60, lorsqu'il était enfant. Il insiste sur l'effet que produit cette nouvelle technologie sur son propre entourage familial et social et présente les divers programmes – essentiellement de divertissement – qui étaient diffusés sous la dictature franquiste.

Le document 2 est constitué d'un dessin humoristique en noir et blanc – comme à l'accoutumée chez El Roto (censé être connu des candidats) – publié dans *El País*, le 13/12/2009. Ce dessin dénonce la place prépondérante prise par la télévision et son emprise sur la société et critique donc, par là-même, les émissions dites de télé-réalité. Avec le temps, cette technologie s'est substituée à la vie même : l'homme et le monde n'existent plus qu'à travers la télévision qui tend ainsi à s'accaparer de nombreux pouvoirs, phénomène dont certaines institutions ne manquent pas de chercher à bénéficier.

B) Axe fédérateur

Nous avons affaire à deux documents de nature différente, publiés à la même période mais renvoyant à deux époques historiques distinctes, séparées d'une cinquantaine d'années. Ces deux documents nous invitent à réfléchir sur le pouvoir qu'exerce la télévision, et par conséquent les *media*, sur l'individu, la famille, le pays, le monde. Alors que le premier document fait preuve d'un humour bon enfant et d'une certaine nostalgie pour le passé, le second document présente, pour sa part, un humour acide plutôt noir, pourvu d'une assez forte dose de satire sociale qui souligne parfaitement les dangers de l'utilisation inconsidérée d'un medium comme la télévision. Il exprime par ailleurs une certaine crainte à l'égard du futur.

Ce dossier s'inscrit ainsi dans une double perspective, celle de « Vivre ensemble en société » et celle des « Relations de pouvoir ». Dans le premier cas, on mettra en exergue les éléments qui concernent le tissu et le lien social (relations familiales, de voisinage), éventuellement ceux qui tournent autour de l'aspect créatif (la société racontée par le texte et l'image) ; dans le second cas, l'accent sera plutôt mis sur l'influence, les groupes d'influence et les modèles de référence (*media*, loisirs, spectacles, sports).

C) Bilan de l'analyse

1. Le document romanesque est structuré en trois parties principales :

I. 1-20. Le lecteur assiste à l'apparition de la télévision dans le quartier – plutôt populaire – du narrateur et à son accueil contrasté par les habitants.

– l. 1-5. Le téléviseur est un objet rare que les familles modestes ne peuvent s’offrir ; cependant, cet appareil moderne ne vient pas séparer les voisins selon leur statut social puisqu’il apparaît comme un objet de partage (« *nos invitaba* »). La télévision fascine : elle exerce un pouvoir magique sur les plus jeunes (« *hechizados* »), mais elle peut tout aussi bien engendrer la peur (« *echáramos hacia atrás* », « *daño* », « *nos quemaríamos vivos* ») chez les plus âgés qui la perçoivent comme un danger potentiel.

– l. 6-12. Le père du narrateur reste fidèle aux anciens *media* : « *la radio* » (l. 6), « *los cines de verano* » (l. 10) ; il est loin de partager ce nouvel engouement (« *no unirse a nosotros* »), car il s’agit pour lui d’une mode éphémère sans « *ningún porvenir* » (l. 8) qui ne dispose pas des atouts du cinéma.

– l. 12-20. Le narrateur et les autres membres de sa famille se plient à un véritable rituel pour accéder aux images qui leur offrent l’évasion vers un autre monde, évoqué par le terme « *irrealidad* ».

I. 21-26. Le narrateur insiste sur la diversité des programmes, surtout de divertissement, qui sont bien la marque d’une époque, celle de la dictature franquiste où toute émission de débat politique ou de reportage de réflexion sociale était bannie des programmes.

I. 26-38. Le narrateur montre les réactions passionnées des téléspectateurs. Ils réagissent à la nouveauté comme s’ils étaient dans la vie réelle (« *se morían de risa* », « *lloraban* »).

2. Document iconographique

Pour sa part, le second document peut être divisé en deux parties de dimensions égales, géométriquement parlant. La partie inférieure (premier plan) représente une salle de conférences pleine d’auditeurs qui écoutent le discours d’un seul conférencier-orateur assis au milieu d’une tribune, un conférencier que l’on peut ainsi facilement qualifier de tribun. La partie supérieure (second plan) se compose d’un écran immense sur lequel est projeté, agrandi, le buste du conférencier. Paradoxalement, le premier plan, avec ses personnages indiscernables, semble occuper une place réduite par rapport au second plan que constitue l’immense écran. La phrase écrite au-dessus de l’écran nous rapporte les propos du conférencier-orateur et nous informe de la teneur de sa communication : la télévision n’est plus le reflet du monde, elle est le monde lui-même.

C) Questions

1. Les repérages linguistiques

Il convient dans un premier temps que le candidat repère les principaux champs sémantiques inscrits dans la page romanesque.

Champ sémantique propre à la télévision : « *la televisión* » (l. 2), « *el aparato* » (l. 3), « *la pantalla* » (l. 4) ; aux différents types d’émissions (l. 21-25) ; à la typologie des personnages : « *quién había cometido el crimen* » (l. 28), « *quién era la mujer, un malvado* » (l. 30), « *una joven inocente* » (l. 30). Champ sémantique de la famille et des proches : « *los vecinos de enfrente* » (l. 1), « *mi hermana* » (l. 3, l. 13), « *mi padre* » (l. 5), « *mi madre* » (l. 12), « *mis abuelos* » (l. 13), « *su sobrina* » (l. 17).

De même, il faut procéder au repérage des pronoms personnels, des personnes verbales, des adjectifs possessifs à la 1^{ère} personne du singulier et du pluriel qui servent à évoquer les souvenirs personnels du narrateur : « *nosotros* » (l. 1), « *yo* » (l. 3, l. 13), « *nos sentábamos* » (l. 3), « *cruzábamos* » (l. 3), « *mi* » (l. 5).

Le repérage du temps de l'imparfait de l'indicatif qui sert à évoquer un souvenir d'enfance, mais aussi une habitude qui se constitue en nouveau rituel est ici particulièrement important : « *nos sentábamos* » (l. 3), « *cruzábamos los pocos pasos* » (l. 13), « *tomábamos asiento y esperábamos* » (l. 14).

Afin de repérer les principaux éléments du témoignage du narrateur qui s'inspire de sa propre expérience et de celle des siens, il convenait de même de faire la part des procédés d'opposition :

- adeptes/non-adepte ;
- adhésion au monde virtuel/ancrage dans le monde réel ;
- narrateur/sœur, mère, grands-parents ; voisins/père ;
- enfants/adultes : fascination, silence/peur, incompréhension, bavardages ;
- hommes/femmes : seules les femmes pleurent ! « *lloraban –las mujeres– escandalosamente* » (l. 36).

Malgré toutes ces oppositions, la télévision apparaît comme un objet fédérateur, car elle est le centre de l'intérêt de tous les personnages.

En outre, il convenait de repérer les techniques d'écriture romanesque comme les procédés énumératifs et les répétitions (« *y... y...* » ; « *o... o...* » ; « *veíamos* », « *porque* », « *quién* »), ainsi que la longueur des phrases dans le deuxième paragraphe. De tous ces procédés de ritualisation, d'opposition et techniques d'écriture surgit l'atmosphère d'humour bon enfant voulu par l'auteur.

2. Décryptage des procédés du document 2

Le noir et le blanc, valeurs habituelles des dessins d'El Roto, donnent ici un caractère austère et solennel à la scène. Mais deux détails accentuent le contraste naturel entre les deux valeurs : les lunettes de soleil du tribun et son crâne totalement chauve ou rasé.

Le dessin se caractérise par le jeu des lignes rectilignes, parallèles, horizontales ou verticales et par la disposition géométrique, quasiment symétrique des deux côtés de l'allée centrale. Les lignes horizontales et verticales de la tribune et de l'écran viennent rompre leur élan, comme si elles délimitaient un monde sur lequel on buterait.

Les lignes noires et la valeur blanche de l'allée conduisent obligatoirement le regard du spectateur vers le visage noir du conférencier-orateur qui constitue le point de focalisation ou le point de fuite de la perspective inscrite dans la partie inférieure, la partie supérieure du dessin constituant la limite sur laquelle bute la vision. L'écran en haut duquel s'inscrit le message, avec le visage du conférencier énormément grossi, occupe tout l'espace dans un mouvement ascendant accentué par un effet de contre-plongée.

En ce qui concerne les proportions ou plutôt la disproportion finale entre les éléments iconographiques inscrits dans les deux espaces, on constate que la partie supérieure, occupée par la figure du conférencier sur l'écran et le texte écrit de la phrase qu'il prononce, prend autant de place que la partie inférieure consacrée à l'assemblée et à la tribune. Cette disproportion due à un double

effet *zoom*, opposition entre une macrovision et une microvision, marque l'écrasement de l'assemblée à la fois par la matérialité du médium (écran géant) et par le message délivré. Fortement grossie par l'image projetée, la figure du conférencier est en accord avec le message énoncé : la représentation virtuelle a pris le pas sur la personne réelle, l'effet d'annonce s'impose à la réalité des choses...

Le plan moyen de l'écran permet par ailleurs de faire ressortir le code vestimentaire du conférencier-orateur : le costume et la cravate sombres sont les vêtements propres aux managers, aux technocrates de tout poil, aux décideurs et autres « *potentes* » qui n'ont cure finalement de leur auditoire. Les lunettes noires et le crâne rasé déshumanisent le personnage, le rejetant dans un anonymat terrifiant et faisant de lui un être antipathique, lié à un pouvoir maffieux occulte.

S'aidant des technologies de pointe, ici un *power-point* qui inscrit sur l'écran ses propres paroles, le tribun, à travers une hypothèse irréalisable, affirme la toute-puissance de la télévision dont la disparition provoquerait l'apocalypse. En fait, c'est très certainement la propre domination de ceux qui s'en servent comme instrument de pouvoir qui disparaîtrait avec la télévision. Le postulat absurde est asséné par un conférencier figé dans une attitude d'inexpressivité faciale totale, sans aucun geste ni mouvement corporel. L'humour caustique en noir et blanc d'El Roto trouve ici une belle réalisation ; l'apocalypse virtuelle annoncée du fait d'un *krach* technologie n'étant pas si loin finalement d'une catastrophe nucléaire pour laquelle il suffirait d'appuyer sur un bouton.

3. Les objectifs autres que linguistiques inclus dans ce dossier peuvent se résumer en trois items.

Le candidat est invité à considérer tout d'abord un objectif méthodologique, sous la forme de l'étude d'un dessin emblématique de l'art d'El Roto et d'une écriture romanesque qui allie le témoignage personnel, l'évocation d'une époque et une tradition narrative (accumulations, longues descriptions).

Dans un second temps, il importe de dégager un objectif civique et de susciter une réflexion sur la place accordée à la télévision et aux nouvelles technologies en général. Cette réflexion devra se faire essentiellement à partir du dessin, car la situation présentée par le texte paraîtra dépassée pour un public d'adolescents.

Finalement, il est loisible d'inscrire dans ce dossier un objectif culturel qui consistera à rappeler les évolutions technologiques du XX^e siècle. Le monde cybernétique technologiquement évolué dans lequel nous vivons maintenant a eu un début. On insistera sur la vie sociale dans les villages ou dans les quartiers (Espagne ou autres pays) ainsi sur le rôle de diversion joué par la télévision sous le franquisme, comme le rappelle la longue liste énoncée par le narrateur dans la page romanesque d'Antonio Muñoz Molina.

4. Ordre d'étude des documents et classe adaptée à ce dossier.

Afin de respecter la chronologie des deux documents, mais aussi de permettre une acquisition préalable du vocabulaire, il est cohérent de choisir d'étudier dans un premier temps la page romanesque, les élèves de Seconde devant par ailleurs se montrer assez réceptifs à l'exposé des mémoires d'un jeune garçon. C'est à eux plus spécialement que s'adresse une des notions culturelles

précédemment déterminées lors de la définition de l'axe fédérateur : « Vivre ensemble en société » (Lien social : relations familiales, de voisinage ; Création : la société racontée par le texte et l'image).

Toutefois, en raison de l'humour et de l'ironie plus délicats à capter, présents dans le dessin d'El Roto, un tel dossier s'adressera de préférence à des élèves de classe de Première pour leur permettre d'évoquer les « Relations de pouvoir » (Influence, groupes d'influence et modèles de référence : media, loisirs, spectacles, sports).

RAPPORT SUR L'ÉPREUVE ORALE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I. LES SUJETS PROPOSÉS

Les sujets proposés aux candidats à l'épreuve orale en langue étrangère (ELE), lors de cette ultime session, conformément aux exigences culturelles du Capes en vigueur jusqu'en 2010, offraient une grande diversité de registres. Les différentes périodes de la littérature et de la civilisation espagnoles et hispano-américaines ont ainsi été représentées avec des documents d'une grande richesse qui préfigurent le travail que l'enseignant fraîchement recruté pourra mener avec ses différentes classes. Les sujets d'ELE de la session 2010 étaient les suivants :

– Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El médico de su honra* (1635), Jornada II, vv. 1968-2048. Francisco RUIZ RAMÓN, *Calderón de la Barca, obras maestras*, Castalia, 2000.

– Miguel HERNÁNDEZ, «Elegía», *El rayo que no cesa* (1936). Agustín SÁNCHEZ VIDAL, «El rayo que no cesa: la "Elegía a Ramón Sijé"», en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*. Ramón FERNÁNDEZ PALMERA, «Introducción a la "Elegía a Ramón Sijé" de Miguel Hernández», *Orihuela digital*, 05/12/2005.

– Eduardo MENDOZA, *El misterio de la cripta embrujada* (1978). Alonso SANTOS, *La verdad sobre el caso Savolta de Eduardo Mendoza*, Madrid, Alhambra, 1988.

– Sebastián MEY, *Fabulario* (1613). Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, Buenos Aires, 1946.

– Pablo NERUDA, «El Gran Océano», *Canto general*, XIV (1950). Saúl YURKIÉVICH, «La imaginación mitológica de Pablo Neruda», en *Suma Crítica*, Tierra Firme, 1997.

– Juan RULFO, «Nos han dado la tierra», *El llano en llamas* (1953). Arturo WARMAN, «La reforma agraria mexicana: una visión de largo plazo», www.fao.org/docrep/006/.../j0415t09.htm, 2006.

À ces sujets de littérature sont venus s'ajouter, plus proprement en prise avec la civilisation, les sujets audiovisuels et iconographiques suivants :

– Ramón ALEJANDRO, *El gusto del poder* (1991), Óleo sobre lienzo. Rafael ROJAS, « El dolor y la pulpa », en *Ramón Alejandro*, Mont-de-Marsan, L'Atelier des Brisants, 2006.

– Antonio GISBERT PÉREZ, *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* (1888). Alfonso LÓPEZ RUIZ, « El dolor en la pintura de historia española de la segunda mitad del siglo XIX », en *Imagen y apariencia*, Congreso internacional, 19-21/11/2008, Universidad de Murcia, 2009.

– Walter SALLES (director brasileiro), *Diarios de motocicleta* (2004). Ernesto Che GUEVARA y Alberto GRANADO, *Viaje por Sudamérica*, Notas de viaje publicadas en 1992.

– Carlos SAURA, *La Caza* (1965). Daniel SUEIRO y Bernardo DÍAZ NOSTY, *Historia del franquismo*, tomo I, Madrid, Edición SARPE, Biblioteca de Historia de España, 1986.

Les candidats pourront consulter ces sujets dans les annexes I de ce même rapport, pp. 97-127. Pour des raisons de droits d'auteur difficiles à satisfaire les deux séquences filmiques ne sont pas mises en ligne.

II. REMARQUES D'ORDRE GÉNÉRAL

Il convient de rappeler que les exigences d'une épreuve en langue étrangère ne sont pas sujettes à modification. En effet, les critères d'évaluation ainsi que l'appréciation de chaque prestation font toujours l'objet de discussions approfondies de la part des commissions d'interrogation qui s'efforcent de juger les candidats à la même aune. Nos conseils seront donc bien souvent de la même teneur que ceux formulés, par exemple, par Philippe Rabaté dans le rapport de l'épreuve d'ELE de la session 2009.

Les notes obtenues lors de ces épreuves orales offrent un éventail de cette évaluation : les notes inférieures à 04/20 cumulent les contresens de lecture, une mauvaise méthode, des problèmes de structure (absence de problématique, manque de rigueur), une langue fautive.

Entre 04 et 06/20, les prestations sont également très insuffisantes : paraphrases, survol de plusieurs aspects du texte, compréhension approximative du sens littéral, absence d'axe de lecture, fautes de langue. Les raisons de ces contre-performances sont multiples, elles sont imputables bien souvent à une insuffisante maîtrise de l'exercice du commentaire de texte, d'extrait filmique ou d'œuvre picturale ; elles sont également la confirmation d'un manque de préparation (l'entraînement à cet exercice commence pour certains au lendemain de la publication des résultats des épreuves d'admissibilité) et d'une piètre connaissance d'œuvres emblématiques ou de courants esthétiques caractéristiques des évolutions esthétiques des aires hispaniques. Néanmoins, le jury souhaite que, dans un souci d'enrichissement intellectuel, les futurs candidats de la session 2011 ne limitent pas leur travail de préparation au simple traitement des deux questions proposées pour les épreuves orales d'admission. Le commentaire de textes (en littérature et en civilisation) – le jury en est bien conscient – est affaire d'un apprentissage au long cours : la maturité intellectuelle, la sensibilité dite « littéraire », le bagage culturel, l'aisance à l'oral sont des qualités présentes à des degrés divers et inégaux chez les candidats et il convient de les cultiver très tôt.

Entre 06 et 09/20, le commentaire révèle un certain savoir faire, mais certains défauts – notamment une langue imprécise ou incorrecte – ne permettent pas l'attribution d'une note plus satisfaisante.

Entre 09 et 12/20, les résultats sont honorables. Il s'agit d'assez bons, voire de bons commentaires, clairement construits, cohérents et convaincants. La note varie alors en fonction de la finesse des remarques, de la qualité de la réflexion littéraire et de la richesse de la langue. Au-delà de cette tranche, on trouve de très bonnes, voire d'excellentes prestations, ce sont celles qui emportent l'adhésion, par la profondeur de l'analyse et de la réflexion que les candidats ont su mettre en œuvre lors d'un commentaire fin et structuré avec précision. Le jury n'hésite pas dans ces conditions à mettre

d'excellentes notes, voire des 20/20 comme cela a été le cas à plusieurs reprises lors de la dernière session.

C'est avec humilité qu'il convient d'analyser les difficultés constatées lors de la session 2010. Avec la disparition de la dissertation, le commentaire de texte sera donc en 2011 la seule épreuve qui pourra rendre compte des compétences spécifiquement *littéraires* des candidats.

III. LES ATTENTES DU JURY (SESSION 2010)

L'écoute d'un nombre important de commentaires de texte, en littérature et en civilisation, offre un échantillonnage assez représentatif des difficultés rencontrées, bien que ces constats ne soient valables que pour cette session. Globalement, le jury a observé que sous leurs aspects méthodologiques et rhétoriques, la technique et les étapes du commentaire étaient connues, mais souvent mal maîtrisées. Il arrive fréquemment que chacune de ces étapes s'apparente davantage à un parcours obligé qu'à une démarche intellectuelle dont le candidat ne semble pas lui-même réellement convaincu. En effet, en matière d'analyse de document, l'essentiel réside davantage dans la perception claire de l'opération en train de se réaliser que dans la seule maîtrise d'un savoir-faire technique. Or le jury a pu avoir l'impression d'un malentendu sur l'exercice même et sur chacune des opérations qu'il engage. La présentation des documents, par exemple, doit aller au-delà du simple paratexte. Trop souvent limitée au rappel du titre dont est extrait le fragment, une simple présentation qui ne s'appuie que sur le paratexte ne s'interroge guère sur la spécificité de l'extrait proposé. Il n'est pas utile, en revanche, de rappeler tout le contenu de *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega ou de perdre un temps précieux en généralités sur le roman d'aventures. En revanche, un épisode filmique, dont on n'aura qu'un extrait, doit être replacé dans l'ensemble de l'œuvre d'un Saura, par exemple, de façon à permettre de situer les enjeux du document.

Sans une contextualisation suffisante, le traitement d'œuvres picturales telles que *El gusto del poder* de Ramón Alejandro réalisée au cœur du *Periodo Especial* s'avérait incomplet, voire faussé.

Chaque rapport de jury est l'occasion de signaler les défauts récurrents, ainsi que des consignes pratiques destinées à éviter de nouvelles erreurs : l'étude d'une œuvre picturale, par exemple, doit être l'occasion de réaliser un travail structuré autour d'idées fortes et logiques ; le choix d'une explication de cette œuvre qui ne s'appuierait que sur différents plans ne peut permettre d'accéder à un commentaire cohérent, tant est grand le risque de répétitions et réduit le degré de lecture de ce tableau. L'annonce d'une problématique et d'un plan se doit de donner précisément les lignes directrices du commentaire : or, on oscille entre l'absence de projet ou le projet confus, car trop général. De la formulation d'un projet de lecture cohérent dépend la bonne conduite du commentaire. La problématique doit être énoncée au jury clairement, de façon concise, et doit intégrer toutes les dimensions du commentaire : sémantique, stylistique, rhétorique, etc. Bien souvent, la lecture d'un court extrait proposé aux candidats est l'occasion pour le jury de se forger une première impression : savoir lire à voix haute un texte poétique ou dramatique requiert de la maîtrise alors qu'une lecture peu expressive ne tenant absolument pas compte du rythme du texte trahit une absence d'entraînement à la lecture orale, ainsi qu'une insuffisante compréhension du passage.

On ne s'attardera pas ici, comme chaque année, sur les dérives les plus scolaires du commentaire, telles que le catalogue des figures de style, l'utilisation inappropriée du langage métalittéraire, le pointillisme des remarques formelles, les relevés de sonorités, de ponctuations, de temps verbaux ou encore, celui de champs lexicaux et sémantiques, exercice vain s'il n'est pas accompagné d'une analyse. À travers ces maladroites on retrouve une stylistique qui ne rend compte des textes que sous la forme de l'inventaire et de la description des figures censées produire des effets. En se contentant de tels inventaires, le candidat passe à côté de la véritable recherche esthétique d'un texte comme « El Gran Océano » de Pablo Neruda où le sujet lyrique s'imprègne de la dialectique de l'océan afin de construire son propre rythme à l'image du rythme des vagues. Après nos prédécesseurs, il nous faut donc redire que les remarques formelles et stylistiques restent stériles lorsqu'elles ne sont pas mises au service de l'élucidation d'un ou des sens possibles du texte.

Que l'on ne se méprenne pas sur ces remarques : il ne s'agit en aucune façon de contester l'utilisation des outils rhétoriques et stylistiques classiques, indispensables à toute analyse littéraire. Bien au contraire, le jury a su apprécier dans certaines prestations une solide connaissance des outils de langage traditionnels. Toutefois le jury a trop souvent eu à déplorer les vagues repérages de figures de style ou les procédés cinématographiques pas toujours pertinents ; en outre certains candidats ont pu passer à côté, par exemple, de la construction en deux temps de l'extrait de *Diarios de motocicleta* de Walter Salles. Rappelons-le : une page de littérature, une œuvre picturale ou un extrait cinématographique ne sont pas un agencement de procédés formels juxtaposés. Chacun des fragments choisis présentait une particularité forte et donnait la possibilité de montrer, à l'œuvre, le fonctionnement de ces procédés narratifs, voire dramaturgiques comme c'était le cas dans l'extrait proposé de *El médico de su honra* de Pedro Calderón de La Barca. Il conviendrait que les candidats travaillent davantage le texte à la fois dans l'optique de son interprétation d'ensemble à partir des pistes de réflexion soumises dans les documents d'accompagnement, et dans celle de sa lecture précise.

En tout état de cause la proposition de commentaire doit être construite à partir d'un raisonnement et non à partir d'une série de remarques éparses sans axe directeur qui fasse sens. Une glose paraphrastique n'est pas un commentaire. La seule description des éléments qui composent un tableau n'est pas un commentaire. Le jury souhaite rappeler aux candidats des prochaines sessions que tout commentaire doit s'organiser autour d'une démarche intellectuelle, visant à mettre en évidence la lecture qui est proposée du texte et illustrant le projet d'étude formulé en début de prestation. Il faudrait enfin éviter l'affabulation, les extrapolations, à partir de mots relevés arbitrairement : à titre d'exemple, Juanita Reina évoquée dans le fragment de *El misterio de la cripta embrujada* d'Eduardo Mendoza ne pouvait, en aucun cas, faire référence à Juana La Loca.

Par ailleurs, le jury a pu constater, trop souvent, l'absence de contact authentique avec les concepts et les catégories théoriques, les conventions génériques, les références littéraires invoquées, ainsi qu'avec les lectures critiques qui inspiraient ces commentaires. Le dialogue intertextuel entre les œuvres et les genres n'a de chances d'être correctement compris que s'il repose sur une connaissance de première main des classiques, des genres évoqués, des théories critiques mobilisées. Certaines prestations ont été incapables, par exemple, d'exploiter la richesse esthétique

de ce fragment palimpseste du fragment d'Eduardo Mendoza. Il est vrai que l'étude de cet extrait posait un redoutable défi, telle est l'ampleur des références littéraires mobilisées. L'invoquer mécaniquement et mettre sur un même plan certains courants littéraires (réalisme, romantisme, conceptisme ou *costumbrismo*) pour expliquer ce passage à l'humour corrosif était faiblement productif. S'il faut saluer chez bien des candidats reçus, une réelle aptitude à manier la terminologie adéquate, témoignant ainsi d'une réelle réappropriation des concepts, l'impression d'ensemble laisse perplexes: trop de candidats se contentent de lectures de synthèse sans réfléchir au cheminement intellectuel qui a pu conduire à leur emploi, sans en vérifier le sens, sans s'interroger sur leur pertinence pour l'étude du texte. Au-delà des connaissances liées à la préparation d'un programme riche et exigeant comme l'était celui du Capes en vigueur jusqu'en 2010, c'est d'un savoir patiemment engrangé, d'une réflexion littéraire approfondie en amont dont dépend, finalement, la qualité du commentaire d'une œuvre littéraire, picturale ou cinématographique. Il nous faut souhaiter des futurs candidats de la session 2011 que leur bagage culturel ne se limitera pas aux seules connaissances acquises pendant le semestre de préparation des épreuves d'admission.

Enfin, le jury tenait à répéter ce qui, malheureusement, a déjà été déploré par les précédents rapports : la correction de la langue est un élément essentiel parmi les critères d'appréciation. Or le jury a souvent été désagréablement surpris par la piètre qualité de la langue orale. Comme à l'écrit, les exposés les plus réussis sont généralement servis par une langue correcte, variée et précise ; la finesse de pensée ne pouvant prendre appui que sur la richesse de la langue. Un trop grand nombre d'analyses textuelles riches de contenus, sont menées dans une langue pauvre, parfois même déficiente. Il convient de rappeler que le jury évalue par une note chiffrée la correction de la langue qu'enseignera le futur professeur d'espagnol. Trop de candidats semblent perdre de vue qu'ils sont candidats à un titre de professeur de langue et que les compétences dans la maîtrise de la langue sont aussi fondamentales que les compétences littéraires et intellectuelles. Une explication conduite dans une langue fautive ne peut donc en aucun cas valoir une note supérieure à la moyenne. Que l'on songe un instant à l'élève qui entendrait tantôt *empleo* et tantôt *empleó*, qui ne serait pas à même de distinguer nettement l'accentuation de *quedará* et de *quedara*, ou qui entendrait *a cosa de* au lieu de *a causa de*.

Le travail du commentaire de textes, d'œuvres picturales ou d'extraits filmiques est le résultat de toute une année de préparation, car l'analyse fouillée d'un support, quelle qu'en soit la nature, ne s'improvise pas en trois heures de préparation. Que les futurs candidats y songent.

IV. UN SUJET EMBLÉMATIQUE

Lors de cette dernière session du CAPES externe d'espagnol, deux sujets iconographiques ont été proposés aux candidats, l'un le premier jour des épreuves orales, le 25 juin, l'autre le dernier jour, le 5 juillet. À titre purement symbolique, nous proposons à la suite le corrigé de l'ultime sujet (intitulé ELE GISBERT/10) de l'épreuve en langue étrangère du CAPES externe d'espagnol.

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2010

DERNIÈRE ÉPREUVE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I – En español

Después de una presentación del conjunto de los documentos,

- a) analice el documento B, estableciendo las relaciones convenientes con el documento A;
- b) inserte en su presentación la lectura del documento B, desde “La sorprendente veracidad [...]” (l. 1) hasta “[...] contra los liberales” (l. 11).

Documento A

La sorprendente veracidad, casi fotográfica, del lienzo de Antonio Gisbert titulado *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros* (óleo sobre lienzo, 3.90 x 6.00, 1887-1888), nos posiciona como espectadores directos de una injusticia, con una composición de máxima intensidad emotiva. El liberal José María Torrijos (1791-1831) fue mandado fusilar junto a sus compañeros en diciembre de 1831 por el gobernador de Málaga, Vicente González (1778-1839), que preparó una emboscada, haciéndole creer que colaboraría en el levantamiento de España que intentaban contra Fernando VII (1784-1833), si embarcaba desde Gibraltar donde se encontraba exiliado hacia Málaga, junto a varios hombres de su confianza. Fueron apresados en Fuengirola, y fusilados once días después de su captura sin celebrarse juicio alguno. El ministro de Fernando VII, Calomarde, que representaba la facción más extremista del gobierno absolutista, exhibió una política dura y represiva contra los liberales. El cuadro fue encargado por el gobierno de Sagasta en 1886 para denunciar la censura y la supresión de las libertades, y supuso uno de los lienzos que venían a proclamar el fin del género de historia. [...]

No cabe duda que se podría ahondar en la relación que existe entre este tipo de pintura y las tesis románticas, algo que se ha hecho de manera sucinta, entendiéndolo que son conocidas por la gran mayoría del público y pueden ser relacionadas fácilmente con el argumento del estudio. Puesto que el dolor, como manera de plasmar sentimientos y emociones, es utilizado por la gran mayoría de los pintores de historia de la segunda mitad del siglo XIX a manera de recurso, también del mismo modo ha servido a estos artistas para convulsionar a los espectadores y provocar la empatía por los personajes representados. Es una manera de reclamar el derecho al sentimiento y a la pasión, viendo en el dolor una forma de llegar a la liberación del “yo” romántico. Los ambientes sepulcrales y lúgubres, la sensibilidad y melancolía, el gusto por la ternura, el llanto y la desesperanza, el sentimiento de desgracia, es decir, todo lo dramático en general, ve en la representación del dolor una fórmula infalible para llegar al espectador, y al mismo tiempo contentar al Estado con la representación de sus Héroes Nacionales.

Alfonso LÓPEZ RUIZ, « El dolor en la pintura de historia española de la segunda mitad del siglo XIX », in *Imagen y apariencia*, Universidad de Murcia, 2009

Documento B



Antonio GISBERT PÉREZ, *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, 1888, Óleo sobre lienzo, 390 cm x 601 cm, Museo del Prado

V. CORRIGÉ DU SUJET ELE GISBERT/10

A. Presentación de los documentos

- **Documento A**

Se trata de un conocido óleo sobre lienzo de Antonio Gisbert Pérez [Alcoy 1834-París 1902], titulado *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, que fue pintado hacia 1887-1888, más de cincuenta años después de la ejecución sin previo juicio de un grupo de liberales dirigido por Torrijos.

Este cuadro es un encargo del gobierno del liberal Práxedes Mateo Sagasta en 1886 (la Restauración tuvo lugar a partir de 1875, bajo la regencia de M^a Cristina después de la muerte de Alfonso XII). El tema histórico que constituye el asunto pictográfico explica las grandes dimensiones del cuadro (390cm x 601cm) así como su formato *paisaje* con carácter narrativo, muy característico de la pintura histórica. El título explícito de la obra confirma la voluntad de Antonio Gisbert de recordar este episodio de la represión de los liberales por los conservadores (1831), durante los últimos años de la “ominosa década” del reinado de Fernando VII (1823-1833). Como lo explica el documento B, la

represión fue llevada a cabo por Calomarde “que representaba la facción más extremista del gobierno absolutista [y] exhibió una política dura y represiva contra los liberales” (documento B, l. 10-11).

- **Documento B**

Precisamente el documento B explicita las circunstancias de este dramático episodio histórico. Se trata de un fragmento del análisis de Alfonso López Ruiz, crítico de arte español, titulado “El dolor en la pintura de historia española de la segunda mitad del siglo XIX”. Este análisis está sacado de una obra colectiva reciente, titulada *Imagen y apariencia*. Después de resumir el tema (fusilamiento de Torrijos “sin celebrarse juicio alguno”, l. 9-10)) y las circunstancias de composición del lienzo (es encargo del presidente de gobierno Sagasta para denunciar “la censura y la supresión de las libertades, l. 12-13), el universitario subraya el carácter romántico del lienzo destinado a despertar la empatía del espectador. Asimismo afirma que cierra el periodo de la pintura de historia (l. 13-14).

B) Análisis

- **Eje de lectura**

Se trata de analizar cómo un pintor intenta reconstituir o reconstruir, con fines ideológicos, un episodio de la historia nacional española mediante una estética a medio camino entre romanticismo y realismo.

- **Composición del cuadro**

Es obvio que la escena presentada recuerda el famoso cuadro de Goya, *Fusilamientos del 3 de mayo en la Moncloa*. Varios elementos goyescos están presentes en el cuadro: los cadáveres amontonados del primer término, los soldados del tercer plano, la iglesia en el fondo. Pero la composición pictográfica es totalmente distinta, ya que la atención del espectador se centra aquí en las víctimas liberales gracias a varios procedimientos plásticos muy diferentes de los que fueron empleados por Goya.

- **Las líneas**

Se delimitará, en el primer término a la izquierda, el triángulo formado por las primeras víctimas amontonadas o tiradas en el suelo + una mano a la izquierda del sombrero. Luego se identificará, en el segundo y tercer término, el espacio horizontal que abarca a las víctimas y a los soldados (frisa de cabezas). Otro triángulo es el formado por los principales protagonistas del drama: Torrijos y sus compañeros más inmediatos, unidos de la mano con el héroe. Los condenados, o mejor dicho los futuros ejecutados, dan la espalda a sus verdugos. En el último plano (el entorno geográfico o decorado del drama), otras líneas más bien horizontales delimitan el paisaje (playa arenosa, olas del mar, montañas y nubes).

- **La luz**

La luz natural del momento del día en que tuvo lugar aquella ejecución sumaria procede de la izquierda. La luz se hace más intensa en la cara de los cinco personajes (de pie en la parte derecha)

a cuyo lado están los dos monjes. El encuadre luminoso los pone de relieve indicando así que son los protagonistas esenciales de la ejecución.

En cambio, el fondo más esfumado y borroso quita protagonismo a los soldados en beneficio de los mártires. Parecen como soldados de plomo desalmados, alineados para una exposición.

■ Los colores

El cuadro ostenta una paleta cromática donde predominan los colores oscuros y ocre con algunas manchas blancas (vendados, pañuelo del militar y las caras de los condenados) y rojas (barretina, corbata y faja). Apenas se nota la sangre de las víctimas. Los colores apagados infunden en el cuadro una atmósfera tétrica y lúgubre que corresponde al asunto trágico tratado.

• Pistas para el comentario

1. El romanticismo del cuadro

■ El telón de fondo cuadra con el tema de la muerte: el paisaje con los montes a la izquierda que cierran el horizonte; el mar agitado y el cielo con nubes densas bajas que son como una amenaza.

■ El dolor aparece en la actitud de varios personajes (uno de rodillas, cabezas agachadas, hombres abrazados), tratando el pintor “de plasmar sentimientos y emociones”, como advierte el documento B (l. 18). El carácter dramático de la escena (“lo dramático en general”), como señala el documento B (l. 25), se resume más bien en la actitud de los hombres abrazados o que están rezando arrodillados.

■ Otro carácter romántico se desprende de la escenificación de la muerte: la muerte violenta y brutal de los personajes del primer término, la muerte que espera a los hombres del segundo término a pesar de su actitud digna y aparentemente quieta. El “ambiente sepulcral y lúgubre” (documento B, l. 23) que cierne sobre esta escena

■ La expresión exacerbada de los sentimientos sirve “para convulsionar a los espectadores y provocar la empatía por los personajes representados” (documento B, l. 21): se nota particularmente en el personaje a la derecha del que lleva la levita gris, con la mirada hacia el cielo, con las manos cruzadas en el pecho como representación de la desesperanza (“el llanto y la desesperanza”, documento B, l. 24).

2. El realismo o la “veracidad casi fotográfica del lienzo” (documento B, l. 1)

Los diferentes detalles del cuadro recuerdan el ritual de los fusilamientos: los ejecutados que lo desean tienen los ojos vendados, todos llevan las manos atadas, sin olvidar la presencia de monjes para confortar y confesar a los condenados, el Ejército...

■ La postura de los primeros fusilados, echados en el suelo, así como la palidez de sus rostros participan de este agudo realismo con intención de dramatización (pero se ve poca sangre, a diferencia del cuadro de Goya).

■ Otro elemento realista es la diversidad de la ropa de los diferentes actores:

– los atuendos del grupo de Torrijos y sus compañeros (levitas, detalle de los botones, pañuelos), muy característicos de los representantes de la burguesía.

– a la izquierda se concentra el grupo más heterogéneo, viene delimitado por el personaje que se diferencia de los demás por llevar la barretin o gorro catalán, señal de que el grupo viene constituido de hombres que procedían de varias partes de España. En este grupo aparecen marineros vestidos de azul que representarían las clases populares. Recordemos que los “conspiradores” traicionados procedían de Gibraltar y habían desembarcado cerca de Málaga varios días antes.

– el hábito pardo de los monjes / los uniformes de los militares (charreteras y shakos). Se destaca el militar de la derecha más iluminado: es el oficial que con su pañuelo blanco señalará el inicio de la ejecución.

■ Asimismo se notará la diversidad de las actitudes frente a la muerte: el miedo, la resignación, la gran dignidad de los principales protagonistas. La escena parece pintada del natural, dando una impresión de instantaneidad.

■ Por fin, otro elemento realista de tonalidad propiamente histórica aparece en el tratamiento pictórico de la luz y del ambiente que están en completa armonía con la fecha y el lugar del fusilamiento (“[Torrijos] fue mandado fusilar junto a sus compañeros en diciembre de 1831”, documento B, l. 4-5 + título), ya que la ejecución aconteció por la madrugada de un día de diciembre en la playa de Fuengirola.

3. Alcance ideológico

■ La pintura de historia que empieza bajo el romanticismo, con pintores como Francisco Padilla (cf. CAPES 2008), tiene por objetivo la exaltación de los valores del pasado: la Edad Media, la España de los Reyes Católicos y los episodios más destacados de la Historia de España como la Reconquista, el Descubrimiento, etc. Con los años, se hace más patente la preocupación por la España más contemporánea, paralelamente a las representaciones literarias de los *Episodios Nacionales* de Galdós (guerra de Independencia hasta Isabel II).

■ Antonio Gisbert pone en escena el elogio de la España liberal. Mediante la representación de ciertos héroes, el pintor intenta dar una imagen valorizada de la nación española (en armas para Goya). Este lienzo corresponde pues a la intención de “contentar al Estado con la representación de sus Héroes Nacionales” (doc B, l. 26-27). Esta voluntad se nota en el cuadro de Gisbert por:

– la crítica solapada de Fernando VII que representa la monarquía absoluta y el conservadurismo: “Vicente González [...] preparó una emboscada, haciéndole creer que colaboraría en el levantamiento de España que intentaban contra Fernando VII” (doc B, l. 6-7). Torrijos y los liberales vienen presentados como víctimas de una traición (el pelotón de ejecución está detrás de los condenados). Por su presencia, tradicional en este tipo de ejecución, el clero parece avalar la violencia del régimen.

– la presencia de un catalán que podría subrayar la unidad de la nación liberal en una época en la que están surgiendo los regionalismos frente a un Estado aún centralizador (Constitución de 1876 Antonio Cánovas del Castillo).

– la mitificación de los Héroes del Liberalismo aparece en la actitud de valentía de varios condenados que, sin venda, con las miradas altivas, adoptando posturas dignas, se muestran unidos, solidarios, hasta en la muerte y ostentan su determinación por la libertad.

■ La figura de Torrijos se destaca en la composición pictórica por el choque creado por la convergencia de una diagonal opuesta al dinamismo general de las líneas cuyo punto de fuga parece ser el mar. El personaje está inscrito en un doble triángulo horizontal y vertical (véase la pintura religiosa), su mirada indica la determinación de un héroe, pero sus brazos atados señalan su impotencia frente a su trágico destino. Torrijos y sus compañeros aparecen representados como los verdaderos mártires de la causa liberal, llegando el cuadro a ser emblemático de la representación del liberalismo.

C) Conclusión

Este lienzo de grandes dimensiones intenta reconstruir un episodio, dramático por los liberales españoles, de la historia de España (véase *Mariana Pineda*). Mediante la rehabilitación o recuperación de la figura de Torrijos a quien se le otorga el estatuto de mártir, la pintura de Gisbert quiere federar a los españoles en torno al concepto de Nación. A fines del siglo XIX, la pintura de historia, a través de unas figuras emblemáticas recuperadas en la época de la Segunda República, ostenta con este cuadro de Gisbert una de las últimas pinturas del género. En los últimos años del siglo XIX, se pasará de la pintura del pasado histórico a la pintura de los paisajes y de la “España de las regiones” (José Carlos Mainer).

Cualquier semejanza entre el episodio histórico presentado en esta prueba y acontecimientos acaecidos más recientemente es totalmente fortuita. Lejos de la mentalidad del romanticismo y de la del realismo, cabe esperar sin embargo que la empatía frente a la iniquidad, a la injusticia y al absolutismo logrará despertar las conciencias.

RAPPORT SUR L'ÉPREUVE ORALE DE FAITS DE LANGUE

Comme cela est rappelé chaque année, l'explication de faits de langue fait partie intégrante de l'épreuve en Langue Étrangère. Faisant suite à l'exposé en espagnol et conséquemment à l'entretien avec le jury qui le complète, cette épreuve possède ses particularités. Tout d'abord, l'exposé se déroule en français ainsi que les questions émises par le jury. Il ne peut excéder 10 minutes (entretien compris). La visée de l'épreuve est d'évaluer la capacité du candidat à décrire les mécanismes de la langue espagnole en s'appuyant sur les faits de discours qui lui sont soumis. Autrement dit, le candidat doit être en mesure de proposer une description et une analyse reposant sur la norme péninsulaire tout en signalant et en explicitant les possibles écarts par rapport à cette dernière. Il est important d'indiquer que la préparation de cette épreuve est intégrée à la préparation de l'Épreuve en Langue Étrangère. Cela implique que le candidat est libre de disposer, comme il l'entend, des trois heures dévolues à la préparation. Toutefois, il semble raisonnable de limiter la préparation de cette partie de l'épreuve à une vingtaine de minutes au grand maximum.

I. PRÉPARATION À L'ÉPREUVE

De nombreux conseils ont été dispensés dans les différents rapports successifs précédemment établis pour les sessions antérieures. L'accent est toujours mis sur le fait que cette épreuve doit se préparer dès le début de l'année. Effectivement, la question des faits de langues permet la mobilisation des connaissances acquises dès le début du cursus universitaire. Depuis l'entraînement au thème jusqu'à la sensibilisation à la linguistique, tout en passant par un enrichissement continu qui s'élabore au fil du temps au travers des divers points de grammaire rencontrés. Pour cette raison, nous avons rappelé l'importance d'une fréquentation active et assidue des grammaires normatives, descriptives mais également explicatives. Celles-ci doivent permettre au candidat de se familiariser, certes, avec un vocabulaire technique essentiel mais aussi de nourrir son rapport réflexif avec la langue qu'il aura à enseigner.

Les faits de langue ne constituent pas une épreuve de linguistique. Toutefois, la terminologie linguistique, au même titre que la terminologie grammaticale, a toujours été acceptée. En conséquence, il convient de réaffirmer que la connaissance et l'utilisation d'outils permettant une approche métalinguistique des éléments du discours soumis à l'analyse, constituent un préalable indispensable. Un futur enseignant d'espagnol ne peut se contenter du terme « mot » pour désigner indifféremment chacun des éléments appartenant aux différentes parties du discours. Cependant, la justesse et la précision du propos sont de loin préférables à tout catalogue savant qui ne reposerait pas sur une compréhension des phénomènes proposés. D'un point de vue pratique, l'étudiant se présentant au CAPES, tout comme l'enseignant qui a réussi ce concours, doit être conscient que les questions soulevées lors de cette épreuve sont inhérentes au métier de professeur de langue. En

effet, la préparation implique l'examen d'éléments phonétiques, orthographiques, morphosyntaxiques et sémantiques que l'on aura soin de replacer judicieusement dans le contexte retenu afin d'en révéler la pertinence. Toutefois, au-delà de l'épreuve c'est une démarche réflexive consubstantielle à la tâche incombant aux futurs enseignants d'espagnol. Ces derniers seront inmanquablement confrontés à des questions récurrentes de leurs élèves sur la construction d'une phrase comportant le verbe *gustar* ou bien à des interrogations sur les phénomènes de *leísmo*, *loísmo* ou *laísmo*.

C'est pourquoi, nous reprenons à la suite une liste non exhaustive d'ouvrages, déjà mentionnés dans les rapports précédents, permettant de réaliser une préparation fructueuse de l'épreuve mais aussi de parfaire sa connaissance de la langue espagnole. Autrement dit, si la fréquentation de ces manuels ne peut qu'être profitable au candidat, elle ne desservira pas non plus le futur lauréat dans sa pratique professionnelle. Il conviendra, cela va sans dire, d'enrichir cette liste :

- ALARCOS LLORACH (E.), *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- ALCINA FRANCH (J.), BLECUA (J.M.), *Gramática española*, Barcelona, Ariel, 1975.
- BEDEL (J.-M.), *Grammaire de l'espagnol moderne*, Paris, PUF, 1997.
- BENABEN (M.), *Manuel de linguistique espagnole*, Paris, Ophrys, 1993.
- BOUZET (J.), *Grammaire espagnole*, Paris, Belin, 1945.
- COSTE (J.), REDONDO (A.), *Syntaxe de l'espagnol moderne*, Paris, Sedes, 1965.
- DARBORD (B.), POTTIER (B.), CHARAUDEAU (P.), *Grammaire explicative de l'espagnol*, Paris, Armand Colin, 2005.
- DEMONTE BARRETO (V.), BOSQUE (I.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, RAE Espasa Calpe, 3 vol., 1999.
- FRETTEL (H.), ODDO-BONNET (A.), OURY (St.), sous la direction de DARBORD (B.), *L'épreuve de faits de langue à l'oral du CAPES d'Espagnol*, Paris, Sedes, 2007.
- GERBOIN (P.), LEROY (Chr.), *Grammaire d'usage de l'espagnol contemporain*, Paris, Hachette, 1991.
- GILI GAYA (S.), *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Vox, 1976.
- KANY (C. E.), *Sintaxis hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1976.
- LAPESA (R.), *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981.
- LIPSKI (J.), *Español de América*, Madrid, Cátedra, 1994.
- RAE, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1973.
- RAE, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- RAE, *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Santillana, 2005.
- SECO (M.), *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.

II. DÉROULEMENT DE L'ÉPREUVE

Dans la continuité des épreuves antérieures, les candidats devaient identifier et analyser des éléments du discours présents dans les documents composant les sujets de l'Épreuve en Langue Étrangère.

Le candidat est amené à décrire et commenter un ou plusieurs éléments du discours qui ont été préalablement soulignés par le jury. Le plus souvent, si cela est possible, les questions portent sur le document principal et participent de la compréhension globale du support. On peut souligner que l'ensemble des sujets se limitait à deux questions. Certes, si ces dernières sont formulées de manière ouverte sans recours à une terminologie particulière il revient donc au candidat d'identifier ces « éléments », « formes » ou « structures » portés à sa connaissance.

L'épreuve dure dix minutes maximum, entretien compris. Très souvent, les candidats ont pris soin de ne pas occuper l'ensemble du temps imparti, afin de permettre aux membres du jury de poser, éventuellement, les questions nécessaires à l'amélioration de la prestation.

L'épreuve repose donc sur une connaissance approfondie et réfléchie de la langue espagnole. Cependant, dans un premier temps, une lecture attentive de l'énoncé et le traitement exclusif des éléments soulignés (et eux seuls) éviteront les écueils de réponses type sans rapport avec les questions posées. Autrement dit, rien ne justifie un commentaire comparant les différents usages du passé composé et du passé simple lorsque la question posée porte sur l'accentuation de la forme suivante : « *preparó* ».

Le candidat devra être en mesure de décrire des mécanismes relevant de domaines tels que l'accentuation, l'orthographe, la morphologie, la syntaxe ou la sémantique. Cette compréhension du fonctionnement de la langue espagnole reposera sur une contextualisation pertinente des réponses apportées au regard du document proposé et de son contenu. Ce point, que nous avons mentionné plus haut, invite chaque candidat à replacer son analyse dans l'économie générale du texte en se gardant de fournir une fiche de grammaire théorique livrée, parfois, sans lien cohérent avec le document.

Effectivement, il s'agit alors de suivre un protocole quasi immuable qui s'ouvre avec l'identification (rappel de la nature et de la fonction) des segments soulignés. Puis, il convient de rappeler le système dans lequel s'inscrit l'élément décrit. Enfin, l'épreuve ne saurait être complète sans la mise en perspective des valeurs et des effets de sens produits par ces éléments dans le contexte choisi.

En ce qui concerne les documents, ils peuvent correspondre à plusieurs états de langue (ancien, actuel) ou offrir des exemples d'espagnol péninsulaire ou d'Amérique latine. Le jury attend du candidat qu'il soit capable de mettre en évidence les écarts constatés entre la norme péninsulaire actuelle et un état de langue passé ou certains diatopismes (américanismes, régionalismes).

III. QUESTIONS POSÉES À LA SESSION 2010

Les questions posées cette année ne dérogent pas à la règle des années précédentes. Les sujets de la session 2010 ont porté sur l'ensemble des domaines allant de la phonétique-phonologie à la sémantique. Nous reprenons à la suite quelques-uns des points soumis à l'analyse que l'on retrouvera dans les annexes I dans l'énoncé des sujets de l'épreuve en langue étrangère.

- Précisez le découpage syllabique et l'accentuation des vocables suivants : « *maestros* » (l. 14), « *iglesias* » (l. 18), « *pasión* » (l. 19), « *sinfonías* » (l. 27).
 - Caractérissez les propositions soulignées dans les énoncés suivants et justifiez leur mode : « *es difícil encontrar un filósofo que no relacione [...] la satisfacción con el malestar* » (l. 5-6) et « *En una hermosa entrevista que Alejandro concedió a William Navarrete* » (l. 14-15).
 - Commentez l'accentuation des formes suivantes : « *preparó* » (l. 6), « *haciéndole* » (l. 6), « *colaboraría* » (l. 6), « *más* » (l. 10), « *fácilmente* » (l. 17).
 - Analysez et comparez d'un point de vue sémantique les formes soulignées : « *el cuadro fue encargado por el gobierno de Sagasta* » (l. 12), « *ha servido a estos artistas para convulsionar a los espectadores y provocar la empatía por los personajes representados* » (l. 20-21).
 - Identifiez et comparez d'un point de vue morphologique et sémantique les formes suivantes : « *deduje* » (l. 10), « *deglutí* » (l. 11).
 - Analysez d'un point de vue morphologique les vocables suivants : « *sucísimo* » (l. 6), « *mondadientes* » (l. 21), « *guapetona* » (l. 31).
 - Identifiez et précisez l'emploi des éléments soulignés : « *cuando tengamos que trabajar aquí* » (l. 4), « *Del pueblo para acá* » (l. 8), « *Del río para allá* » (l. 13), « *en cuanto allí llueva* » (l. 23).
 - Identifiez et commentez d'un point de vue syntaxique et sémantique les structures suivantes : « *no se puede contra lo que no se puede* » (l. 30) et « *Uno los ve allá cada y cuando* » (l. 35).
 - Analysez l'énoncé suivant du point de vue du système personnel : « *Tú [...] el de arriba, vamos, también tú, ¡ apúrense muchachos, apúrense, apúrense, tú, apúrense !* » (l. 27).
- N.B. : la place du pronom ne devra pas être traitée dans cette question.
- À partir de l'audition de l'extrait filmique, commentez la prononciation des éléments soulignés dans les mots suivants : « *difíciles* » (l. 1), « *entonces* » (l. 5), « *empezar* » (l. 5), « *González* » (l. 6), « *hacen* » (l. 32).
 - Après avoir identifié les formes « *supiera* » (v. 2017), « *puñera* » (v. 2018), « *sacara* » (v. 2024), analysez leur emploi d'un point de vue syntaxique et sémantique.
 - Identifiez et comparez les éléments soulignés : « *el aire que mató la luz* » (v. 1994), « *Que yo no sé qué son* » (v. 2015-2016).
 - Analysez d'un point de vue syntaxique et sémantique la structure « *con quien tanto quería* » (épigraphe).
 - Étudiez les procédés de formation morphologique des unités suivantes : « *manotazo* » (v. 10), « *desamordazarte* » (v. 33), « *pajareará* » (v. 36).
 - Identifiez et comparez les formes soulignées dans l'énoncé suivant : « *quien aquí los viera conociera [...] el temor* » (l. 28-29).
 - Identifiez et comparez les formes soulignées dans l'énoncé suivant : « *Cuando vio tanto pernil de tocino, tantas ruedas de queso tan extremado* » (l. 19-20).
 - Caractérissez d'un point de vue morphosyntaxique et sémantique les formes soulignées : « *vuelve a ser* » (v. 27), « *dejó de ser* » (v. 31).
 - Commentez l'accentuation des formes suivantes : « *inmóvil* » (v. 12), « *energía* » (v. 20), « *sólo* » (v. 25), « *está* » (v. 32).

- Identifiez et comparez d'un point de vue sémantique les formes suivantes: « *¿No lo dirás en serio?* » (l. 8) et « *y matará más que nosotros* » (l. 34).
- Après avoir identifié les éléments soulignés, vous étudierez leur emploi : « *¿no lo dirás en serio?* » (l. 8), « *lo de las pirañas* » (l. 22).

IV. TRAITEMENT DU SUJET FDL SAURA/10

1) Identifiez et comparez d'un point de vue sémantique les formes suivantes : « *¿No lo dirás en serio?* » (l. 8) et « *y matará más que nosotros* » (l. 34).

Identification

Deux formes verbales conjuguées à l'indicatif futur ; *dirás* correspond à la 2^{ème} personne du singulier, alors que *matará* correspond à la 3^{ème} personne du singulier. La forme *dirás* est irrégulière.

Rappel du système

Du point de vue morphologique, le futur se construit en ajoutant à l'infinitif du verbe les terminaisons suivantes : -é, -ás, -á, -emos, -éis, -án, qui portent toujours l'accent tonique. Une douzaine de verbes sont irréguliers par son radical, dont la forme *dirás* qui apparaît dans le texte.

Du point de vue sémantique, le futur peut avoir différentes valeurs :

- il permet de rendre compte d'une action située dans l'avenir par rapport au moment de l'énonciation et envisagée comme certaine ou fort probable ;
- il permet d'exprimer le doute ou la probabilité. On parle alors de *futur hypothétique*. Dans ce cas, l'action n'est pas située dans l'avenir, mais dans le présent de l'énonciation.

Contextualisation

La forme *matará* répond à l'emploi primaire du futur, car elle envisage l'action dite par le verbe dans l'avenir (le moment de la chasse à laquelle les personnages sont en train de se préparer) ; l'action est présentée comme certaine, le locuteur n'ayant aucun doute à propos de sa réalisation.

La forme *dirás*, pour sa part, répond à l'emploi dit *hypothétique*, favorisé par la structure interrogative et par la présence de la négation. L'action dont il est question (*decir*) se rapporte au présent de l'énonciation : *no lo estás diciendo en serio, ¿verdad ?* Le locuteur cherche par l'emploi du futur et de l'interrogation négative à faire connaître à son interlocuteur ses doutes à propos des véritables intentions de celui-ci, tout en lui faisant savoir qu'il croit à sa bonne volonté.

2) Après avoir identifié les éléments soulignés, vous étudierez leur emploi : « ¿no lo dirás en serio? » (l. 8), « lo de las pirañas » (l. 22).

Identification

– ¿no lo dirás en serio? : *lo* est ici un pronom personnel atone de 3^{ème} personne, masculin singulier, en fonction de complément d'objet direct.

– lo de las pirañas : *lo* est ici un article défini neutre singulier [il n'existe pas d'article neutre pluriel] permettant la substantivation [nominalisation] d'un groupe prépositionnel. [On acceptera l'identification de *lo* comme pronom neutre].

Rappel du système

a) Pronoms personnels atones : ils permettent de reprendre un élément nominal (nom propre, groupe nominal, phrase), que l'on appelle *antécédent*, en le remplaçant. La morphologie du pronom varie en accord avec sa fonction syntaxique. Pour ce qui est de la 3^{ème} personne du singulier, la forme du pronom personnel atone sera *le*, sans variation de genre, si sa fonction est COI, et *lo/la* si sa fonction est COD. Le non-respect de cette distribution donne lieu aux phénomènes connus sous le nom de *leísmo*, *laísmo* et *loísmo*.

b) Article neutre : il se différencie des autres articles définis par le fait qu'il ne détermine jamais un substantif de langue, étant donné qu'il n'existe pas de nom neutre en espagnol. *Lo* sert à **actualiser un élément autre qu'un nom, le substantivant** ; ainsi, un élément qui n'est pas un nom en langue, en devient un en discours, par la présence de l'article neutre. Les éléments susceptibles de subir ce transfert catégoriel ou **dérivation impropre** sont les adjectifs masculins singuliers (*lo peligroso de ese asunto*), les participes (*lo cansado que estaba*), les groupes prépositionnels –essentiellement ceux introduits par la préposition *de-* (*lo de tu madre*) et les subordonnées relatives (*lo que te dije ayer*).

Dans les cas des groupes prépositionnels introduits par l'article neutre *lo*, la valeur sémantique du groupe nominal qui en résulte ne peut être appréhendée que par le contexte discursif ou pragmatique.

Contextualisation

– ¿no lo dirás en serio?: le pronom *lo* reprend les phrases énoncées au préalable par Paco (*los débiles no tienen nada que hacer en la vida, ni los débiles ni los tarados. Es una ley de la naturaleza*), qui servent d'antécédent. La fonction du pronom dans sa phrase est bien celle de COD. Il y a donc respect de la norme académique.

– lo de las pirañas : l'article *lo* permet de recatégoriser le groupe prépositionnel *de las pirañas* qui devient ainsi un groupe nominal. La valeur sémantique de ce groupe ('la forma salvaje de atacar de las pirañas') est donnée par le dialogue, par le contexte d'énonciation.

V. REMARQUES ET CONSEILS ÉVENTUELS

Comme cela est le cas depuis plusieurs années, le jury n'a pu que déplorer le fait que certains candidats, peu nombreux certes, ne se sont manifestement pas préparés à cette épreuve. Il ne peut être question d'éluder en partie ou en totalité des points retenus ou tout simplement d'improviser. En effet, cette épreuve possède au moins deux intérêts majeurs. Tout d'abord, elle permet au candidat de rendre compte de sa maîtrise de la langue espagnole. Puis, elle lui fournit l'occasion de proposer une approche réflexive clairement développée des éléments analysés. Le propos s'établit à partir d'une situation de discours évitant ainsi une généralisation par trop théorique. De plus, l'exigence même de l'exposé confère à l'épreuve une dimension didactique. D'une part, le candidat doit faire une description pertinente de phénomènes de la langue ; d'autre part, il lui appartient de transmettre son savoir en s'adressant oralement à ce premier auditoire composé de membres du jury. Cette communication doit se faire dans une langue précise, intelligible et cohérente. Ce premier auditoire en préfigure bien d'autres pour le futur enseignant.

Remarquons également que l'épreuve dite des « faits de langue » a permis à bien d'autres candidats d'améliorer leur note globale de ELE. Ceci ne peut être le fruit que d'un travail de préparation effectuée au long cours et s'appuyant sur un entraînement régulier. L'année dernière, l'accent était déjà mis sur le fait que cette épreuve ne souffrait pas l'improvisation. Effectivement, Il s'agit de la seconde et donc dernière partie de l'Épreuve en Langue Étrangère. Il ne convient pas de terminer une épreuve aussi importante en laissant l'impression d'une préparation négligée. Par ailleurs, la préparation des faits de langue ne peut se résumer à la simple mémorisation de fiches de grammaire. La récitation de connaissances théoriques déconnectées du document ne saurait se substituer à une réflexion fondée sur le contexte en présence. Par conséquent, il importe de privilégier les savoir-faire acquis par une pratique réfléchie afin de dépasser l'exposé d'un savoir appris mais souvent mal compris. Loin de la répétition de notions mal maîtrisées et au-delà des exigences d'un concours, il semble utile de souligner que cette épreuve permet de faire la démonstration de l'aptitude du candidat à s'exprimer oralement sur des points relevant de compétences beaucoup plus indispensables à tout enseignant de langue que des considérations pseudo-éthiques sans aucun rapport avec la discipline enseignée. Enfin, cette préoccupation pour la compréhension de ces phénomènes de la langue espagnole est constitutive de toute carrière d'enseignant de cette discipline et contribue par la même à son développement et à son épanouissement.

SUJETS DE
L'ÉPREUVE ORALE
EN LANGUE ÉTRANGÈRE

(classés par ordre alphabétique
des noms d'auteurs principaux)

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2010

ÉPREUVE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I – En español

Después de una presentación del conjunto de los documentos,

- a) analice el documento A, estableciendo las relaciones convenientes con el documento B;
- b) inserte en su presentación la lectura del documento B, desde “El atisbo de este terrible reverso [...]” (l. 19) hasta “[...] en la costa tempestuosa” (l. 28).

II – En français

Vous procéderez à une analyse des faits de langue soulignés dans le document A, en fonction des instructions suivantes :

- 1) précisez le découpage syllabique et l'accentuation des vocables suivants : « maestros » (l. 14), « iglesias » (l. 18), « pasión » (l. 19), « sinfonías » (l. 27) ;
- 2) caractérisez les propositions soulignées et justifiez leur mode : « es difícil encontrar un filósofo que no relacione [...] la satisfacción con el malestar » (l. 5-6) ; « En una hermosa entrevista que Alejandro concedió a William Navarrete » (l. 14-15).

Documento A



Ramón ALEJANDRO (La Habana, 1943), *El gusto del poder* (1991)
Óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm

Documento B

El dolor y la pulpa

- No hay placer sin dolor ni éxtasis sin sufrimiento. Este lugar común, que podría vibrar en la letra de un bolero o en algún pasaje bochornoso de José María Vargas Vila, cuenta, sin embargo, con célebres autorizaciones en la sabiduría antigua, medioeval y moderna. De Epicuro a Schopenhauer, de San Agustín a Jünger, de Platón a Bataille, es difícil encontrar un filósofo que no relacione –aunque sea por pura manía dialéctica– la satisfacción con el malestar y la felicidad con la desdicha. Tan sólo este dato debería advertirnos sobre lo ingenuas que resultan aquellas alegorías del placer, tan frecuentes en una sensualidad impostada, que representan al dichoso como una criatura munífica, totalmente liberada de tormentos y angustias.
- 10 El pintor Ramón Alejandro –uno de los pocos cubanos vivos, cuyo espíritu ha sido plenamente trabajado por la cultura occidental– lo sabe. No sólo porque haya leído, en una página de Georges Bataille que “el placer es goce y dolor” o en otra de Octavio Paz que el “amor es una llama doble”, sino porque la antesala de sus ojos, su mirada prenatal, ha sido dibujada y esculpida con imágenes de los grandes maestros. En una hermosa entrevista que
- 15 Alejandro concedió a William Navarrete y José Enrique Varona el artista evoca la educación sentimental de esa mirada, frente a reproducciones de Tiziano y Velázquez en la casa de su abuelo en las afueras de La Habana, y, luego, frente a originales de Uccello y Tintoretto, de Piranesi y Poussin, de Chirico y Magritte en museos, galerías e iglesias de Europa.
- 20 El atisbo de este terrible reverso de la pasión, de esas “lágrimas de Eros” le ha permitido a Ramón Alejandro cumplir un singular itinerario entre sus artefactos y paisajes de juventud y sus frutas y moluscos de madurez. Más de un crítico se ha empeñado en desentrañar el misterio de semejante mutación estética: de la máquina cruel, cubierta de púas, remaches y tornillos, en medio de un paraje yermo, desolado, rocoso al fruterío tropical donde papayas, anones, mameyes y plátanos se abren con pueril indecencia, o a las playas misteriosas, en las
- 25 que se asolean cocos, guanábanas, conchas, moluscos, cuchillos, monedas, barajas, espejos, velas y algún que otro personaje metafísico. Como esos motivos que reaparecen en las grandes sinfonías, a veces, una de aquellas máquinas puede morder una papaya, en pleno hierbazal, o apresar una estrella de mar en la costa tempestuosa.

Rafael ROJAS, « El dolor y la pulpa », en *Ramón Alejandro*,
Mont-de-Marsan, L'Atelier des Brisants, 2006

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2010

ÉPREUVE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I – En español

Después de una presentación del conjunto de los documentos,

- a) analice el documento A, estableciendo las relaciones convenientes con el documento B;
- b) inserte en su presentación la lectura del documento A, desde “El sentido dudo [...]” (v. 2010) hasta “[...] Temor al alma ofreces.” (v. 2033).

II – En français

Vous procéderez à une analyse des faits de langue soulignés dans le document A, en fonction des instructions suivantes :

- 1) après avoir identifié d'un point de vue syntaxique et sémantique les formes « supiera » (v. 2017), « pudiera » (v. 2018) et « sacara » (v. 2024), analysez leur emploi ;
- 2) identifiez et comparez les éléments soulignés : « el aire que mató la luz », (v. 1994), « Que yo no sé qué son [...] » (v. 2015-2016).

Documento A

- D. Gutierre [Ap.] (Si aquí estoy escondido,
han de verme, y de todas conocido,
podrá saber Mencía
que he llegado a entender la pena mía;
y porque no lo entienda,
y dos veces me ofenda,
una con tal intento,
y otra pensando que lo sé y consiento,
dilatando su muerte,
he de hacer la deshecha desta suerte.)
(*Dice dentro.*)
¡Hola! ¿Cómo está aquí desta manera?
- D^a. Mencía Éste es Gutierre: otra desdicha espera
mi espíritu cobarde. 1970
- D. Gutierre ¿No han encendido luces, y es tan tarde?
(*Sale Jacinta con luz, y Don Gutierre por otra puerta de donde se escondió.*)
- Jacinta Ya la luz está aquí.
- D. Gutierre ¡Bella Mencía!
- D^a. Mencía ¡Oh mi esposo! ¡Oh mi bien! ¡Oh gloria mía!
- D. Gutierre [Ap.] ¡Qué fingidos extremos!
Mas, alma y corazón, disimulemos. 1975
- D^a. Mencía Señor, ¿por dónde entrasteis?
- D. Gutierre Desa huerta
con la llave que tengo abrí la puerta.
Mi esposa, mi señora,
¿en qué te entretenías?
- D^a. Mencía Vine agora
a este jardín, y entre estas fuentes puras,
dejóme el aire a oscuras. 1990
- D. Gutierre No me espanto, bien mío;
que el aire que mató la luz, tan frío
corre, que es un aliento
respirado del céfiro violento,
y que no sólo advierte
muerte a las luces, a las vidas muerte,
y pudieras dormida
a sus soplos también perder la vida. 1995
- D^a. Mencía Entenderte pretendo,
y aunque más lo procuro, no te entiendo. 2000
- D. Gutierre ¿No has visto ardiente llama
perder la luz al aire que la hiere,
y que a este tiempo de otra luz inflama
la pavesa? Una vive y otra muere
a sólo un soplo. Así, desta manera
la lengua de los vientos lisonjera
matarte la luz pudo,
y darme luz a mí. 2005

D ^a . Mencía	[Ap.] (El sentido dudo.)	2010
	Parece que celoso hablas en dos sentidos.	
D. Gutierre	[Ap.] (Riguroso es el dolor de agravios; mas con celos ningunos fueron sabios.)	
	¿Celoso? ¿Sabes tú lo que son celos? <u>Que yo no sé qué son, ¡viven los cielos!</u> ; porque si lo <u>supiera</u> , y celos...	2015
D ^a . Mencía	[Ap.] ¡Ay de mí!	
D. Gutierre	...llegar <u>podiera</u> a tener... ¿qué son celos? átomos, ilusiones, y desvelos...;	2020
	no más que de una esclava, una criada, por sombra imaginada, con hechos inhumanos, a pedazos <u>sacara</u> con mis manos el corazón, y luego	2025
	envuelto en sangre, desatado en fuego, el corazón comiera a bocados, la sangre me bebiera, el alma le sacara, y el alma, ¡vive Dios!, despedazara,	2030
	si capaz de dolor el alma fuera. ¿Pero cómo hablo yo desta manera?	
D ^a . Mencía	Temor al alma ofreces.	
D. Gutierre	¡Jesús, Jesús mil veces! ¡Mi bien, mi esposa, cielo, gloria mía! ¡Ah mi dueño! ¡Ah Mencía!	2035
	Perdona, por tus ojos, esta descompostura, estos enojos; que tanto un fingimiento fuera de mí llevó mi pensamiento;	2040
	y vete, por tu vida; que prometo que te miro con miedo y con respeto, corrido deste exceso. ¡Jesús! No estuve en mí, no tuve seso.	
D ^a . Mencía	[Ap.] Miedo, espanto, temor, y horror tan fuerte,	2045
	parasismos han sido de mi muerte.	
D. Gutierre	[Ap.] Pues médico me llamo de mi honra, yo cubriré con tierra mi deshonra. (<i>Vanse.</i>)	

Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El médico de su honra* (1635), Jornada II, vv. 1968-2048

Documento B

El médico de su honra forma, junto con *A secreto agravio, secreta venganza* y *El pintor de su deshonra*, la conocida trilogía trágica del honor. En un tipo de drama que como el drama de honor, estaba en el teatro español del XVII estrictamente codificado, tanto en términos dramáticos como ideológicos, Calderón introduce nuevas reglas internas de escritura o reescritura dramática que, mediante la intensificación de los mecanismos de construcción de la acción, favorece y permite la transformación estructural y simbólica del “código de honor” épico en “código de honor” trágico, pasando así de un universo en el que domina una visión abierta y heroica del honor [...] y en donde la solución del conflicto responde a un ideal de justicia y de retribución a la vez social e individual, a un enrarecido y asfixiante universo –el de *El médico de su honra*– en donde el honor, posesionándose de la conciencia del individuo, exige víctimas y actúa enajenando la razón, degradada a mecánica abstracción, en cuyos rígidos engranajes conceptuales se encuentran atrapados los personajes: víctimas, verdugos y testigos. Es esa transformación del código épico en código trágico mediante la nueva escritura de la acción la que introduce y crea el nuevo sentido que, en última instancia, hace trágica la tragedia de Calderón.

¿Cuál podría ser la función pública de una acción escénica que, como en *El médico de su honra*, termina necesariamente con la muerte de la esposa por el esposo, víctima siempre, según su sacrificador, de una “injusta ley”? Ley que, simbólicamente cifrada en un código, fuerza, contra la razón y la conciencia, a matar a la mujer, cuyo inmóvil cuerpo es ofrecido escénicamente a la contemplación de actores y espectadores –antiguos y modernos– como emblema visual de la que, tal vez, pudiéramos llamar una “cultura de la muerte”, tan terrible como inevitable. Sin embargo, esa condición de lo “inevitable” sabemos que sólo puede entenderse, en rigor, dentro del mundo de ficción del drama, no fuera de él, en ese otro mundo real donde el drama se representaba (o se representa). La tragedia de honor no respondía a una práctica mimética que reflejara o refractara la realidad histórica. Como Cervantes o Lope, como Shakespeare o Corneille, Calderón no copia nunca la realidad: la interpreta. Es en el interior del texto como interpretación donde hay que buscar el sentido y la función del honor como principio de construcción dramática y, consecuentemente, como fenómeno cultural donde el dramaturgo establece nuevas y ambiguas relaciones entre la realidad social y la ficción escénica.

Francisco RUIZ RAMÓN, en *Calderón de la Barca, obras maestras*, Castalia, 2000

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2010

ÉPREUVE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I – En español

Después de una presentación del conjunto de los documentos,

- a) analice el documento B, estableciendo las relaciones convenientes con el documento A;
- b) inserte en su presentación la lectura del documento B, desde “La sorprendente veracidad [...]” (l. 1) hasta “[...] contra los liberales” (l. 11).

II – En français

Vous procéderez à une analyse des faits de langue soulignés dans le document A, en fonction des instructions suivantes :

- 1) commentez l'accentuation des formes suivantes : « preparó » (l. 6), « haciéndole » (l. 6), « colaboraría » (l. 6), « más » (l. 10), « fácilmente » (l. 17) ;
- 2) analysez et comparez d'un point de vue sémantique les formes soulignées : « el cuadro fue encargado por el gobierno de Sagasta » (l. 12), « ha servido a estos artistas para convulsionar a los espectadores y provocar la empatía por los personajes representados » (l. 20-21).

Documento A

La sorprendente veracidad, casi fotográfica, del lienzo de Antonio Gisbert titulado *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros* (óleo sobre lienzo, 3.90 x 6.00, 1887-1888), nos posiciona como espectadores directos de una injusticia, con una composición de máxima intensidad emotiva. El liberal José María Torrijos (1791-1831) fue mandado fusilar junto a sus compañeros en diciembre de 1831 por el gobernador de Málaga, Vicente González (1778-1839), que preparó una emboscada, haciéndole creer que colaboraría en el levantamiento de España que intentaban contra Fernando VII (1784-1833), si embarcaba desde Gibraltar donde se encontraba exiliado hacia Málaga, junto a varios hombres de su confianza. Fueron apresados en Fuengirola, y fusilados once días después de su captura sin celebrarse juicio alguno. El ministro de Fernando VII, Calomarde, que representaba la facción más extremista del gobierno absolutista, exhibió una política dura y represiva contra los liberales. El cuadro fue encargado por el gobierno de Sagasta en 1886 para denunciar la censura y la supresión de las libertades, y supuso uno de los lienzos que venían a proclamar el fin del género de historia. [...]

No cabe duda que se podría ahondar en la relación que existe entre este tipo de pintura y las tesis románticas, algo que se ha hecho de manera sucinta, entendiendo que son conocidas por la gran mayoría del público y pueden ser relacionadas fácilmente con el argumento del estudio. Puesto que el dolor, como manera de plasmar sentimientos y emociones, es utilizado por la gran mayoría de los pintores de historia de la segunda mitad del siglo XIX a manera de recurso, también del mismo modo ha servido a estos artistas para convulsionar a los espectadores y provocar la empatía por los personajes representados. Es una manera de reclamar el derecho al sentimiento y a la pasión, viendo en el dolor una forma de llegar a la liberación del “yo” romántico. Los ambientes sepulcrales y lúgubres, la sensibilidad y melancolía, el gusto por la ternura, el llanto y la desesperanza, el sentimiento de desgracia, es decir, todo lo dramático en general, ve en la representación del dolor una fórmula infalible para llegar al espectador, y al mismo tiempo contentar al Estado con la representación de sus Héroes Nacionales.

Alfonso LÓPEZ RUIZ, « El dolor en la pintura de historia española de la segunda mitad del siglo XIX », in *Imagen y apariencia*, Universidad de Murcia, 2009

Documento B



Antonio GISBERT PÉREZ, *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, 1888, Óleo sobre lienzo, 390 cm x 601 cm, Museo del Prado

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2010

ÉPREUVE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I – En español

Después de una presentación del conjunto de los documentos,

- a) analice el documento A, estableciendo las relaciones convenientes con los documentos B y C;
- b) inserte en su presentación la lectura del documento A, desde “Yo quiero ser [...]” (v. 1) hasta “[...] por el suelo” (v. 21).

II – En français

Vous procéderez à une analyse des faits de langue soulignés dans le document A, en fonction des instructions suivantes :

- 1) analysez d'un point de vue syntaxique et sémantique la structure suivante : « con quien tanto quería » (épigraphe) ;
- 2) étudiez les procédés de formation morphologique des unités suivantes : « manotazo » (v. 10), « desamordazarte » (v. 33), « pajareará » (v. 36).

Documento A

ELEGÍA

(En Orihuela, su pueblo y el mío, se me
ha muerto como del rayo Ramón Sijé,
con quien tanto quería.)

Yo quiero ser llorando el hortelano
de la tierra que ocupas y estercolas,
compañero del alma, tan temprano.

Alimentando lluvias, caracolas
5 y órganos mi dolor sin instrumento,
a las desalentadas amapolas

daré tu corazón por alimento.
Tanto dolor se agrupa en mi costado,
que por doler me duele hasta el aliento.

10 Un manotazo duro, un golpe helado,
un hachazo invisible y homicida,
un empujón brutal te ha derribado.

No hay extensión más grande que mi herida,
lloro mi desventura y sus conjuntos
15 y siento más tu muerte que mi vida.

Ando sobre rastros de difuntos,
y sin calor de nadie y sin consuelo
voy de mi corazón a mis asuntos.

Temprano levantó la muerte el vuelo,
20 temprano madrugó la madrugada,
temprano estás rodando por el suelo.

No perdono a la muerte enamorada,
no perdono a la vida desatenta,
no perdono a la tierra ni a la nada.

25 En mis manos levanto una tormenta
de piedras, rayos y hachas estridentes
sedienta de catástrofes y hambrienta.

Quiero escarbar la tierra con los dientes,
quiero apartar la tierra parte a parte
30 a dentelladas secas y calientes.

Quiero minar la tierra hasta encontrarte
y besarte la noble calavera
y desamordazarte y regresarte.

Volverás a mi huerto y a mi higuera:
35 por los altos andamios de las flores
pajareará tu alma colmenera

de angelicales ceras y labores.
Volverás al arrullo de las rejas
de los enamorados labradores.

40 Alegrarás la sombra de mis cejas,
y tu sangre se irán a cada lado
disputando tu novia y las abejas.

Tu corazón, ya terciopelo ajado,
llama a un campo de almendras espumosas
45 mi avariciosa voz de enamorado.

A las aladas almas de las rosas
del almendro de nata te requiero,
que tenemos que hablar de muchas cosas,
compañero del alma, compañero.

(10 de enero de 1936)

Miguel HERNÁNDEZ, *El rayo que no cesa*, 1936

Documento B

En resumen, Miguel Hernández se debate en una encrucijada trascendental para su trayectoria al componer una elegía por la muerte de un amigo entrañable del que le separaban ya muchas cosas, entre ellas nada menos que un concepto muy distinto de la muerte. De ahí surge una contraposición que nutre, en última instancia, las iconografías divergentes de la amapola y el almendro. Aquélla se inscribe en un contexto nerudiano, dionisiaco, material, instintivo, con un color rojo que reclama la sangre; éste, en su evocación sijeniana, se inclina hacia lo apolíneo, lo espiritual, lo racional, la blancura inocente que resulta de una cierta dejación de los impulsos abandonados a sí mismos. El corazón que alimentará a las desalentadas amapolas es contrapuesto a la noble calavera regresada; la tierra materna arrullada por los enamorados labradores se enfrenta al rastrojo fúnebre agredido a dentelladas.

La armonización de estos conflictos promoverá un complejo encuentro textual en el que conviven y dialogan todas las partes en cuestión bajo el amparo de la tradición y el albergue prestado por el huerto del poeta, campo y casa a la vez, naturaleza y artificio en una pieza. En él cataliza una sublimación consolatoria que podrá extenderse a los campos de almendros, a la primavera toda y, posteriormente, al resto de la poesía hernandiana, que alcanza aquí por vez primera una síntesis de elementos que antes participaban más de la dispersión del acumulo que de la integración orgánica.

Agustín SÁNCHEZ VIDAL, « *El rayo que no cesa* : la “Elegía a Ramón Sijé” »
en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*

Documento C

La «Elegía a Ramón Sijé» está considerada como un poema de remordimiento y de reconciliación espiritual donde Miguel Hernández, como bien apuntó José Muñoz Garrigós (*Ínsula* nº 544, pág. 3) «reconoce su deuda, imposible de pagar». En 1935 Miguel había entrado en el círculo de la «poesía sin pureza» de Pablo Neruda quien consideraba la amistad con Ramón Sijé un «lastre» en su proyección poética, de aquí la ruptura o la separación ideológica de ambos. De todos es sabido lo que comentó Neruda sobre la revista *El Gallo Crisis*. La religiosidad de Miguel fue estudiada por Vicente Mogica.



Ramón Sijé en un retrato al óleo pintado por Ramón Fernández Palmeral

Pero la prematura muerte de Sijé impidió la posible reconciliación futura entre ambos amigos, de aquí surge y *siento más tu muerte que mi vida* (verso 15 de la Elegía), ya que el poeta no pudo reparar su deuda con Sijé por cuanto le debía y había ayudado en sus primeros tiempos poéticos, y además le ayudó a buscar editor en Murcia para publicar *Perito en lunas* (1933), cuyo prólogo es de Sijé. Además Ramón Sijé dio una conferencia en el Ateneo de Alicante el 29 de abril de 1933, titulada *El sentido de la danza. Desarrollo de un problema barroco en “Perito en lunas”*, de Miguel Hernández Giner (Publicado por el profesor José Muñoz Garrigós, “Los cuadernos del 27”, Murcia, 1987). Dieron noticias de este acto Vicente Ramos Manuel Molina en su libro *Miguel Hernández en Alicante*, Edición “Ifach”, 1976 (p. 37). Más los poemas que Ramón le publicó a Miguel en todos los números de la revista *El Gallo Crisis*. Por ello mi afirmación de la deuda que Miguel tenía con Ramón Sijé.

Ramón FERNÁNDEZ PALMERA, « Introducción a la
“Elegía a Ramón Sijé” de Miguel Hernández »,
Orihuela digital, 05/12/2005

3/3

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2010

ÉPREUVE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I – En español

Después de una presentación del conjunto de los documentos,

- a) analice el documento A, estableciendo las relaciones convenientes con el documento B;
- b) inserte en su presentación la lectura del documento A, desde “–Hola, Cándida [...]” (l. 27) hasta “[...] no poseía.” (l. 34).

II – En français

Vous procéderez à une analyse des faits de langue soulignés dans le document A, en fonction des instructions suivantes :

- 1) identifiez et comparez d'un point de vue morphologique et sémantique les formes suivantes : « deduje » (l. 10), « deglutí » (l. 11) ;
- 2) analysez d'un point de vue morphologique les vocables suivants : « sucísimo » (l. 6), « mondadientes » (l. 22), « guapetona » (l. 32).

Documento A

CAPÍTULO III UN REENCUENTRO, UN ENCUENTRO Y UN VIAJE

Fui apeado, cuando más embelesado estaba contemplando el bullicio de una Barcelona de la que había estado ausente cinco años, de un preciso puntapié ante la fuente de Canaletas, de cuyas aguas clóricas me apresuré a beber alborozado. Debo hacer ahora un inciso intimista para decir que mi primera sensación, al verme libre y dueño de mis actos, fue de alegría. Tras este inciso añadiré que no tardaron en asaltarme toda clase de temores, ya que no tenía amigos, dinero, alojamiento ni otra ropa que la puesta, un sucísimo y raído atuendo hospitalario, y sí una misión que cumplir que presentía erizada de peligros y trabajos.

Como primera medida, decidí que debía comer algo, pues era la mediatarde y no había probado migaja desde el desayuno. Busqué en las papeleras y alcorques circundantes y no me costó mucho dar con medio bocadillo, o bocata, como de un letrero deduje que se llamaban modernamente, de frankfurt que algún paseante ahíto había arrojado y que deglutí con avidez, aunque estaba algo agrio de sabor y baboso de textura. Recuperadas las fuerzas, bajé lentamente por las Ramblas, apreciando a la par que andaba el pintoresco comercio de baratijas que por los suelos se desarrollaba, a la espera de que cayera la noche, que se anunciaba en el cielo por la falta de luz.

Eran un hervidero los alegres bares de putas del Barrio Chino cuando alcancé mi meta: un tugurio apellidado *Leashes American Bar*, más comúnmente conocido por El Leches, sito en una esquina y sótano de la calle Robador y donde esperaba establecer mi primer y más fidedigno contacto, como así fue, pues, apenas mi figura se perfiló en la puerta y mis ojos se habituaron a la oscuridad reinante, avizoré en una mesa la rubia cabellera y las carnes algo verdosas de una mujer que, por hallarse de espaldas, no se percató de mi presencia, mas prosiguió hurgándose las orejas con un mondadientes plano de los que suelen chuperrretear los cobradores de autobús y otros funcionarios, hasta que me hice patente a sus ojos, cosa que le hizo separar hasta donde le alcanzaba la piel las pestañas que llevaba encoladas en los párpados, abriendo al mismo tiempo la boca con desmesura, lo que me permitió percibir sus numerosas caries.

–Hola, Cándida –dije yo, pues así se llamaba mi hermana, que no otra era la mujer a quien me había dirigido–, tiempo sin verte –y al decir esto tuve que forzar una sonrisa dolorosa, porque la visión de los estragos que los años y la vida habían hecho en su rostro me hizo brotar lágrimas de compasión. Alguien, Dios sabe con qué fin, le había dicho a mi hermana, siendo ella adolescente, que se parecía a Juanita Reina. Ella, pobre, lo había creído y todavía ahora, treinta años más tarde, seguía viviendo aferrada a esa ilusión. Pero no era cierto. Juanita Reina, si la memoria no me engaña, era una mujer guapetona, de castiza estampa, cualidades éstas que mi hermana, lo digo con desapasionamiento, no poseía. Tenía, por el contrario, la frente convexa y abollada, los ojos muy chicos, con tendencia al estrabismo cuando algo la preocupaba, la nariz chata, porcina, la boca errática, ladeada, los dientes irregulares, prominentes y amarillos. De su cuerpo ni que hablar tiene: siempre se había resentido de un parto, el que la trajo al mundo, precipitado y chapucero, acaecido en la trastienda de la ferretería donde mi madre trataba desesperadamente de abortarla y de resultas del cual le había salido el cuerpo trapezoidal, desmedido en relación con las patas, cortas y arqueadas, lo que le daba un cierto aire de enano crecido, como bien la definió, con insensibilidad de artista, el fotógrafo que se negó a retratarla el día de su primera comunión so pretexto de que desacreditaría su lente–. Estás más joven y guapa que nunca.

–Me cago en tus huesos –fue su salud–, ¡te has escapado del manicomio!

Eduardo MENDOZA, *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona, Seix Barral, 1978

Documento B

Esta novela [*El misterio de la cripta embrujada*], mantiene el interés del lector desde su primera página. Su estructura, absolutamente lineal, sin pretensiones formales renovadoras, marca, por tanto, algunas diferencias con la anterior, pero profundiza e intensifica otros aspectos: la parodia es significativa y más intensa: la caricatura, más esperpéntica; el humor, más sorprendente, y la revalorización de la acción y la intriga, de la pericia y el placer por contar cosas la distancia aún más de la corriente experimentalista que por entonces estaba agotando su pervivencia. Pero si es notoria la influencia de Cervantes, Baroja y Valle-Inclán, tampoco se ha de olvidar la de la novela negra norteamericana, con la que mantiene estrechos contactos durante sus años en Nueva York. De todas formas, Mendoza no sigue la fija estructura de la novela negra, sino que realiza una parodia y una caricatura del género expresadas con un acertado realismo cotidiano llevado al límite de lo grotesco.

Como un nuevo pícaro, un antihéroe de intensa caracterización, el protagonista padece una peripecia urbana de apasionante celeridad. Proscrito y recluso en un psiquiátrico, es utilizado por la policía para solucionar un caso de secuestro; la investigación ocupará toda la novela, el caso queda desvelado, pero el personaje no recobrará la libertad prometida.

El humor se refleja en el lenguaje, pieza esencial de la caricatura, adobado de un evidente barroquismo y de la ingeniosidad del puro juego expresivo.

Alonso SANTOS, *La verdad sobre el caso Savolta de Eduardo Mendoza*,
Madrid, Alhambra, 1988, p. 3

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2010

ÉPREUVE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I – En español

Después de una presentación del conjunto de los documentos,

- a) analice el documento A, estableciendo las relaciones convenientes con el documento B;
- b) inserte en su presentación lectura del documento A, desde “Tomóle antojo a un ratón [...]” (l. 1) hasta “[...] y de todo abundantemente.” (l. 12).

II. En français

Vous procéderez à une analyse des faits de langue soulignés dans le document A, en fonction des instructions suivantes :

- 1) identifiez et comparez les formes soulignées dans l'énoncé suivant : « quien aquí los viera conociera manifiestamente de sus rostros demudados el temor [...] » (l. 28-29) ;
- 2) identifiez et comparez les formes soulignées dans l'énoncé suivant : « Cuando vio tanto pernil de tocino, tantas ruedas de queso tan extremado » (l. 19-20).

Documento A

El ratón de ciudad y el de campo



Tomóle antojo a un ratón que moraba en la ciudad de salirse una vez al campo a pasear; y habiéndose alejado buen rato della, otro ratón que vivía en un bosquecillo, en la falda de un monte, cuando le vio ir cruzando entre las matas, aunque no tenía conocimiento con él, ni jamás le había visto, con todo le salió al encuentro, y después de haberle saludado, y que se dieron el uno al otro noticia de quién eran, el ratón del monte convidó al otro a que fuese a descansar a su cueva, que no estaba muy lejos de allí, diciéndole cómo el calor era grande y era ya hora de comer, y usando en fin de tanto comedimiento en pedírselo, que movido el otro de su buen término y cortesía, y cuadrándole sus razones, hubo de aceptar el convite; y así se fueron a la cueva juntos. El ratón montés le sacó para comer de la provisión que tenía, que conforme al lugar era muy buena y en harta variedad; conviene a saber: garbanzos, nueces, almendras, bellotas, avellanas, castañas, y aun su pedazo de queso que de una majada de unos pastores había cogido, y de todo abundantemente. Pero el ratón ciudadano, aunque agradeció la voluntad, no mostró estar muy satisfecho de la comida; antes le dijo al otro que por su bien le habría traído allí la fortuna, pues en pago de lo que había hecho por él, quería que de allí adelante viviese en mucha prosperidad y abundancia, y no con aquella pobreza, y que le siguiese a la ciudad, que por la obra conocería si le decía verdad. Así se pusieron los dos en camino; y llegados a la ciudad, entraron en un palacio suntuoso, donde tenía el ratón ciudadano su habitación. El cual como supiese muy bien los pasos de su casa, luego fue con su amigo en la despensa. Quedó pasmado el ratón montañés, cuando vio tanto pernil de tocino, tantas ruedas de queso tan extremado, tanta variedad de frutas, tanta provisión de legumbres diferentes, tanta abundancia de pan y todo tan blanco, y en efecto tanta diferencia de comidas; de que no hicieron mucho caso, porque fueron a dar en unas conservas, y unas tortas reales, que sobre unos manteles estaban apartadas; de modo que le parecía que los deleites que cuentan de la tierra que dicen de Jauja no podían ser mayores ni era posible tener allí más regalada ni abundante vida. Pero al tiempo que estaban con mejor sabor comiendo sienten ruido de llaves; y luego en abriendo la puerta entró juntamente con el dispensero un gatazo rojo, que ponía temor en mirarle, cuyos ojos parecían unas brasas ardiendo. Aquí fue la alteración, aquí el espanto de los ratones; quien aquí los viera conociera manifiestamente de sus rostros demudados el temor que habían repentinamente concebido de aquella vista. Pero el ciudadano, acostumbrado a estos rebatos, en dos saltos se metió en un agujero, donde solía de ordinario en semejantes trances acogerse. El otro cuitado no sabiendo qué hacerse casi estaba corrompido¹; hubo en fin de aventurarse por una pared arriba, y así escapó del peligro tan cercano. Mas después de idos el dispensero y el gato, le dijo al compañero que le agradecía mucho aquella cortesía y regalo, pero que no le agradaba más aquella vida, y más estimaba su quietud y seguridad que todos los deleites y riquezas; por tanto se quedase enhorabuena, porque él se volvía para su desierto, en donde vivía más contento.

*Ten por mejor con quietud pobreza,
que no desasosiegos con riqueza.*

Sebastián MEY, *Fabulario*, Valencia, 1613

¹. « Corromperse uno es desmayar » (*Tesoro de la Lengua*, p. 359b)

Documento B

Aunque Sebastián Mey no alcanzó tanta fama como otros de su sangre, especialmente su doctísimo padre Felipe Mey, poeta y traductor de Ovidio, filólogo y profesor de Griego en la Universidad de Valencia, y hombre, en fin, que mereció tener por mecenas al grande arzobispo de Tarragona Antonio Agustín, es indudable, por el único libro suyo que
5 conocemos, que tenía condiciones de prosista muy superiores a las de Timoneda, y que nadie, entre los escasos cuentistas de aquella Edad, le supera en garbo y soltura narrativa. La extraordinaria rareza de su *Fabulario*, del cual sólo conocemos dos ejemplares, uno en la Biblioteca Nacional de Madrid y otro en la de París, ha podido hacer creer que era meramente un libro de fábulas esópicas. Es cierto que las contiene en bastante número, pero hay, entre los
10 cincuenta y siete capítulos de que se compone, otros cuentos y anécdotas de procedencia muy diversa y algunos ensayos de novela a la manera italiana, por lo cual ofrece interés la indagación de sus fuentes, sobre las cuales acaba de publicar un interesante trabajo el joven erudito norteamericano Milton A. Buchanan, de las Universidades de Toronto y Chicago.

Exacto es al pie de la letra lo que dice Sebastián Mey en el prólogo de su *Fabulario*:
15 “Tiene muchas fábulas y cuentos nuevos que no están en los otros (libros), y los que hay viejos están aquí por diferente estilo”. Aun los mismos apólogos clásicos, que toma casi siempre de la antigua colección esópica, están remozados por él con estilo original y con la libertad propia de los verdaderos fabulistas. Hubiera podido escribir sus apólogos en verso, y eso no sin elegancia, como lo prueban los dísticos endecasílabos con que expresa la moralidad
20 de la fábula, a ejemplo, sin duda, de don Juan Manuel [...] Con buen acuerdo prefirió la prosa. Interrumpida como estaba después del Arcipreste de Hita la tradición de la fábula en verso, hubiera tenido que forjarse un molde nuevo de estilo y dicción, como felizmente lo intentó Bartolomé Leonardo de Argensola en las pocas fábulas que a imitación de Horacio intercala en sus epístolas, como lo lograron, cultivando el género más a propósito, Samaniego
25 e Iriarte en el siglo XVIII, y creemos que la pericia técnica de Sebastián Mey no alcanzaba a tanto. Pero en la sabrosísima prosa de su tiempo, y con puntas de intención satírica a veces, desarrolla, de un modo vivo y pintoresco, aun los temas más gastados.

Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, Buenos Aires, 1946

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2010

ÉPREUVE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I – En español

Después de una presentación del conjunto de los documentos,

- a) analice el documento A, estableciendo las relaciones convenientes con el documento B,
- b) inserte en su presentación la lectura del documento A, desde “Con tu sal y tu miel [...]” (v. 40) hasta “[...] totalidades cristalinas” (v. 53).

II – En français

Vous procéderez à une analyse des faits de langue soulignés dans le document A, en fonction des instructions suivantes :

- 1) caractérisez d'un point de vue morphosyntaxique et sémantique les formes soulignées : « vuelve a ser » (v. 27), « dejó de ser » (v. 31) ;
- 2) commentez l'accentuation des formes suivantes : « inmóvil » (v. 12), « energía » (v. 20), « sólo » (v. 25), « está » (v. 32).

Documento A

El Gran Océano

Si de tus dones y de tus destrucciones, Océano, a mis manos
pudiera destinar una medida, una fruta, un fermento,
escogería tu reposo distante, las líneas de tu acero,
tu extensión vigilada por el aire y la noche,
que destroza y derriba sus columnas 05
en su propia pureza demolida.

No es la última ola con su salado peso
la que tritura costas y produce
la paz de arena que rodea el mundo:
es el central volumen de la fuerza, 10
la potencia extendida de las aguas,
la inmóvil soledad llena de vidas.
Tiempo, tal vez, o copa acumulada
de todo movimiento, unidad pura
que no selló la muerte, verde víscera 15
de la totalidad abrasadora.

Del brazo sumergido que levanta una gota
no queda sino un beso de la sal. De los cuerpos
del hombre en tus orillas una húmeda fragancia
de flor mojada permanece. Tu energía 20
parece resbalar sin ser gastada,
parece regresar a su reposo.

La ola que desprendes,
arco de identidad, pluma estrellada,
cuando se despeñó fue sólo espuma, 25
y regresó a nacer sin consumirse.

Toda tu fuerza vuelve a ser origen.
Sólo entregas despojos triturados,
cáscaras que apartó tu cargamento,
lo que expulsó la acción de tu abundancia, 30
todo lo que dejó de ser racimo.

Tu estatua está extendida más allá de las olas.

Viviente y ordenada como el pecho y el manto
de un solo ser y sus respiraciones,
en la materia de la luz izadas, 35
llanuras levantadas por las olas,
forman la piel desnuda del planeta.
Llenas tu propio ser con tu substancia.
Colmas la curvatura del silencio.

Con tu sal y tu miel tiembla la copa, 40
la cavidad universal del agua,
y nada falta en ti como en el cráter
desollado, en el vaso cerril:
cumbres vacías, cicatrices, señales
que vigilan el aire mutilado. 45

Tus pétalos palpitan contra el mundo,
tiemblan tus cereales submarinos,
las suaves ovas cuelgan su amenaza,
navegan y pululan las escuelas,
y sólo sube al hilo de las redes 50
el relámpago muerto de la escama,
un milímetro herido en la distancia
de tus totalidades cristalinas.

Pablo NERUDA, « El Gran Océano », *Canto general*, XIV, Cátedra, 1950

Documento B

El contacto con el paisaje de Temuco fue la primera experiencia infantil consciente de Pablo Neruda. Con tacto y contagio de una naturaleza a la vez desmesurada, seductora y avasalladora, cuyo ciclo de transformaciones presenta una contrastante violencia. Generadora y destructora, esta geografía aglomera interpenetrándose, como la poesía de Neruda, bosques selváticos, montaña y mar, vegetaciones invasoras, humedad de nacimiento y de putrefacción, maderas erguidas, tumbadas, enterradas, lluvias y vientos catastróficos, el cíclico e imperioso dominio de las fuerzas vivientes en incesante metamorfosis.

La naturaleza agreste del sur de Chile se fijará indeleblemente en la imaginación del poeta para constituir su basamento primordial; no sólo reiterado motivo de su obra, sino el casi permanente parangón de sus comparaciones, el vivero de sus asociaciones, la orientadora y alimentadora de sus visiones. [...]

A la vez que recreará con frecuencia las imágenes atesoradas a través de su experiencia temprana, tratará de imitar a la naturaleza en sus procesos creadores, de concebir sus poemas como si fuesen manifestaciones directas de la energía natural. El sentido tiende a la inestabilidad, a la dispersión, a la ramificación intrincada, a la plurivalencia; entreteje una urdimbre a menudo tan tupida que es difícil aislar los componentes. Importa más la visión global que esta individualización de las partes; los movilizados del lector son más los movimientos, los tropismos, los intercambios, las continuas transformaciones materiales, que la repercusión de imágenes más o menos independientes.

Saúl YURKIÉVICH, « La imaginación mitológica de Pablo Neruda », en *Suma Crítica*, Tierra Firme, 1997, p. 178-179

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2010

ÉPREUVE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I – En español

Después de una presentación del conjunto de los documentos,

a) analice el documento A en cuanto que texto literario, estableciendo las relaciones convenientes con el documento B;

b) inserte en su presentación la lectura del documento A, desde “Vuelvo hacia todos los lados [...]” (l. 1) hasta “[...] Sí, el Llano. Todo el Llano Grande.” (l. 11).

II – En français

Vous procéderez à une analyse des faits de langue soulignés dans le document A, en fonction des instructions suivantes :

1) identifiez et précisez l'emploi des éléments soulignés : « cuando tengamos que trabajar aquí » (l. 4), « Del pueblo para acá » (l. 8), « Del río para allá » (l. 13), « en cuanto allí llueva » (l. 23) ;

2) identifiez et commentez d'un point de vue syntaxique et sémantique les structures soulignées : « no se puede contra lo que no se puede » (l. 31) et « Uno los ve allá cada y cuando » (l. 36).

Documento A

Nos han dado la tierra

Vuelvo hacia todos los lados y miro el Llano. Tanta y tamaña tierra para nada. Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga. Sólo unas cuantas lagartijas salen a asomar la cabeza por encima de sus agujeros, y luego que sienten la *tatema*¹ del sol corren a esconderse en la sombrita de una piedra. Pero nosotros, cuando tengamos que trabajar aquí,² ¿qué haremos para enfriarnos del sol, eh? Porque a nosotros nos dieron esta costra de tepetate² para que la sembráramos.

Nos dijeron:

–Del pueblo para acá es de ustedes.

Nosotros preguntamos:

–¿El Llano?

–Sí, el Llano. Todo el Llano Grande.

Nosotros paramos la jeta para decir que el Llano no lo queríamos. Que queríamos lo que estaba junto al río. Del río para allá, por las vegas, donde están esos árboles llamados casuarinas³ y las paraneras⁴ y la tierra buena. No este duro pellejo de vaca que se llama el Llano.

Pero no nos dejaron decir nuestras cosas. El delegado no venía a conversar con nosotros. Nos puso los papeles en la mano y nos dijo:

–No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos.

–Es que el Llano, señor delegado...

–Son miles y miles de yuntas.

–Pero no hay agua. Ni siquiera para hacer un buche hay agua.

–¿Y el temporal? Nadie les dijo que se les iba a dotar con tierras de riego. En cuanto allí llueva, se levantará el maíz como si lo estiraran.

–Pero, señor delegado, la tierra está deslavada, dura. No creemos que el arado se entierre en esa como cantera que es la tierra del Llano. Habría que hacer agujeros con el azadón para sembrar la semilla y ni aun así es positivo que nazca nada; ni maíz ni nada nacerá.

–Eso manifiésteno por escrito. Y ahora váyanse. Es al latifundio al que tienen que atacar, no al gobierno que les da la tierra.

–Espérenos usted, señor delegado. Nosotros no hemos dicho nada contra el Centro. Todo es contra el Llano... No se puede contra lo que no se puede. Eso es lo que hemos dicho... Espérenos usted para explicarle. Mire, vamos a comenzar por donde íbamos...

Pero él no nos quiso oír.

Así nos han dado esta tierra. Y en este comal acalorado quieren que sembremos semillas de algo, para ver si algo retoña y se levanta. Pero nada se levantará de aquí. Ni zopilotes⁵. Uno los ve allá cada y cuando, muy arriba, volando a la carrera; tratando de salir lo más pronto posible de este blanco terregal endurecido, donde nada se mueve y por donde uno camina como reculando.

Melitón dice:

–Ésta es la tierra que nos han dado.

Juan RULFO (1917-1986), « Nos han dado la tierra », en *El Llano en llamas*, 1953

1. *la tatema*: el calor.

2. *tepetate*: pedazo de tierra seca.

3. *casuarinas*: árboles cuyas hojas se parecen a las plumas de aves corredoras.

4. *paraneras*: tierras de pastos buenos para el ganado.

5. *zopilotes*: aves de rapiña

Documento B

La reforma agraria mexicana ha sido un proceso complejo y prolongado. La reforma tuvo su origen en una revolución popular de gran envergadura, y se desarrolló durante una guerra civil. El Plan de Ayala, propuesto por Emiliano Zapata y adoptado en 1911, exigía la devolución a los pueblos de las tierras que habían sido concentradas en las haciendas. En 5 1912 algunos jefes militares revolucionarios hicieron los primeros repartos de tierras. En 1915 las tres fuerzas revolucionarias más importantes, el constitucionalismo, el villismo y el zapatismo, promulgaron las leyes agrarias. La atención al pedido generalizado de tierras se convirtió en condición de la pacificación y del restablecimiento de un gobierno nacional hegemónico: la constitución de 1917 incluyó el reparto de tierras en su artículo 27. Desde 10 entonces, y con sucesivas adecuaciones hasta 1992, el reparto de tierras fue mandato constitucional y política del Estado mexicano. Dicho reparto sigue siendo prerrogativa del Estado si se concibe la reforma agraria como un concepto más amplio que la mera distribución de la propiedad.

Durante el largo período que se extiende de 1911 a 1992 se entregaron a los campesinos algo 15 más de 100 millones de hectáreas de tierras, equivalentes a la mitad del territorio de México y a cerca de las dos terceras partes de la propiedad rústica total del país. Según las Resoluciones Presidenciales de dotación de tierras, se establecieron unos 30 000 ejidos y comunidades que incluyeron 3,1 millones de jefes de familia, aunque según el último Censo Agropecuario de 20 1991 se consideraron como ejidatarios y comuneros 3,5 millones de los individuos encuestados. A fines del siglo XX, la propiedad social comprendía el 70 por ciento de los casi 5 millones de propietarios rústicos y la mayoría de los productores agropecuarios de México.

Las cifras agregadas reflejan la amplitud del prolongado reparto institucional de las tierras, pero no hacen justicia al complejo papel de la reforma agraria a nivel de toda la nación. La 25 estabilidad, gobernabilidad y desarrollo de México en el siglo XX se sustentaron en dicha reforma y permitieron la construcción de un país predominantemente urbano, industrial y dotado de un importante sector de servicios. Pero la reforma agraria no logró el bienestar sostenido de la población, y los individuos a los que llegó viven hoy en una pobreza extrema. El desarrollo rural y agropecuario fue incapaz de responder eficaz y equitativamente a la transformación demográfica y estructural del país.

Arturo WARMAN*, “La reforma agraria mexicana: una visión de largo plazo”,
www.fao.org/docrep/006/.../j0415t09.htm (2006)

*Antropólogo y ex Ministro de la Reforma Agraria de México

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2010

ÉPREUVE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I – En español

Después de una presentación del conjunto de los documentos,

- a) analice el documento A, estableciendo las relaciones convenientes con el documento B;
- b) inserte en su presentación la lectura del documento B, desde “Chile es productor [...]” (l. 8) hasta el final del texto.

II – En français

Vous procéderez à une analyse des faits de langue soulignés dans le document A, en fonction des instructions suivantes :

- 1) analysez cet énoncé du point de vue du système personnel : « Tú... el de arriba, vamos, también tú, ¡apúrense muchachos, apúrense, apúrense, tú, apúrense! » (l. 27)* ;
- 2) à partir de l'audition de l'extrait filmique, commentez la prononciation des éléments soulignés dans les mots suivants : « difíciles » (l. 1), « entonces » (l. 5), « empezar » (l. 5) « González » (l. 6), « hacen » (l. 32).

* *La question de la place du pronom ne doit pas être traitée.*

Documento A

A principios de los años 1950, el joven Ernesto Guevara y su amigo Alberto Granado emprenden, a través del continente suramericano, un primer viaje que los llevará de Argentina a Venezuela.

Minero.—Sí. Ahí mismo. De ahí somos. No teníamos mucho, sólo unas tierras secas y difíciles.

Minera.—Eran de su abuelo.

Minero.—Eran nuestras. Hasta que llegó un terrateniente y nos sacó a patadas.

Minera.—Y a eso le llaman progreso.

5 **Minero.**—Entonces tuvimos que dejar a nuestro hijo con la familia y empezar a viajar, encontrar trabajo, tratando de escapar de la policía de González Videla que nos quería meter presos.

Alberto.—¿Por qué?

Minera.—Porque somos comunistas.

10 **Minero.**—Ahora vamos a la mina. Si tenemos suerte encontraré trabajo allí. Parece que son tan peligrosas que ni siquiera se fijan de qué partido es uno.

Minera.—¿Ustedes andan buscando trabajo?

Ernesto.—No. Nosotros no estamos buscando trabajo.

Minera.—¿No? Entonces, ¿por qué viajan?

Ernesto.—Viajamos por viajar.

15 **Minera.**—Benditos sean. Benditos sean sus viajes.

Ernesto.—Ala, toma.

Minera.—Gracias.

Alberto.—¿Un mate?

Minera.—Gracias.

20 **Voz Ernesto.**—Esos ojos tenían una expresión oscura y trágica. Nos contaron de unos compañeros que habían desaparecido en circunstancias misteriosas y que al parecer terminaron en alguna parte en el fondo del mar. Ésa fue una de las noches más frías de mi vida, pero conocerlos me hizo sentir más cerca de la especie humana... extraña, tan extraña para mí...

25 **Capataz.**—Tú... Tú también... Tú también, el de al lado... Tú... Tú... Tú... Tú... Tú no, el de al lado. ¡Rápido, rápido, rápido! ¡Apúrense muchachos! Y tú...Tú también, el de arriba, vamos... Tú también... Tú... Vamos rapidito... Vamos, andando... Tú... Tú... El de atrás... Tú también. Y ése... Tú... El de arriba, vamos, también tú, ¡apúrense muchachos, apúrense, apúrense, tú, apúrense! Arriba en el camión. Los demás para la casa, ¡fuera!

Voz.—¡Apúrate, hombre, apúrate, rapidito, vamos, ya, ya, arriba, arriba!... listo este camión, okay.

30 **Capataz.**—Queda el otro camión.

Peón.—¿Estamos listos?

Capataz.—Sí, ¡vamos! Ustedes dos, ¿qué hacen aquí?

Ernesto.—Nada, estamos mirando.

Capataz.—¿Mirando qué? Esto no es una atracción turística. ¡Fuera!

35 **Ernesto.**—Pero ¿usted no se da cuenta que esta gente tiene sed? ¿Por qué no les da un poco de agua, carajo, ¿eh, eh?

Capataz.—Antes que llame la seguridad para que te encierren, ¡huevoón!

Ernesto.—¿Por qué?

40 **Capataz.**—¿Por qué? Invasión de propiedad privada. Éste es territorio de la *Anaconda Mining Company*. Ya, ¡andando!

Ernesto.—¡Hijo de puta!

Walter SALLES, *Diarios de motocicleta*, 2004

Documento B

5 La *Chile Exploration Company** está instalada en una planta anexa para aprovechar el mineral en forma de sulfuros. Esta planta, la más grande del mundo en su tipo, tiene dos chimeneas de 96 metros de alto cada una y absorberá casi toda la producción de los próximos años, mientras la vieja funcionará a tren reducido, ya que la capa de mineral al estado de óxido está próxima a agotarse. Para cubrir las necesidades de la nueva fundición hay ya acumulado un enorme *stock* de material en bruto que será elaborado a partir del 1954 en que la planta iniciará su labor.

10 Chile es productor del 20% del total del cobre del mundo, y en estos momentos inciertos de preguerra en que este metal ha tomado vital importancia por ser insustituible en algunos tipos de armas de destrucción, se libra en este país una batalla de orden económico entre los partidarios de la nacionalización de las minas que une a las agrupaciones de izquierda y nacionalistas y los que, basándose en el ideal de la libre empresa, juzgan que es mejor una mina bien administrada (aun en manos extranjeras), a la dudosa administración que pueda hacer el Estado. Lo cierto es que desde el Congreso se han hecho severas acusaciones a 15 las compañías usufructuarias de las concesiones actuales, reveladoras de un ambiente de aspiraciones nacionalistas sobre la propia producción. Sea cual fuere el resultado de la batalla, bueno sería que no se olvidara la lección que enseñan los cementerios de las minas, aun conteniendo sólo una pequeña parte de la inmensa cantidad de gente devorada por los derrumbes, la sílice y el clima infernal de la montaña.

Ernesto *Che* GUEVARA, Alberto GRANADO, *Viaje por Sudamérica*
(Notas de viaje publicadas en 1992)

* Creada en 1915, la *Chile Exploration Company* pasó en 1923 bajo control de la *Anaconda Mining Company*.

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2010

ÉPREUVE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

I – En español

Después de una presentación del conjunto de los documentos,

- a) analice el documento A, estableciendo las relaciones convenientes con el documento B;
- b) inserte en su presentación la lectura del documento A, desde “Para el buen cazador, [...]” (l. 4) hasta “[...] dejan los huesos.” (l. 21).

II – En français

Vous procéderez à une analyse des faits de langue soulignés dans le document A, en fonction des instructions suivantes :

- 1) identifiez et comparez d'un point de vue sémantique les formes soulignées : « ¿No lo dirás en serio? » (l. 8), « matará » (l. 34) ;
- 2) identifiez les formes soulignées : « No lo dirás » (l. 8), « lo de las pirañas » (l. 22). Étudiez leur emploi.

Documento A

José, Paco y Luis son tres amigos que van de caza en compañía de Enrique(Quique), un joven de 20 años. La escena ocurre cerca de Toledo a principios de los años sesenta.

Luis.—¿De quién es esto?

Enrique/Quique.—Mío.

Paco.—¿Y esto?

5 **Luis.**—Para el buen cazador, la caza del conejo no tiene ningún interés. Un bicho inofensivo que lo único que intenta es esconderse.

Paco.—Los débiles no tienen nada que hacer en la vida, ni los débiles ni los tarados. Es una ley de la naturaleza.

Quique.—¿No lo dirás en serio?

10 **José.**—En lo de la caza tiene razón Luis. Al conejo se le dan pocas oportunidades para defenderse. Cuantas más defensas tiene el enemigo, más bonita es la caza. Se lucha de poder a poder.

Luis.—Por eso alguien dijo que la mejor caza es la caza del hombre.

Paco.—¿Qué dices tú?

Luis.—Eh...

Paco.—La caza es como todo: el pez grande se come al chico.

15 **José.**—Eso depende. A veces pasa lo contrario. Mira las pirañas.

Paco.—¿Y eso qué es?

José.—Cuéntaselo, Luis. Sabe mucho de esas cosas. Ahora le ha dado por ahí, por leer noveluchas de marcianos.

20 **Luis.**—Las pirañas son unos peces carnívoros que hay en el Amazonas. Cuando huelen la sangre, atacan en masa y devoran a un buey o a una persona, si se terciara, en un santiamén. Sólo dejan los huesos.

Paco.—Con mujeres así se explica uno que pase lo de las pirañas que dice Luis. Uf, yo me dejaba comer a gusto, José.

José.—Yo las prefiero de carne y hueso.

25 **Quique.**—¿Qué bárbaro!

Paco.—Podrías avisar, Luis.

Quique.—¿Vaya puntería! ¿Dónde has aprendido a tirar así?

José.—¿Por qué no haces otra gracia?

Quique.—A ver.

30 **Luis.**—Cuidado, que quema.

Quique.—¿Uf, vaya arma!

Paco.—No me digas que vas a cazar con eso.

Luis.—¿Claro que sí!

José.—Y matará más que nosotros. No sé como le queda pulso aún.

35 **Quique.**—¿Pum, pum, pum!... Por allí viene alguien.

José.—Es Juan. Ya era hora.

Paco.—La mejor hora ya se está pasando. Tu escopeta, Quique. Y ten cuidado, no vayamos a fastidiar el día. ¡Tú también!

Luis.—Una Lúger. *Made in Germany*, sinónimo de calidad. ¿De dónde la has sacado?

40 **Quique.**—Es de mi padre.

Luis.—Cuando se hiela, no hay manera de hacerla disparar, más de uno ha muerto por eso.

Carlos SAURA, *La Caza*, 1965

Documento B

5 Meses después, el 23 de septiembre de 1939, se promulgó una amnistía, sí. La autoamnistía del franquismo, en virtud de la cual iban a quedar anulados los delitos contra la Constitución, el orden público, homicidios, lesiones, daños, amenazas, coacciones y otros, cometidos entre el 13 de abril de 1931 y el 18 de julio de 1936, «por personas respecto de las que conste de modo cierto su ideología coincidente con el Movimiento Nacional y siempre que aquellos hechos que por su motivación político-social pudieran estimarse como protesta contra el sentido antipatriótico de las Organizaciones y Gobierno que con su conducta justificaron el Alzamiento.»

10 Con motivo del mensaje navideño de 1939, el propio Franco haría disipar las esperanzas de los más optimistas. «Es preciso liquidar los odios y pasiones de nuestra pasada guerra –afirmó–, pero no al estilo liberal, con sus monstruosas y suicidas amnistías, que encierran más de estafa que de perdón [...]. Quien otra cosa piense, o peca de inconsciencia o de traición.» Pío XII, en su mensaje radiado, antes referido, se había manifestado, asimismo, partidario de la justicia para el crimen: «...sigan los principios inculcados por la Iglesia y proclamados con tanta nobleza por el Generalísimo, de justicia para el crimen y benévola generosidad para los equivocados».

15 Lejos de la amnistía, en la víspera del Desfile, la Prensa dio la primera nota sobre ejecuciones después del 1º de abril. Al amanecer del día 17 fueron fusilados Julián Muñoz Tárraga, Julián Fernández Moreno, Gregorio Muñoz Guerra, José Pérez Sánchez, Sergio Ortiz González, Joaquín Fernández Vera, Daniel de Diego y Ricardo Gómez Alonso, todos ellos de las Juventudes Socialistas Unificadas. La nota no refería qué cargos culpaban a los ejecutados*.

Daniel SUEIRO y Bernardo DÍAZ NOSTY, *Historia del franquismo*, Tomo 1, Madrid, Edición SARPE, Biblioteca de Historia de España, 1986

*Arriba, 18/05/1939

**SUJETS DE
L'ÉPREUVE ORALE
PRÉPROFESSIONNELLE
D'ÉTUDE SUR DOSSIER**

(classés par ordre alphabétique
des noms d'auteurs ou thèmes principaux)

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2010

ÉPREUVE PRÉPROFESSIONNELLE SUR DOSSIER

Le dossier qui vous est remis comporte deux documents :

1. Un poème de Armando Gonzalo Tejada Gómez, « Hay un niño en la calle », de 1973.
2. Un tableau de Antonio Berni, *Juanito va a la fábrica* (1978).

I. Après avoir présenté et caractérisé les documents de ce dossier, vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse.

II. Vous rendrez compte de la réflexion que vous aurez menée sur les points suivants :

1. Quels repérages effectueriez-vous pour assurer la compréhension du document 1 ?
2. Quels procédés spécifiques mettriez-vous en évidence pour saisir la portée du document 2 ?
3. Quels objectifs autres que linguistiques assigneriez-vous à l'étude de ce dossier ?
4. À quelle classe destineriez-vous ce dossier ? Dans quel ordre aborderiez-vous les documents ? Justifiez votre choix.

Document 1

Hay un niño en la calle
A esta hora, exactamente,
Hay un niño en la calle.

Le digo amor, me digo, recuerdo que yo andaba
con las primeras luces de mi sangre, vendiendo 05
una oscura vergüenza, la historia, el tiempo,
diarios,
porque es cuando recuerdo también las presidencias,
urgentes abogados, conservadores, asco,
cuando subo a la vida juntando la inocencia, 10

mi niñez triturada por escasos centavos,
por la cantidad mínima de pagar la estadía
como un vagón de carga
y saber que a esta hora mi madre está esperando,
quiero decir, la madre del niño innumerable 15
que sale y nos pregunta con su rostro de madre:
qué han hecho de la vida,
dónde pondré la sangre,
qué haré con la semilla si hay un niño en la calle.

Es honra de los hombres proteger lo que crece, 20
cuidar que no haya infancia dispersa por las calles,
evitar que naufrague su corazón de barco,
su increíble aventura de pan y chocolate, transitar sus países de bandidos y tesoros
poniéndole una estrella en el sitio del hombre,
de otro modo es inútil ensayar en la tierra 25
la alegría y el canto, de otro modo es absurdo
porque de nada vale si hay un niño en la calle.
[...]

Y uno recuerda nombres, anécdotas, señores
que en París han bebido
por la antigua belleza de Dios, sobre la balsa 30
en donde han sorprendido la soledad de frente
y la índole triste del hombre solitario,
en tanto, sus señoras, tienen angustia y cambian
de amantes esta noche, de médico esta tarde,
porque el tedio que llevan ya no cabe en el mundo 35
y ellos son accionistas de los niños descalzos.

Ellos han olvidado
Que hay un niño en la calle, que hay millones de niños
Que viven en la calle
Y multitud de niños 40
Que crecen en la calle.

A esta hora, exactamente,
Hay un niño creciendo.

Yo lo veo apretando su corazón pequeño,
Mirándonos a todos con sus ojos de fabula, 45
Viene, sube hacia el hombre acumulando cosas,
Un relámpago trunco le cruza la mirada,
Porque nadie protege esa vida que crece
Y el amor se ha perdido
Como un niño en la calle... 50

Armando TEJADA GÓMEZ, *Profeta en su tierra*, Buenos Aires, Juárez, 1973

Document 2



Antonio BERNI (1905-1981), *Juanito va a la fábrica*, 1978

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2010

ÉPREUVE PRÉPROFESSIONNELLE SUR DOSSIER

Le dossier qui vous est remis comporte deux documents :

1. Un extrait de *El jardín de al lado*, de José Donoso, 1981.
2. Une carte-annonce éditée en 2006 par la Mairie de Sitges (Barcelone).

I. Après avoir présenté et caractérisé les documents de ce dossier, vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse.

II. Vous rendrez compte de la réflexion que vous aurez menée sur les points suivants :

1. Quels repérages linguistiques effectueriez-vous pour accéder au sens du document 1 ?
2. Sur quels éléments vous appuieriez-vous pour souligner la spécificité du document 2 ?
3. Quels objectifs autres que linguistiques assigneriez-vous à l'étude de ce dossier ?
4. Dans quelle classe et dans quel ordre étudieriez-vous les documents de ce dossier? Justifiez vos choix.

Document 1

—Oye Julito, ¿qué planes tienes para el verano?

¡Como si Gloria y yo perteneciéramos a la clase de latinoamericanos que pueden darse el lujo de “tener planes para el verano”! En ningún momento dudamos estar condenados a pasar también nuestro séptimo verano europeo atrapados en el infierno de Sitges. Es verdad que de vez en cuando uno se encuentra con chilenos o argentinos descoloridos, recién llegados de Noruega o Alemania, que aseguran que, en esta Europa moribunda, Sitges es el Paraíso mismo: allá ni por casualidad se ve el sol, la fruta sabe a estopa agridulce, a nadie le importa un carajo lo que le sucede al vecino...

¿Pero... y aquí? Se iniciaba junio. Pese al cognac y al valium, Gloria y yo comenzábamos a disenter en todo como obertura a nuestras disputas cada vez más enconadas a medida que caían los días de julio y agosto, cargándonos de rencor para todo el año. Sin embargo preferíamos el encierro de nuestro piso minúsculo para así no sumar al deterioro familiar el deterioro del ambiente: la impotencia ante los precios que se triplicaban y la calidad que disminuía, lo imposible que resultaba arrancarle una sonrisa a la hija de puta de esa vieja catalana cajera de la verdulería, las playas abarrotadas de cuerpos densos, el atropellamiento de vulgaridad políglota en tiendas de comida y de tabaco y de periódicos siempre agotados, el pueblo entero fétido a papas fritas en el mismo aceite en que frieron miles de raciones de papas..., belgas, alemanes, franceses entorpecidos de pasar todo el día tumbados en la arena, al atardecer instalados en terrazas estridentes, sin ver, sin hablar, embutidos dentro de su piel enrojecida brillante de crema Nivea cuya pestilencia corrompía el aire, todos cobrando su derecho a usar el sol y a ensuciar el mar de los catalanes porque habían comprado su consentimiento con buenas divisas.

José DONOSO, *El jardín de al lado*, Seix Barral, 1981

Document 2



10 PASOS PARA DISFRUTAR DE SITGES CON CIVISMO

- 1 LOS PEATONES PRIMERO**
En Sitges aparcamos con cuidado los vehículos para dejar el paso libre a los peatones, y respetamos los lugares reservados a las personas.
- 2 SITGES ME GUSTA BIEN LIMPIA**
En Sitges utilizamos correctamente los contenedores para papel, cristal, latas y plástico, y respetamos los horarios de recogida de basura.
- 3 ¡QUEREMOS DORMIR!**
En Sitges nos divertimos respetando el descanso de los vecinos, consumimos dentro del local y no ensuciamos la calle.
- 4 SITGES TAMBIÉN ES VERDE**
En Sitges disfrutamos de nuestros jardines y de nuestros parques sin pisar el césped, y sin estropear las plantas, los árboles y las flores.
- 5 ¡ESTO ES UNA PLAYA!**
En las playas de Sitges utilizamos las papeleras y no apagamos los cigarrillos en la arena.
- 6 PERROS EDUCADOS**
En Sitges los perros no van a la playa. Y si hacen caca por la calle, la recogemos y la tiramos donde toca.
- 7 ¡MIRA QUÉ PAREDES TAN BLANCAS!**
Nos gustan las paredes limpias, sin pintadas ni graffiti.
- 8 DISFRUTA DE SITGES CON RESPETO**
En Sitges respetamos y conservamos los espacios públicos y el mobiliario urbano: bancos, fuentes, farolas, papeleras y monumentos.
- 9 NOS GUSTA VESTIR BIEN**
En Sitges vamos bien vestidos por las calles, las plazas, el paseo y los comercios y restaurantes.
- 10 EL SERVICIO, AL FONDO A LA DERECHA**
En Sitges utilizamos los lavabos públicos o los de los establecimientos.

INFORMACIÓN TURÍSTICA 938 945 004 / 902 103 428
Y CENTRAL DE RESERVAS www.sitgestur.com

SITGES, VILLA CÍVICA

Diputació Barcelona xarxa de municipis

ciusim@sitges

Carte-annonce (recto-verso, 17 x 11,5 cm) éditée en 2006 par la Mairie de Sitges (Barcelone)

2/2

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2010

ÉPREUVE PRÉPROFESSIONNELLE SUR DOSSIER

Le dossier qui vous est remis comporte deux documents :

1. Un article de Carlos Galilea publié dans le quotidien *El País* le 28/11/2009.
2. Un tableau de Herman Braun Vega intitulé *Hôtel du Sud (Velázquez, Manet)*, 1985, triptyque, acrylique sur toile, 1,95 m x 3,80 m.

I. Après avoir présenté et caractérisé les documents de ce dossier, vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse.

II. Vous rendrez compte de la réflexion que vous aurez menée sur les points suivants :

1. À quels repérages linguistiques feriez-vous procéder afin de faciliter la compréhension du document 1 ?
2. Quels éléments et procédés faudrait-il mettre en relief pour guider la compréhension du document 2 ?
3. Quels objectifs, autres que linguistiques, assigneriez-vous à l'étude de ce dossier ?
4. Dans quel ordre aborderiez-vous l'étude des documents de ce dossier, et à quelle classe le destineriez-vous ? Justifiez vos choix.

Document 1

Un ángel con maracas

“Un ángel y una maraca no eran cosas nuevas en sí. Pero un ángel maraquero, esculpido en el tímpano de una iglesia, incendiada, era algo que no había visto en otras partes. Me preguntaba ya si el papel de estas tierras en la historia humana no sería el de hacer posibles, por primera vez, ciertas simbiosis de cultura”. Lo escribió Alejo Carpentier en su novela *Los pasos perdidos*.

A los puertos del Nuevo Mundo arribaron barcos cargados de africanos esclavizados y blancos de toda condición.[...] Los esclavos fueron desembarcados en Veracruz, Cartagena de Indias, Portobelo o Valparaíso, iniciándose con su llegada un proceso de transculturación de siglos. Los más dotados para la música no tardarían en aprender a tocar valsos, cuadrillas o polcas para sus amos, aportando un sentido muy acentuado del ritmo. Y libertos iban a ser muchos grandes músicos americanos. [...]

En Buenos Aires, junto al puerto, en los conventillos del barrio de San Telmo, se acomodó el tango. Se fraguó en torno a la guitarra primero y, más tarde, a ese bandoneón traído de Alemania y considerado por el clero fuelle del diablo. El tango es prostibulario, decía Borges. Baile pecaminoso: expresión vertical de un pensamiento horizontal. También a finales del XIX, en la región oriental de Cuba, surgió el son. «Lo más sublime para el alma: divertir», cantaba Ignacio Piñeiro. Llegó a las calles de Santiago desde el campo ya con la impronta hispanoafriana. Y de la mano del tres, el güiro y el bongó, superó el rechazo de las clases dominantes. Conviene saber que en el oriente de Cuba vivían miles de colonos franceses huidos de Haití con muchos de sus esclavos y con sus contradanzas.

Escribe el antropólogo Fernando Ortiz: «Los cubanos hemos exportado con nuestra música más ensoñaciones y deleites que con el tabaco, más dulzuras y energías que con el azúcar». El primer bolero, alimentado por la habanera, el danzón o la romanza operística, sería *Tristezas*, que compuso allá por 1885 el mulato santiaguero Pepe Sánchez, sastre de profesión. El bolero, definido por César Pagano como “ese gran corruptor de mayores”, se diseminó por el mundo de habla española. Y tuvo en México un centro neurálgico impulsado por figuras como Agustín Lara.

El proceso de modernización de las ciudades, y la posibilidad de una difusión masiva de la música, permitieron la fiebre del mambo y el chachachá. El poeta colombiano Darío Jaramillo Agudelo señala que, a partir de 1930, tangos, boleros y rancheras como *Cambalache*, *Aquellos ojos verdes* o *En el último trago*, propagados por los discos, la radio y el cine, modelaron la forma de sentir de generaciones de latinoamericanos. [...]

Otro testimonio de sincretismo musical, compartido por los habitantes de Cali, Caracas, San Juan, Lima, Guayaquil o Miami, es la salsa. Expresión urbana, que agrupa músicas bailables antillanas, y en la que está siempre presente la clave, compás que se marca con el golpeo de dos palos cilíndricos de madera –tres golpes, pausa, dos golpes–. Creció en las esquinas del Barrio de Nueva York –afirma el periodista Enrique Romero que la esquina es a los latinos lo que el ágora fue para los griegos–. [...]

Carlos GALILEA, *El País*, 28/11/2009

Document 2



Herman BRAUN VEGA, *Hôtel du Sud (Velázquez, Manet)*, 1985, triptyque, acrylique sur toile, 1,95 m x 3,80 m

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2010

ÉPREUVE PRÉPROFESSIONNELLE SUR DOSSIER

Le dossier qui vous est remis comporte deux documents :

1. Un tableau de Francisco de Goya : *La caza de la codorniz* ou *La partida de caza*, huile sur toile, 290 cm. x 226 cm, 1775, Musée du Prado, Madrid.
2. Un article de *El Mundo*, publié le 23/01/2010.

I. Après avoir présenté et caractérisé les documents de ce dossier, vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse.

II. Vous rendrez compte de la réflexion que vous aurez menée sur les points suivants :

1. Sur quels éléments vous appuieriez-vous pour dégager la spécificité et l'intérêt du document 1 ?
2. À quels repérages procéderiez-vous pour accéder au sens du document 2 ?
3. Quels objectifs autres que linguistiques assigneriez-vous à l'étude de ces deux documents ?
4. Dans quel ordre aborderiez-vous l'étude de ces documents ? À quelle classe destineriez-vous ce dossier ? Justifiez vos choix.

Document 1



Francisco de GOYA, *La caza de la codorniz*, 1775, huile sur toile, 290 x 226 cm
Musée du Prado, Madrid

Document 2

El día que Franco mató 4.601 perdices

La Otra Crónica (LOC) publica las fotografías hasta hoy inéditas de la cacería celebrada en la Encomienda de Mudela (Ciudad Real) del 16 al 18 de octubre de 1959, en la que se abatieron 4.601 perdices.

5 Toda la prensa española de aquella época era un gigantesco botafumeiro que, a diario, incensaba a la primera escopeta nacional que, si no le temblaba la mano, como nunca le tembló, a pesar del párkinson, a la hora de firmar cinco penas de muerte, en septiembre de 1975, mucho menos disparando sobre miles de inocentes perdices en los cotos de La Mancha.

10 No en balde, Franco les dedicó parte de su tiempo, tanto que, según su primo hermano, el teniente general Francisco Franco Salgado Araujo, jefe de su Casa Militar y secretario, «la parte más débil del general resultó ser su desmedida afición a la caza. Se le adulaba por esto y se le facilitaba satisfacer su afición». [...]

15 En algunos de estos ojeos de perdices, Franco, según su médico personal, Vicente Gil, un hombre leal por completo y de los pocos que le decían las verdades del barquero, llegaba a disparar hasta... 6.000 cartuchos. «Eso es terrible para un hombre de su edad. El día menos pensado le revienta la aorta. ¿Qué puede hacerse para frenar esta desmedida pasión por las cacerías?», se preguntaba Gil. Esto era excesivo. Daba la impresión de cierta frivolidad. Como frívolo era presumir: «en la última cacería batí el récord mundial matando... 5.000 perdices». José María Sánchez Silva cuenta cómo un día Franco, recontando las perdices capturadas, echó en falta una pieza, una sola. Él sabía que había abatido una más, la que faltaba. «Sé dónde está. En aquellos matorrales». Y echándose la escopeta a la cara, disparó 20 dos tiros en esa dirección. De entre los matorrales, salió aterrado un lugareño con la perdiz en la mano. Ignoro qué le sucedió al pobre hombre.

Jaime PEÑAFIEL, *El Mundo*, 23/01/2010

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2010

ÉPREUVE PRÉPROFESSIONNELLE SUR DOSSIER

Le dossier qui vous est remis comporte trois documents :

1. Un extrait de l'article « La memoria histórica en Chile y en España » de Félix Población, publié sur www.librered.net, 12/01/2010 – El diario digital alternativo.
2. Un extrait de *El corazón helado* de Almudena Grandes (Barcelona, Tusquets, 2007).
3. Une affiche extraite de www.nodo50.org/foroporlamemoria.

I. Après avoir présenté et caractérisé les documents de ce dossier, vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse.

II. Vous rendrez compte de la réflexion que vous aurez menée sur les points suivants :

1. Quels repérages effectueriez-vous pour accéder au sens des documents 1 et 2 ?
2. Sur quels éléments vous appuyeriez-vous pour dégager la spécificité du document 3 ?
3. Quels objectifs autres que linguistiques assigneriez-vous à l'étude de ce dossier ?
4. À quelle classe destineriez-vous ce dossier ? Justifiez votre choix. Précisez et justifiez l'ordre possible de l'étude des documents.

Document 1

Hace un par de años, la presidenta de Chile, Michelle Bachelet, se propuso construir un Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH) que recientemente se inauguró en Santiago. Con ello se pretende contener en el recuerdo contra todo riesgo de olvido el historial de sangre que comportó la dictadura del general Augusto Pinochet –entre 1973 y 1990–, con más de 3.000 personas asesinadas o desaparecidas (3.195, el padre de Bachelet incluido) y en torno a 28.000 torturadas, entre las que hay que contar a la propia presidenta. [...]

El MMDH chileno podría ser muy semejante al que con el nombre de Centro Documental de la Memoria Histórica tiene su sede en Salamanca (CDMH), dadas las características de la documentación archivada. En el de Santiago, como en el de España, el material reunido contiene información oral y escrita, bibliografía y filmografía, grabaciones radiofónicas, documentación periodística y jurídica, archivos provenientes del interior y del exterior del país, etc. Todo para que, en palabras de la presidenta, nadie pueda negar, desconocer, minimizar o banalizar la tragedia de las violaciones de los derechos humanos en Chile.

Félix POBLACIÓN, “La memoria histórica en Chile y en España”, www.librered.net, 12/01/2010

Document 2

- En mi barrio me conocía todo el mundo y yo... Fui una cobarde, no me atreví. El segundo día que salí a la calle vestida de negro, un policía que vivía en la casa de al lado me llevó a una comisaría, y allí me preguntaron cómo podía yo saber por quién llevaba luto, si era una puta que iba desnuda debajo del mono y me acostaba con cualquiera. Eso de entrada, y luego... –hizo una pausa, miró a Ignacio, luego a Raquel, y movió la mano en el aire como para desechar una tentación–. ¡Bah!, para qué os voy a contar lo que me dijeron luego. Yo no podía ir vestida de negro, ¿comprendéis?, nosotras no, sólo ellas, sus viudas. Y yo, con lo fiera que había sido siempre, con lo fiera que era sólo unos meses antes, fui una cobarde, una cobarde, y no me atreví...
- Eso no importa, Casilda –Raquel dijo en aquel momento lo mismo que Ignacio estaba pensando–. El luto no significa nada, es sólo ropa, un color...
- Sí, sí que importa –ella le llevó la contraria con vehemencia–. A mí me importaba. Pero yo también tenía mucho miedo, y un crío recién nacido, así que... Por eso, ahora me visto de luto, a escondidas, sí, pero sólo para no tener un disgusto con mi marido. Me llevo la ropa al trabajo y me cambio antes de salir. Mi hijo lo sabe y dice que estoy loca, pero a mí me da igual. Yo me visto de negro, me compro un ramo de flores bien grande, con lo poco que gano, pero me lo compro, y a la hora de comer, me voy al cementerio, dejo las flores en la tapia y me estoy allí un rato, hasta que me echan, porque antes o después viene un guardia a echarme, circule, señora, circule... Eso dice, y sé que las flores no duran nada, que se las llevan ellos. Se las regalarán a sus mujeres, me imagino, a sus novias, pero a mí me da igual. Yo sigo comprando flores, para que se jodan, y las sigo dejando en la pared donde lo fusilaron, para que se jodan, y me sigo vistiendo de negro para que se jodan, para que se jodan, para que se jodan... –y por un instante, sus ojos brillaron tanto como los de aquella muchacha que buscaba cobijo entre las solapas del capote de un soldado–. Una vez, hace ya casi diez años, vi un nombre escrito en la tapia, con tiza, Victoriano López Aguilera. Eso tampoco se me olvida, no sé quién fue ese hombre, pero jamás se me olvidará cómo se llamaba. Pregunté, porque a fuerza de ir, he conocido a unas pocas mujeres que van también por allí, y nadie sabía quién lo había escrito. Será de otro día, me dijo una, porque, claro, nosotras venimos aquí los días veintinueve, pero no podemos saber las que vienen en otras fechas... Total, que desde entonces lo escribo yo también. Escribo Mateo Fernández Muñoz todos los meses, y escribo 1915, una rayita, 1939, y también sé que lo borran enseguida, pero para poder borrarlo, antes tienen que leerlo. ¡Que se jodan! Porque lo que quieren es que Mateo no haya vivido nunca, eso es lo que quieren, ¿lo entendéis? ¿lo entiendes tú, Ignacio?

Almudena GRANDES, *El corazón helado*, Tusquets Editores, 2007

JORNADA por la **RECUPERACIÓN** de la **MEMORIA HISTÓRICA**



VILLA DE BOÑAR
15 de mayo de 2004

12:00 h. ACTO HOMENAJE
En el Cementerio de Boñar.

Acto Homenaje a los Republicanos
Represaliados con el descubrimiento
de una Placa en el Cementerio.

Intervienen Anaida del Campo y
representantes de las familias.

17:00 h. MESA REDONDA
En el Salón de Usos Múltiples.

Dña. Anaida del Campo
Concejal Ayto. Posada de Valdeón
Miembro Agrupación Pozo Grajero

Dña. Elena Aguado
Profesora Historia Universidad de León

D. Javier Rodríguez González
Profesor Historia Universidad de León

D. Fran Pérez
Coordinador Secretaría Derechos Humanos
de Izquierda Unida Federal

Organiza
Agrupación Pozo Grajero León

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2010

ÉPREUVE PRÉPROFESSIONNELLE SUR DOSSIER

Le dossier qui vous est remis comporte trois documents :

1. Un poème de José Martí, extrait de *Versos sencillos* (1891).
2. Une gravure intitulée *Bodega de un barco negrero, capturado recientemente en las aguas de Zancibar*.
3. Quatre annonces parues dans le *Diario de la Marina* du 3 février 1846, La Havane.

I. Après avoir présenté et caractérisé les documents de ce dossier, vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse.

II Vous rendrez compte de la réflexion que vous aurez menée sur les points suivants :

1. Quels repérages feriez-vous effectuer dans les documents 1 et 3 pour dégager leur sens et leur spécificité ?
2. Sur quels procédés vous appuyeriez-vous pour accéder au sens du document 2 ?
3. Quels objectifs autres que linguistiques assigneriez-vous à l'étude de ce dossier ?
4. Dans quel ordre aborderiez-vous l'étude de ces trois documents ? À quelle classe destineriez-vous ce dossier ? Justifiez vos choix.

Document 1

Poema XXX

El rayo surca, sangriento,
El lóbrego nubarrón:
Echa el barco, ciento a ciento,
Los negros por el portón.

Rojo, como en el desierto,
Salió el sol al horizonte:
Y alumbró a un esclavo muerto, 15
Colgado a un seibo* del monte.

El viento, fiero, quebraba 05
Los almacigos copudos;
Andaba la hilera, andaba,
De los esclavos desnudos.

Un niño lo vio: tembló
De pasión por los que gimen:
Y, al pie del muerto, juró
¡Lavar con su sangre el crimen! 20

El temporal sacudía
Los barracones henchidos, 10
Una madre con su cría
Pasaba, dando alaridos.

José MARTÍ (1853-1895), *Versos sencillos* (1891)

*seibo o ceiba: árbol tropical con valor simbólico en el Caribe

Document 2



Bodega de un buque negrero, capturado recientemente en las aguas de Zancibar

<http://www.histarmar.com.ar/InfHistorica-2/IlustraEspAm/1873/Esclavos-x10.jpg>

Document 3

VENTA DE ESCLAVOS.
UNA NEGRA se vende, recién parida, con abundante leche, excelente lavandera y planchadora, con principios de cocina, joven, sana y sin tachas, y muy humilde: darán razón en la calle de O. Reilly n.º 16, el portero. 6 30

UNA NEGRA se vende por no necesitarla su dueño, de nación conga, como de 20 años, con su cría de 11 meses, sana y sin tachas, muy fiel y humilde, no ha conocido más amo que el actual, es regular lavandera, planchadora y cocinera: en la calle del Baratillo casa n.º 4 informarán. 31

VENTA DE ANIMALES.
SANGUIJUELAS de buen tamaño y sobresaliente calidad, se hallan de venta en la barbería plazuela de S. Juan de Dios, y también en la calle del Sol esquina á la de Compostela frente á la hojalatería, barbería de Reyes Satiesteban á peso doc.º, con la satisfacción que pueden devolver las que no peguen por casualidad, pues con lo que garantizo lo buenas que son, y puesta por el mismo autor con la velocidad de 2 minutos, como lo tiene acreditado con las principales familias de esta capital, por 12 rs. doc. bien sean fuertes ó sencillos. 30-4

VENTA DE LIBROS.
LOS HIJOS DEL TIO TRONERA.
PARODIA DEL TROVADOR. Este chistosísimo sainete picaresco, en verso, original del célebre poeta D. Antonio Garcia Gutierrez, y que fué tan aplaudido en el gran teatro de esta capital, se ha impreso con el mayor esmero, y se halla de venta á 2 rs. senc. en la librería de la Prensa y en la de D. Antonio Charlain, calle del Obispo número 114. 4-2

Diario de la Marina, 3 de febrero de 1846 (año 3, número 34, página 4), La Habana

<http://www.ensayistas.org/antologia/XIXE/castelar/esclavitud/anuncios.htm>

2/2

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2010

ÉPREUVE PRÉPROFESSIONNELLE SUR DOSSIER

Le dossier qui vous est remis comporte deux documents :

1. Un clip vidéo : *Antes de colgar tu imagen en la web, piénsalo*, Defensor del Menor de la Comunidad de Madrid.
2. Un article de presse de Sebastián Tobarra : « Los maestros usarán una red tipo Facebook con los alumnos », publié sur le site internet de *El País*, le 30/10/2009.

I. Après avoir présenté et caractérisé les documents de ce dossier, vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse.

II. Vous rendrez compte de la réflexion que vous aurez menée sur les points suivants :

1. Quels repérages effectueriez-vous pour accéder au sens du document 1 ?
2. Quelle réflexion suggère l'association des deux documents ?
3. Quels objectifs linguistiques assigneriez-vous à l'étude de ce dossier ?
4. À quelle classe destineriez-vous ce dossier ? Dans quel ordre aborderiez-vous les documents ? Justifiez vos choix.

Document 1

- Yo a ti te conozco.
- ¿Sabes? Al natural me gustas mucho más.
- ¿Quién es?
- No sé.
- Puerta 14... Anoche soñé contigo.
- Mira, mira chaval. Mira esta foto.
- Pero bueno, tío ¿quién es?
- Tú, tú ¡qué es ésa!

En internet, tu imagen no es sólo tuya. Es de todos, de todo el mundo. Antes de colgar tu imagen en la web, piénsalo.

<http://www.defensordelmenor.org/>

Document 2

Los maestros usarán una red tipo Facebook con los alumnos Los estudiantes accederán al material digital con una tarjeta prepago

Sebastián Tobarra – Barcelona – 30/10/2009

Los ordenadores portátiles han empezado a desembarcar en las clases de forma masiva este curso. Pero el cambio copernicano que van a experimentar las aulas, los alumnos y los profesores no ha hecho más que empezar. La galaxia del libro de papel languidece en las escuelas y empiezan a ocupar un lugar bajo el sol los libros digitales y los sistemas de descarga y comunicación.

Al hilo de estos cambios, la Generalitat y la Fundación Catalana para la Investigación y la Innovación están trabajando para crear una plataforma con cuatro patas para el trabajo digital en escuelas e institutos. La primera pata de la plataforma será una red social, similar a Facebook, para hacer posible el diálogo entre alumnos y profesores tanto en el centro escolar como fuera de él.

La segunda pata consiste en acceder a una biblioteca, videoteca y fonoteca virtual para usar el material digital en las escuelas, algo parecido a lo que es iTunes en el mundo de la música.

Para poder comprar este material escolar los alumnos dispondrán de una tarjeta de prepago recargable, similar a la que existe para la telefonía móvil. La tarjeta de pago empezaría a funcionar con un saldo inicial a cargo de la Generalitat. De este modo se avanzaría hacia la gratuidad de los materiales escolares básicos, que suponen un fuerte gasto para las familias a principio de curso. [...]

La tercera pata sería un espacio de aprendizaje virtual donde el alumno podría realizar trabajos desde su domicilio y el profesor corregirlos y calificarlos. Y la cuarta, un sistema de recomendación inteligente de contenidos, parecido al que emplea Amazon.com para disponer de libros y vídeos, y guiar al cliente, en este caso al alumno, según su perfil.

La plataforma pondría a disposición de alumnos y profesores libros de texto digitales a precios reducidos y otros materiales complementarios. Éstos podrían ser adquiridos como si se tratara de canciones sueltas y ayudarían a los alumnos en sus estudios. Crecerá de esta manera el mercado de materiales digitales educativos, del que hoy ya existen algunas muestras.

Este curso 33.000 alumnos catalanes tendrán ordenadores portátiles. El próximo llegarán a 120.000 de primero y segundo de secundaria. Deberán pagar 150 euros cada uno (la mitad de su precio en el mercado).

En los dos cursos siguientes tendrán portátiles 130.000 estudiantes de quinto y sexto de primaria. La Generalitat y el Ministerio de Educación han llegado a un acuerdo –que está previsto que se firme a principios de noviembre– para financiar a medias el desembarco de los portátiles.

Varias editoriales se han puesto manos a la obra para suministrar material digital. Este año una única empresa proporciona el grueso del material a los centros acogidos al plan de la Generalitat.

http://www.elpais.com/articulo/cataluna/maestros/usaran/red/tipo/Facebook/alumnos/elpepiespcat/20091030elpcat_6/Tes

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2010

ÉPREUVE PRÉPROFESSIONNELLE SUR DOSSIER

Le dossier qui vous est remis comporte deux documents :

1. Un extrait du roman de Antonio Muñoz Molina, *El viento de la luna* (2006).
2. Un dessin d'El Roto publié dans le quotidien *El País* le 13/12/2009.

I. Après avoir présenté et caractérisé les documents de ce dossier, vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse.

II. Vous rendrez compte de la réflexion que vous aurez menée sur les points suivants :

1. À quels repérages linguistiques feriez-vous procéder afin de faciliter l'accès au sens du document 1 ?
2. Quels procédés faudrait-il souligner pour guider la compréhension du document 2 ?
3. Quels objectifs, autres que linguistiques, assigneriez-vous à l'étude de ce dossier ?
4. Dans quel ordre aborderiez-vous l'étude des documents de ce dossier, et à quelle classe le destineriez-vous ? Justifiez vos choix.

Document 1

A nosotros, los vecinos de enfrente, la mujer de Baltasar nos invitaba de vez en cuando a su casa a ver la televisión. Estaba en una sala pequeña, con una ventana que daba a la calle. Mi hermana y yo nos sentábamos en el suelo, delante del aparato, hechizados, pero los mayores nos decían que nos echáramos hacia atrás, que el brillo de la pantalla nos haría daño a los ojos, que nos quemaríamos vivos si de pronto estallaba. Mi padre, siempre reservado, prefería no unirse a nosotros. Se quedaba en casa escuchando la radio, o se iba a acostar muy pronto, porque madrugaba siempre mucho para ir al mercado. Decía que el invento no tenía ningún porvenir: quién iba a conformarse con aquella pantalla tan pequeña, con las imágenes confusas en blanco y negro, cuando era tan hermosa la lona tensa y blanca de los cines de verano, tan vibrantes los colores en ella, el cielo inmenso de las películas del Oeste, el mar color esmeralda de las aventuras de piratas, los rojos de las capas y los oros de los cascos de los centuriones en las películas de romanos en tinte. Pero mi madre, mi hermana, mis abuelos y yo cruzábamos los pocos pasos que nos separaban de la casa de Baltasar como si fuéramos a asistir a una fiesta o a un espectáculo de magia, tomábamos asiento y esperábamos a que el televisor, después de encendido, “se fuera calentando”. Cuando las imágenes ya se veían bien definidas Baltasar ordenaba con su voz grave y pastosa, “¡Apagad la luz!”, y su sobrina, la contrahecha que vivía con ellos –Baltasar y su mujer no habían tenido hijos– daba una cojetada hasta la pared y giraba el conmutador de porcelana blanca, y la habitación quedaba sumergida en una claridad azul, como teñida de los mismos tonos azulados de la pantalla, en una irrealidad acogedora y submarina.

Veíamos películas, veíamos concursos, veíamos sesiones de payasos, veíamos melodramas teatrales, veíamos noticiarios, veíamos anuncios, veíamos transmisiones de la santa misa, veíamos partidos de fútbol y corridas de toros, veíamos series de espías o de viajes espaciales o de detectives que hablaban siempre con un extraño acento que era vagamente sudamericano, pero que para nosotros era, sin más, la manera de hablar de los personajes de las películas y de las series y de los monigotes de los dibujos animados. Pero viéramos lo que viéramos los adultos no se callaban nunca: porque no entendían un detalle de la trama y preguntaban en voz alta quién era alguien, o quién había cometido un crimen, o quién era la mujer o el padre o el marido o el hijo de un personaje; o porque se indignaban por las canalladas de un malvado, o porque le advertían a una joven inocente del peligro que representaba para ella esa suegra de aspecto benévolo o ese pretendiente atractivo y de bigotito fino que en realidad quería asesinarla o quedarse con su herencia; o porque un torero culminaba un buen pase y le aplaudían y le gritaban olé como si estuvieran en la plaza y el torero pudiera escucharlos; o porque un delantero centro metía un gol o un portero lo paraba tirándose en diagonal hacia la esquina más alejada de la red; o porque se morían de risa con las bromas más burdas de los payasos o lloraban –las mujeres– escandalosamente si al final una novia llegaba al altar con el hombre de sus sueños, logrando escapar a las maquinaciones de la suegra falsa y malévola y del individuo torvo de bigote fino o, peor aún, de perilla.

Antonio MUÑOZ MOLINA, *El viento de la luna*, 2006

Document 2



El Roto, *El País*, 13/12/2009

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2010

ÉPREUVE PRÉPROFESSIONNELLE SUR DOSSIER

Le dossier qui vous est remis comporte deux documents :

1. Un article, extrait du site web du quotidien argentin *Página/12* du 06/09/2009.
2. Une photographie tirée du site web du quotidien bolivien *La Razón* du 01/08/2009.

I. Après avoir présenté et caractérisé les documents de ce dossier, vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse.

II. Vous rendrez compte de la réflexion que vous aurez menée sur les points suivants :

1. Quels repérages linguistiques conviendrait-il de faire pour faciliter l'accès au sens du document 1 ?
2. Quelle place accorderiez-vous au document 2 ?
3. Quels objectifs, autres que linguistiques, fixeriez-vous à l'étude de ce dossier ?
4. Dans quel ordre aborderiez-vous l'étude des documents de ce dossier ? À quelle classe le destineriez-vous ? Justifiez vos choix.

Document 1

WONDER CHOLA – Por Nicolás G. Recoaro y Mariana Ruiz Romero

Con el gobierno de Evo Morales en su cuarto año de mandato –con cómodas posibilidades de conseguir un segundo período a partir de las elecciones de diciembre próximo–, el terreno ganado por los pueblos indígenas y mestizos del país ha ayudado a revalorizar las culturas originarias, además de abonar diversas facetas del arte boliviano contemporáneo, donde las historietas y los cómics no han quedado al margen. Incorporando a personajes que se valen de las raíces andinas y los milenarios saberes ancestrales de las comunidades que pueblan Bolivia, algunos historietistas comenzaron a dejar de lado las influencias norteamericanas y japonesas, y ponen su foco en la realidad del país. ¿Una heroína ciento por ciento boliviana? Algo de eso hay. “Los tiempos cambian y los bolivianos tenemos tanto por hacer, y en mi trabajo como historietista decidí dejar de copiar a los europeos, a los americanos, a los japoneses y concentrarme en mi país, en nuestra realidad, en nuestras heroínas populares”, explica Rolando Valdez, el padre de la primera historieta boliviana protagonizada por una chola hecha y derecha. Hija bastarda del choque violento entre las culturas de damiselas europeas y campesinas indígenas del Altiplano, Súper Cholita devela con orgullo su estirpe híbrida, mix de manga pirateado amalgamado con el folklore de mercado y la mitología aymara y quechua.

“Pensaba que de una buena vez había que crear una historieta protagonizada por alguien que tuviera que ver con nosotros, los bolivianos. Lo más parecido posible con nuestra cultura e idiosincrasia. En aquel tiempo me contacté con un dibujante y le conté de mi proyecto de cómic protagonizado por una cholita con superpoderes, y lo que le pedí fue que los dibujos representaran, en la forma más fiel posible, a la gente común de mi país: bajitos, gorditos, como somos nomás.” Así fue la génesis de la historieta de la heroína chola, con rasgos indios y picardía de mercado. [...]

La tira alcanzó siete números, varios de ellos por encargo de organizaciones con fines educativos, donde las andanzas de la cholita superpoderosa combinan mitos populares, combates a muerte con burócratas estatales, magistrales clases culinarias donde devela secretos para preparar típicos platos andinos como el chuño o las papas deshidratadas, y hasta educa sobre derechos y obligaciones de las empleadas domésticas, de las que se siente hermana y consejera. “La búsqueda de la Súper Cholita será siempre la justicia y equidad, pero también queremos que dé a conocer sobre los derechos de las mujeres trabajadoras e indígenas”, explica Valdez.

“Pienso que Súper Cholita habla de los problemas que se ignoran muchas veces, y cuando me siento a inventar los guiones quiero que las personas no olviden lo que aqueja a la sociedad, porque creo que muchas veces no hay justicia y reina la impunidad”, explica Valdez. Sin embargo, y a diferencia de los héroes clásicos, Súper Cholita está muchas veces lejos de las virtudes bien pensantes y recupera ciertos saberes de la viveza popular andina: regatea en los mercados, habla cual suegra insatisfecha, es adicta a varios platos populares del Altiplano, disfruta sin prejuicios de su voluptuosidad y hasta suele coimear a los funcionarios públicos.

Página/12, 06/09/2009
www.pagina12.com.ar/diario

2/3

Document 2

Lo clásico, de moda para la chola

En un desfile, diseñadores prestigiosos en moda para la mujer de pollera presentaron anoche su nueva colección que rescata el estilo de antaño. Los zapatos calados, la manta estampada, el sombrero de copa alta y las enaguas con encajes pasaron de moda; hoy las cholitas paceñas utilizan una vestimenta más clásica o de antaño y elegante. En el quinto desfile de moda denominado La Chola Paceña, Tradición Nuestra, se lucieron los diseños que se impondrán del 2009 en adelante.



La Razón, 01/08/2009

CAPES EXTERNE, CAFEP D'ESPAGNOL

Session 2010

ÉPREUVE PRÉPROFESSIONNELLE SUR DOSSIER

Le dossier qui vous est remis comporte trois documents :

1. Un extrait filmique tiré de *Bwana* de Imanol Uribe, 1996.
2. Un tableau de José Garnelo, *Primeros homenajes en el Nuevo Mundo a Colón*, 1892.
3. Un dessin de Santiago, *Usted está acá*, publié par *Cambio 16*, 1988.

I. Après avoir présenté et caractérisé les documents de ce dossier, vous exposerez brièvement le bilan de votre analyse.

II. Vous rendrez compte de la réflexion que vous aurez menée sur les points suivants :

1. Quelle réflexion suggère l'association des trois documents ?
2. Quels repérages effectueriez-vous pour accéder au sens du document 1 ?
3. Quels objectifs linguistiques assigneriez-vous à l'étude de ce dossier ?
4. À quelle classe destineriez-vous ce dossier ? Dans quel ordre aborderiez-vous les documents ? Justifiez vos choix.

Document 1

- Ombassi* –[Obulakwei ato ovi]
Antonio –Tranquilos. Si ve que tenemos miedo es peor. ¡Fuera! ¡Vete!
Ombassi –[Ombassi. Nelle ombassi.]
Niña –¿Qué dice?
5 *Dori* –¿Qué ha dicho Antonio?
Antonio –Yo ¡qué coño sé!
Ombassi –[Ombassi eosa ala]
Antonio –Iros despacio que no note que tenemos miedo.
Dori –Y ¿adónde nos vamos?
10 *Antonio* –¡Al coche!
Ombassi –[Obolakwei wache oié. Neossa ala. Nelle Ombassi]
Niño –Dice que se quiere comer a Yasi.
Niña –¡Ah, ah, ah!
Dori –¡Ay, Dios mío!
15 *Antonio* –Oye, lárgate, estás asustando a mi familia. ¿Ves? ¡Lárgate o llamo a la Guardia Civil!
Ombassi –[Ombassi apareji lona...]
Antonio –¿Qué dices?
Ombassi –¡Viva España! Induráin.
20 *Antonio* –¡Anda, la leche! Con lo que me sale éste ahora.
Dori –Antonio, vente por acá, a ver si te va a hacer algo.
Antonio –¿Eh? Ven, ven. Mira lo que sabe decir. Anda dílo otra vez.
Ombassi –[Ombassi]
Dori –Tú estás loco. Vámonos.
25 *Antonio* –No, no. Lo de antes. Viva España.
Ombassi –¡Viva España! Induráin.
Dori –Ya está bien de tonterías, Antonio. Venga, vámonos.
Antonio –Bien, bien. Yo, me voy. Tú, tranquilo, Induráin. ¿Eh? Qué jodido. Adiós. Hale, vamos.
30 *Niño* –Cuidado papá que viene.
Antonio –¡Quieto!
Ombassi –¡Viva España! Induráin.
Antonio –Sí, Induráin pero tú te quedas aquí.
Ombassi –[Ombassi eossa ala]
35 *Antonio* –Dori.
Dori –¿Qué?
Antonio –¿Queda merienda?
Dori –¿Para qué?
Antonio –Para dársela a éste.
40 *Dori* –¿Por qué vas a darle a éste la merienda?
Antonio –Para que nos deje en paz. A lo mejor lo que le pasa es que tiene hambre.
Dori –Y, ¿si no le gusta el chóped*?
Antonio –Pues que se joda. Tú trae.

Imanol URIBE, *Bwana*, 1996

* El chóped es un tipo de mortadela.

Document 2



José GARNERO, *Primeros homenajes en el Nuevo Mundo a Colón*, 1892
Óleo sobre lienzo, 300 x 600 cm, Museo Naval de Madrid

Document 3



SANTIAGO, « Usted está acá », *Cambio 16*, 19/09/1988