



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : Agrégation interne

Section : Langues vivantes étrangères : espagnol

Session 2022

Rapport de jury présenté par :
Monsieur Yann PERRON (IGÉSR)

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

**RAPPORT DU JURY DE L'AGRÉGATION INTERNE / CAER-PA
SECTION : ESPAGNOL
SESSION 2022**

Présenté par

M. Yann PERRON (président)

et

**Mme Delphine HERMES, Mme Nuria RODRIGUEZ LAZARO et
M. Thomas FAYE, M. Philippe MERLO-MORAT**
(membres du directoire)

Avec la collaboration des membres du jury :

M. Raul CAPLAN

Pour l'épreuve de composition en langue étrangère

**Mme Marie-Ange PALACIOS, M. Maxime BREYSSE,
Mme Julie PELIAN, Mme Khadija MEZIANE
et M. Olivier IGLESIAS**

Pour l'épreuve de traduction (thème, version et explication de choix de traduction)

Mme Marie-Antoinette BERTRAND et M. Rémi VARTERESSIAN

Pour l'épreuve de préparation d'un cours

Mme Cécile VINCENT-CASSY

Pour l'épreuve d'explication en langue étrangère

Mme Diane BRACCO et M. Sylvain DALLA-BARBA

Pour l'épreuve de thème oral

SOMMAIRE

PRÉAMBULE	P. 1
ÉPREUVE DE COMPOSITION EN LANGUE ÉTRANGÈRE	P. 3
ÉPREUVE DE THÈME.....	P. 17
ÉPREUVE DE VERSION.....	P. 28
ÉPREUVE D'EXPLICATION DE CHOIX DE TRADUCTION.....	P. 39
ÉPREUVE DE PRÉPARATION D'UN COURS.....	P. 48
ÉPREUVE D'EXPLICATION EN LANGUE ÉTRANGÈRE.....	P. 58
ÉPREUVE DE THÈME ORAL	P. 68
EXEMPLES DE SUJETS DES EPREUVES D'ADMISSION	P. 75

PRÉAMBULE

M. Yann Perron, président du concours

L'arrêté du 22 novembre 2021 a fixé :

- à 45 le nombre de postes offerts au concours interne de recrutement de professeurs agrégés de l'enseignement du second degré,
- à 9 le nombre de contrats offerts au titre de 2022 au concours interne d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés dans les établissements privés sous contrat du second degré (CAER).

Les courbes du nombre de postes de l'un et l'autre concours s'écartent quelque peu cette année, mais les chiffres restent relativement stables pour la discipline.

Le nombre d'inscrits est également stable par rapport à la session 2021 et démontre une bonne santé de l'agrégation interne d'espagnol :

Voici leur évolution sur ces dernières années :

	PUBLIC	PRIVE
Nombre de postes		
2022	45	9
2021	41	11
20202	37	12
2019	37	12
2018	37	11
Nombre de candidats inscrits		
2022	885	183
2021	898	185
20202	831	160
2019	905	185

Notons qu'un candidat inscrit sur trois ne s'est finalement pas présenté aux épreuves d'admissibilité et a donc été éliminé (public comme privé) et que le nombre de candidats ayant composé baisse légèrement entre la première et la deuxième épreuve d'admissibilité, passant de 588 à 562 pour le secteur public, et de 116 à 114 pour le secteur privé.

	Admissibilité	
	PUBLIC	PRIVE
Admissibles	92 candidats	17 candidats
Barre d'admissibilité	9,10 / 20	7,92 / 20
Épreuve de composition		
Note maximale	15,33 / 20	12,43 / 20
Moyenne	5,13 / 20	4,40 / 20
Épreuve de traduction		
Note maximale	13,73 / 20	12,65 / 20
Moyenne	7,35 / 20	6,06 / 20

	Admission	
	PUBLIC	PRIVE
Moyenne des épreuves		
Exposé de la préparation d'un cours	8,16 / 20	6,94 / 20
Explication en langue étrangère	11,54 / 20	10,24 / 20
Moyenne des candidats non éliminés		
Admissibilité + admission	9,98 / 20	8,62 / 20
Moyenne aux épreuves d'admission des admis	12,46 / 20	10,56 / 20
Barre d'admission	10,13 / 20	8,94 / 20

Tous les postes ont été pourvus.

Il nous semble important de signaler à nouveau que l'agrégation interne n'est pas un examen, mais un concours de recrutement et que les notes attribuées par le jury ne servent qu'à classer les candidats à partir d'épreuves précises et non à démontrer que le niveau de connaissances ou de compétences générales d'un candidat dans la discipline ou dans l'exercice du métier est faible ou insuffisante ou, au contraire, remarquablement élevé. Certes, une note basse, par exemple, signifie que la prestation du candidat est éloignée des attendus sur lesquels le jury s'est concerté et harmonisé en amont et en aval des épreuves, et la note attribuée prend invariablement en compte, à l'écrit comme à l'oral, la qualité de la langue qui reste un élément central des exercices, au-delà même de l'épreuve de traduction ; mais une note d'épreuve, si basse soit-elle, ne doit pas être comprise comme une valeur définitive. De nombreux candidats, d'ailleurs, se représentent au concours après un insuccès à de précédentes sessions. A l'inverse, une note très élevée (la note maximale a pu être délivrée), n'indique pas la perfection absolue, mais une splendide réussite à une épreuve dont il faut évidemment se féliciter.

Les trois derniers rapports de jury de l'agrégation interne (sessions 2019, 2020 et 2021), à l'instar de ceux qui ont précédé, ont apporté des éléments de compréhension sur le fonctionnement du concours et sur les attentes concernant la totalité des épreuves, écrites ou orales, certaines comprenant des exercices multiples. Des comptes rendus d'épreuve, assortis de conseils méthodologiques et d'éclairages sur chaque corpus proposé dans les sujets, ont tenté d'apporter annuellement un appui de qualité aux candidats dans leur préparation au concours. Le présent rapport vient renforcer et compléter les précédents et souhaite aussi rendre compte de la faisabilité des épreuves pour peu que la préparation des candidats s'appuie sur un travail régulier dès la publication du programme au printemps de l'année antérieure. Le concours de l'agrégation interne tient compte, à travers l'extension réduite de son programme par rapport au concours externe, de ce temps très limité pour des candidats le plus souvent accaparés par leur activité d'enseignement, mais une préparation sommaire, une connaissance superficielle du programme du concours, des présentations confuses ou une langue espagnole et française par trop incertaines ne peuvent évidemment pas donner accès au grade d'agrégé, celui-ci valant prioritairement pour des enseignements spécialisés de l'espagnol avant et après le baccalauréat.

J'adresse, naturellement, toutes mes félicitations aux lauréats de cette session ainsi que mes encouragements aux candidats non retenus à ce concours exigeant et de haut niveau. Mes remerciements les plus sincères vont également à tous les membres du jury de cette session, mais aussi à tous ceux qui se sont engagés à mes côtés pendant ces quatre années de présidence que j'ai eu l'honneur d'assurer. Membres du directoire et du jury, rédacteurs des rapports, préparateurs d'épreuves, concepteurs de sujets, correcteurs, examinateurs, gestionnaire du concours, chef des établissements d'accueil et de leur personnel administratif et de service (le lycée Jean-Pierre Vernant de Sèvres et le lycée d'État Jean Zay de Paris), les personnels de la Direction générale des ressources humaines, du Service inter-académique des concours et examens, de France Éducation International, d'Exatech, que tous reçoivent ici ma sincère gratitude pour leur remarquable disponibilité, leur obligeante collaboration et leur professionnalisme toujours aimable.

Yann PERRON
Inspecteur général d'espagnol
Président du concours

EPREUVE DE COMPOSITION EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Rapport établi par M. Raul CAPLAN

SUJET

“No cabe duda del virtuosismo de Bioy Casares, de la extrañeza de su mundo imaginario ni de su capacidad para cautivarnos, desconcertarnos y, con frecuencia, hacernos sonreír con historias que tienen algo de cuentos de hadas y de tragicomedias. Trabaja corriendo un supremo riesgo: inventar situaciones que son rigurosamente irreales, en las que nada en verdad existe. Un mundo casi gratuito, al vacío y al margen de todo lo que no es su propia fábula. A veces su parodia de la trivialidad porteña puede ser trivial ella misma, poco significativa. Puede ocurrir que su búsqueda de lo insólito esté aquejada por la frivolidad de un juego literario que no trascienda más allá de su artificio.”

Apoyándose en referencias precisas de la narrativa de Bioy Casares, analice y discuta esta reflexión de José Miguel Oviedo (*in Historia de la literatura hispanoamericana*, vol.4 *De Borges al presente*, Alianza Universidad Textos, Madrid, 2001, p. 43).

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Le jury a pu constater avec satisfaction que de nombreux candidats se sont préparés de façon rigoureuse à cette épreuve : la connaissance des textes au programme était souvent acquise, et la bibliographie critique souvent maîtrisée, notamment celle autour de la littérature fantastique, aussi bien sur le fantastique du XIXe siècle que sur le « néo-fantastique » (Alazraki), en particulier sur le fantastique latino-américain, et plus spécifiquement *rioplatense* (Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández, etc.). De ce fait, et étant donné la richesse de la citation proposée, le jury a pu lire beaucoup de travaux de qualité, avec des problématiques bien présentées ainsi que des plans et des développements cohérents.

Néanmoins, un nombre non négligeable de candidats a privilégié l'étude du roman au programme en minorant les nouvelles, et le jury a pu lire ainsi des copies s'appuyant presque exclusivement sur *La invención de Morel*, ou faisant référence de façon assez minimaliste aux nouvelles. Parfois même, leurs titres n'étaient pas connus, et l'on a pu évoquer « Los milagros no se recuperan » comme *el cuento en el que aparecen varios personajes llamados Somerset Maugham*. Certains candidats étaient de toute évidence insuffisamment préparés, et des copies très brèves (4 à 5 pages) ont livré des généralités sur le fantastique ou sur la vie de l'auteur sans se confronter véritablement à la citation. Un autre problème rencontré assez fréquemment a été celui du **manque de problématisation** ; certains candidats ont pu écrire de très nombreuses pages pour rendre compte de connaissances emmagasinées tout au long de la préparation, mais qui ne répondaient nullement à une problématique claire et pertinente. Le jury rappelle aux candidats que l'exercice de la composition (codifié depuis fort longtemps et bien connu de tous -les rapports successifs des jurys en attestent) n'a pas pour but premier d'évaluer les connaissances acquises (bien qu'elles soient essentielles au travail), mais la capacité des candidats à bâtir une réflexion propre à partir de la citation proposée. Voilà pourquoi certaines propositions étaient inacceptables, comme celles des candidats qui ont pu s'étonner de ne pas voir le mot « fantastique » dans la citation et qui ont proposé une *réfutation* de la (soi-disant) pensée du critique péruvien. Faut-il le rappeler, une citation comme celle-ci, extraite d'une œuvre monumentale, ne résume pas la pensée de son auteur, et l'absence du mot « fantastique » n'était pas ici significative. Il va de soi qu'Oviedo n'ignore pas la dimension fantastique de l'œuvre de Bioy ; cela apparaît plusieurs fois dans ce même chapitre de son *Historia...* : « Llamar a sus relatos *comedias fantásticas* » no es inapropiado (op. cit., p.40) ; « El mundo de Bioy Casares suele seguir el clásico patrón del relato fantástico o sobrenatural » (*idem*, p. 41), etc.

Dernière remarque d'ordre général : s'agissant d'une question de littérature, le jury a apprécié les compositions qui mettaient en avant des aspects *littéraires* au sens large : style, structuration des textes, jeux autour des voix narratives, chronotopes, construction des personnages, aspects rhétoriques, intertextualité et intermédialité, etc. Inversement, le jury rappelle aux candidats qu'on ne peut pas étudier des textes littéraires en restant au niveau de la paraphrase ou de l'approche purement thématique (laquelle, bien entendu, a toute sa place dans un travail de ce type, mais ne saurait pas suffire), qu'un texte littéraire doit être étudié en tant que tel, en mettant en avant ses spécificités.

Análisis de la cita

• Análisis del paratexto

Un primer consejo a los candidatos es que estudien con detenimiento el paratexto, para extraer el máximo de informaciones a partir de él. En el presente caso, cabe recordar que José Miguel Oviedo es un universitario, ensayista, crítico literario -y escritor- peruano, nacido en Lima en 1934 y fallecido en 2019 en los EE.UU. -donde ejerció como profesor durante décadas en varias universidades. Es **una de las grandes figuras de la crítica literaria latinoamericana del último medio siglo**, y conocido especialista de literatura contemporánea, y especialmente de la obra de escritores peruanos como Ricardo Palma, César Vallejo o Mario Vargas Llosa.

Su interés por la Historia de la literatura se manifiesta en su monumental *Historia de la literatura hispanoamericana*, en cuatro volúmenes, publicada hace poco más de dos décadas (entre 1995-2001) por la editorial Alianza. Este libro tiene una particularidad: en su introducción general, Oviedo asume no hacer “una obra enciclopédica, un registro minucioso y global de todo lo que se ha escrito y producido como actividad literaria en nuestra lengua en el continente a lo largo de cinco siglos”, no hacer pues una “historia-catálogo”, una “historia-depósito general de textos”. Este tipo de historia literaria, aclara, resulta útil como obra de consulta (sus páginas “se consultan como las de un diccionario o de una guía telefónica”, escribe) pero tiene varios defectos, entre ellos interesarse más por las tendencias que por los autores, considerar a autores y obras como “ilustración” de procesos históricos.

Su opción es otra: su objetivo es “leer el pasado *desde el presente*” (subrayado por el autor), para así ofrecer “un cuadro vivo de las obras según el grado en que contribuyen a definir el proceso cultural como un conjunto que va desde las épocas más remotas hasta las más cercanas, obras cuya importancia intrínseca obliga a examinarlas con cierto detalle.” En otras palabras, Oviedo asume que “[más] que descriptivo y objetivo, [su] modelo de historia literaria es **valorativo y crítico, lo que siempre supone los riesgos inherentes a una interpretación personal.**” (idem, p. 18, subrayado nuestro).

De lo anterior, destacamos tres elementos:

i) La cita pertenece a una **Historia de la literatura**, es decir a una **obra de corte generalizador o abarcador**. En otras palabras: no se trata de un estudio monográfico sobre la obra de Bioy, que supondría una visión mucho más acotada. De ahí que algunas afirmaciones puedan resultar algo *tajantes*.

ii) Esta “Historia” es **reciente**, y tiene una **distancia temporal de varias décadas respecto a la obra de Bioy**. En otras palabras: se interesa por un autor y por un movimiento (o un género, o una escritura: todo esto puede discutirse) en cierto modo “clausurado”, cerrado. Esto permite que la cita tenga una dimensión evaluativa.

iii) Por último, la cita incluye claramente una **valoración crítica** y hasta un **juicio de valor**: este juicio aparece de manera implícita (mediante el verbo “cautivar”, la expresión “hacer sonreír”, el hecho de señalar que Bioy “[corre] un supremo riesgo”) y explícita: creación de un mundo “casi gratuito”, búsqueda “aquejada por la frivolidad”, parodia que puede “ser trivial”, obra que “no [trasciende]”.

Se trata de un juicio de valor en parte **estético** y en parte **ético**, pues nos habla implícita e indirectamente de la finalidad que para Oviedo debe tener la literatura, la cual no debe agotarse en sí misma (como sucede con el torremarfilismo, el *art pour l'art* u otras corrientes) sino que debe ir más allá, conseguir cierta **trascendencia** (término que era necesario y conveniente interrogar, pues lo que supuestamente “[trasciende]” es *lo que va más allá de algo* (en este caso, de la obra en sí misma), lo que produce consecuencias (¿literarias? ¿extraliterarias?).

Como complemento señalamos otro elemento que se podía inferir del paratexto: la cita pertenece al **cuarto y último volumen de esa Historia**, y el título de esta parte resulta significativo. En efecto, los primeros tres volúmenes están marcados por eventos históricos (el primer tomo: “1. De los Orígenes a la Emancipación”) y sobre todo culturales y/o literarios para los dos siguientes (“2. Del Romanticismo al Modernismo. / “3. Postmodernismo. Vanguardia. Regionalismo.”), con claras referencias a movimientos literarios de los siglos XIX y XX. En cierto modo, Oviedo retoma con estos títulos grandes categorías de la Historia literaria, poniendo el acento en las especificidades del subcontinente -si quitamos el Romanticismo y las Vanguardias que nacen en Europa -pero tienen sus especificidades americanas- los otros movimientos son originalmente americanos (modernismo, postmodernismo y regionalismo). Ahora bien, lo significativo del título de este cuarto volumen es que no habla de corrientes ni de movimientos, sino que hace figurar por primera vez un autor (como

algunos candidatos pudieron apreciarlo): Jorge Luis Borges resulta así el iniciador de la contemporaneidad (o de la postmodernidad, como afirman algunos críticos: Alfonso de Toro, por ejemplo, escribe en 1991 (en su artículo "Posmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)" publicado en la *Revista Iberoamericana*). que "Jorge Luis Borges inaugura con *Ficciones* (1939-1944) la posmodernidad, no solamente en Latinoamérica, sino en general" (455)). Este lugar dado a Borges como "año cero" de una nueva etapa ("El magisterio de Borges consistió no sólo en habernos enseñado a escribir de un modo que no existía antes en América, sino en hacernos *pensar e imaginar* la literatura desde un ángulo totalmente nuevo; ese cambio implica una auténtica revolución [...] dentro del lenguaje de la creación.", escribe Oviedo en este mismo libro, , vol.4, p.15-16) nos recuerda que **Borges y Bioy fueron no solo amigos íntimos, sino mutuos admiradores y sobre todo que escribieron juntos.**

Algunos de estos elementos pudieron ser traídos a colación por muchos candidatos (recordamos el interés de insertar esos conocimientos en una lógica explicativa o analítica). [se podía recordar que Borges y Bioy fueron presentados en 1931 por Victoria Ocampo, la creadora de la Revista *Sur* en que ambos habrían de colaborar. Borges tenía 32 años en ese momento y Bioy apenas 17. Junto con la hermana de Victoria Ocampo, Silvina, futura esposa de Bioy (se casan en 1940, ella tenía 11 años más que él), realizan la *Antología de la literatura fantástica* que se publica en 1940. Borges y Bioy ("Biorges", como los bautizó el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal) escribieron un libro de relatos policíacos que publicaron en 1942 con el seudónimo de Honorio Bustos Domecq : **Seis problemas para don Isidro Parodi. Fue la primera de una serie de colaboraciones que tuvo en total siete libros, incluyendo algunas antologías (de relatos breves, de cuentos policiales), al igual que cuentos y crónicas de Bustos Domecq y textos escritos con el seudónimo de B. Suárez Lynch].**

Como última conclusión de esta lectura del paratexto, hay que destacar que dentro de la "dupla" Borges-Bioy, hay claramente uno que le parece fundamental a Oviedo y otro que le resulta secundario. Sin embargo, no podía estar ausente Bioy (precisamente por su cercanía con Borges, porque fue "[el] más estrecho colaborador que tuvo el maestro [Borges] a lo largo de su vida" (op. cit., p. 39), lo que redundó en un "mutuo influjo" (*idem*). También porque Borges elogió la obra de Bioy y consideró que *La invención de Morel* tenía una trama "perfecta", pero la obra de Bioy aparece juzgada aquí de manera marcadamente más crítica y con una valoración incluso negativa como lo veremos en esta cita.

- **Análisis de la cita propiamente dicha**

La cita se inicia con un modalizador discursivo que, escudándose en la forma impersonal ("No cabe duda" = "Es indudable", "Es incuestionable"), destaca varias cualidades del escritor y de su obra: el **virtuosismo** (= dominio de la técnica), la **dimensión transgresora** en su renovación de géneros (lo fantástico) a partir de hibridaciones (cuentos de hadas + tragicomedias [destacándose en este último término la presencia de un género ya híbrido y transgresor, por lo que hay una especie de *hibridez al cuadrado* en Bioy), la **capacidad de crear "mundos imaginarios"** en los que domina lo irreal, "lo insólito", la **capacidad de atrapar al lector**.

Pero esa valoración que se nos presenta como **incuestionable** y que es la de los receptores (lectores, críticos, universitarios...), aparece en una frase que tiene cierto valor **concesivo** ("No cabe duda de que... [pero]...") => los **elogios** vienen **matizados** por una serie de juicios críticos o negativos, que responden a esa **subjetividad** asumida por Oviedo.

Así:

-Bioy **es virtuoso**... pero ese virtuosismo tiene algo de "**gratuito**", es como una cortina de humo detrás de la cual se percibe cierta **vacuidad** o "frivolidad".

-Bioy **atrapa al lector**, pero lo hace "sonreír", **no provoca emociones fuertes** (¿algo que sería necesario en las grandes obras de creación según Oviedo?).

-Esa manera de atrapar al lector es una forma de **manipulación**; el término "cuento de hadas" remite en su sentido primero a un género de literatura infantil, con presencia de lo mágico y/o maravilloso, pero la expresión "cuento de hadas" se utiliza también para hablar de una historia algo "tonta", simplona, pueril que engaña a los ingenuos.

-Las obras de Bioy parecen **agotarse en esa dimensión de "juego literario"**. Señalemos que esto es algo que hubiera podido ser valorizado positivamente (el juego es algo esencial en los surrealistas, en escritores como Cortázar o Cabrera Infante, en los *oulipiens* (Pérec, Queneau...), en Joyce, Kafka, Beckett y otros grandes de la literatura). Sin embargo, es presentado de manera más bien negativa, en concordancia con la definición 4 de la Academia del término "juego": "**actividad intrascendente o que no ofrece ninguna dificultad.**"

-la *sofisticación* propia a la obra de Bioy (cabe recordar que el sentido usual de la palabra “sofisticación” es “tener elegancia, fineza”, pero otro sentido, también académico, es “falsificar, corromper”) parece estar en la mira de Oviedo: Bioy es un escritor refinado, que juega con los códigos culturales, que exige una cultura muy amplia de su lector, que se dirige a un público restringido, a una suerte de élite cultural (asociada, en el caso argentino, a una parte (cultivada) de la alta burguesía).

Ahora bien, todos estos elementos de la obra de Bioy están presentes, según Oviedo, en la obra de su “maestro”, Borges, quien :

-también es un virtuoso,

-también es creador de mundos imaginarios “rigurosamente irreales” (como la memoria infinita de *Funes, el memorioso*, o el misterioso punto que condensa exhaustivamente el universo de manera espacio-temporal en *El Aleph*, o el mapa que coincide con el territorio en el microrrelato *Del rigor de la ciencia*, o el universo creado en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, etc.),

-también subvierte los géneros (hibridación cuento/ ensayo o ensayo/poema, por ejemplo),

-también cautiva y desconcierta a su lector,

-también se sirve del “artificio”.

Pero, y **he aquí la diferencia básica entre ambos**, en Borges todos esos elementos resultan según Oviedo, *trascendentes*: los textos de Borges no se agotan en el artificio (término que será preciso interrogar, pues tiene claramente connotaciones ambivalentes: el artificio es (RAE) “Arte, primor, ingenio o habilidad con que está hecho algo” pero también es “disimulo”, “dobleza”), sino que nos ayudan a entender el mundo, a entendernos a nosotros mismos.

En conclusión de este primer análisis detallado de la cita, una problemática posible hubiera pues podido formularse en los siguientes términos:

¿Es Bioy Casares un *Borges en escala reducida*, sin los atributos principales de la obra del maestro?

O dicho de otro modo, ¿la obra de Bioy podría ser émula de la de Borges pero sin la riqueza y trascendencia de la obra de su maestro?

Sin embargo, no propondremos esta problemática, cuyo desarrollo exigía un conocimiento profundo de la obra de Bioy Casares pero también de la de Borges, autor que no figuraba en el programa.

- **Problemática(s)**

El análisis detallado de texto y paratexto debe conducir al planteamiento de una problemática. Esta no surgirá *por arte de magia*, sino *progresivamente*, mediante una estrategia que los científicos conocen bien: **el método de ensayo y error**. En otras palabras, la problemática se irá afinando a medida que se la coteje (con la obra y con la cita a estudiar), hasta llegar a una formulación satisfactoria y que se adecua a una y otra. Toda problemática que se aleje de la cita, o que no pueda dar lugar a un razonamiento coherente, o que sea inverificable, etc., debe abandonarse. En este caso, diversas interrogantes pueden surgir a partir de esta cita y del análisis propuesto. Brindamos a continuación algunos ejemplos de problemáticas a nuestro parecer aceptables:

¿En qué medida el artificio y la artificialidad forman parte consubstancial de la obra y del proyecto de Bioy?

Esta pregunta permite coincidir con la constatación de Oviedo, pero transforma ese supuesto defecto en cualidad, o al menos en elemento central del proyecto del escritor. Permite también introducir un debate en torno a dos nociones cercanas pero diferentes: la presencia del “artificio” puede ser estudiada desde numerosos puntos de vista. En efecto, en su sentido primero (RAE), el artificio es “Arte, primor, ingenio o habilidad con que está hecho algo”, o sea ese virtuosismo” del que habla Oviedo; pero el artificio es también el “predominio de la elaboración artística sobre la naturalidad”, y también es sinónimo de “artefacto” (“objeto construido para un determinado fin”), que puede remitir tanto a la presencia de inventos o “invenciones” como la de Morel, como al artefacto literario que es el cuento o la novela. Por último, la definición 4 de la Academia del término “artefacto” (“Disimulo, cautela, doblez”), subraya esta dimensión de engaño, de trampantojos en la obra de Bioy.

La “artificialidad” permite por su parte interrogarse sobre lo “hecho por [...] arte del hombre”, lo “no natural”, lo “producido por el ingenio humano” (definiciones 1, 2 y 3 de la RAE). De este modo, es posible trabajar en torno a las relaciones Hombre / Naturaleza, Cultura / Naturaleza, creación / Creación y todo lo que estas duplas conllevan (por ejemplo, la dimensión fáustica de ciertos personajes, como Morel o el propio fugitivo; pero también, en un acercamiento genérico, los aspectos relacionados con **lo fantástico** y **la ciencia ficción** (términos que era importante conocer y ser capaz de distinguir correctamente uno del otro, aunque Bioy funcione a menudo como un *equilibrista* entre ambos).

¿El virtuosismo y la habilidad técnica de Bioy están al servicio de obras maestras de la literatura o de simples juegos que se agotan en sí mismos?

Esta pregunta es más difícil de responder, y corre el riesgo de proponer reflexiones demasiado subjetivas, pues la “obra maestra” es un concepto cuyos límites son imprecisos, sobre todo cuando se trata de obras relativamente recientes, que no han atravesado diversas épocas como los llamados “clásicos”. Con todo, resulta posible proponer una reflexión **que primero se interroge sobre el virtuosismo literario en diversos planos:**

-el plano de la escritura (el dominio de la lengua y de su capacidad denotativa y connotativa; el estilo de Bioy; la hábil combinación de puntos de vista narrativos; la mezcla de registros; los usos de la intertextualidad y de la intermedialidad...);

-el plano de las tramas o diégesis (las peripecias, los efectos de sorpresa y los deceptivos...);

-el plano de la estructuración de los relatos (el arte de contar de Bioy pasa en gran parte por la sutileza de estas construcciones verbales);

Que muestre luego cómo ese virtuosismo se pone de manifiesto en juegos

-literarios (juegos de palabras; presencia del humor, la irrisión)

-con la lógica (a la manera de Lewis Carroll, Edward Lear, Alphonse Allais o más recientemente los Monty Python).

Y que cuestione en una última etapa del razonamiento esa idea de *gratuidad*, de *fatuidad*, destacando los aportes de la literatura de Bioy

-a la literatura en general: renovación del género fantástico (el llamado *neofantástico*)

-a la literatura argentina y rioplatense en particular (superación del regionalismo, dimensión cosmopolita...)

-a la reflexión sobre la modernidad científica y técnica y su impacto en diversos ámbitos:

-en la sociedad (se puede destacar aquí el interés de Bioy por el cine y la fotografía, que se inserta en una reflexión sobre la ampliación de nuestro universo producida por dichas técnicas/ artes, y que anuncia algunas de las mutaciones civilizatorias más recientes en torno a la realidad virtual, por ejemplo).

-en el individuo (la búsqueda de la inmortalidad; las creencias; el sentimiento amoroso...)

-en las concepciones del mundo (por ejemplo, la prolongación del debate en torno a los progresos de la razón y del racionalismo por un lado y las aspiraciones humanas en términos de trascendencia, de contacto con lo mágico o lo maravilloso, etc.).

• **Otras problemáticas posibles**

¿Lo fantástico y lo maravilloso en Bioy nos dicen algo sobre nuestro mundo o son meros juegos gratuitos, formas de onanismo intelectual inconducentes?

Esta pregunta permite discutir la visión negativa de Oviedo sobre los textos de Bioy, y hacerlo desde la perspectiva de los géneros literarios practicados por el escritor argentino: Oviedo habla de “mundos imaginarios”, de “situaciones [...] irreales”, de “cuentos de hadas”, lo que nos permite remitir, respectivamente a la ciencia ficción, lo fantástico y lo maravilloso, y preguntarnos si son meros juegos, especulaciones gratuitas, o si contienen una dimensión epistémica y cognoscitiva, si en otras palabras nos permite acceder a conocimientos a las que otras formas literarias -como el llamado “realismo” – no dan forzosamente acceso.

¿Qué sentido y significación tienen los juegos entre ficción y realidad omnipresentes en la obra de Bioy?

La exploración de los límites entre la realidad y la “irrealidad” (el sueño, la fantasía, la locura, la imaginación), entre lo existente y lo inexistente, entre lo verosímil y lo inverosímil, entre lo realizable y lo irrealizable, etc., está muy presente en el corpus. Si para Oviedo se trata, en muchos casos, de juegos “casi [gratuitos]”, podemos pensar, por el contrario, que Bioy está **cuestionando esas y otras dicotomías** (realidad vs imaginario / realidad vs fantasía / casualidad vs causalidad / etc.), que a través de sus fábulas está planteando situaciones que plantean paradojas y desafían la lógica tradicional tal como la plantearon pensadores de la Antigüedad griega (en particular Aristóteles): piénsese en los principios de identidad, de no contradicción, del tercero excluido... Recordemos que esa lógica ha sido cuestionada desde la ciencia exactas (matemáticas, física...), desde las ciencias humanas (filosofía), desde las creencias (religiones, esoterismo...) y también desde el arte (por ejemplo, el surrealismo, pero también la literatura fantástica, las utopías y distopías, etc.).

¿En qué medida la literatura centrada en lo imaginario, lo irreal, lo maravilloso o lo fantástico es una literatura que se agota en la evasión, la diversión, el escapismo?

Pregunta que también se interesa por los géneros practicados por Bioy y por el hecho de que esos géneros hayan podido ser considerados “inferiores” a otros géneros. Del mismo modo que en el teatro se marcó una superioridad de la tragedia respecto a la comedia, del mismo modo que la música “cultura” ha podido ser considerada superior a la “popular”, la literatura practicada por Bioy pudo ser desvalorizada por su alejamiento respecto a “la realidad”. También su obsesión por argumentos y tramas “perfectos” (para retomar el juicio de Borges) puede resultar criticable pues la novela *posrealista* ha tendido a valorizar más lo formal que lo argumental.

Hemos decidido presentar otra problemática, que se puede presentar a través de esta pregunta:

¿Es posible afirmar que la obra literaria de Bioy Casares, en especial mediante el recurso recurrente al artificio y a la artificialidad, interroga no sólo la literatura y sus límites, sino también nuestro mundo real y, dentro de él, nuestras propias existencias y nuestra razón de ser?

[Como se ve, se trata de una pregunta que, en sus ramificaciones internas, sugiere una posible organización, partiendo de los **medios** (o *recursos*) de que se vale el autor para ir hacia sus **fines**].

- **Plan**

1. Presencia y función del artificio en la obra de Bioy
 - a. Los temas:
 - la máquina / la invención
 - la pareja natural/ artificial
 - b. La escritura: el escritor como artesano (del latín: *artifex*), la obra como “artefacto” (etimológicamente: “hecho con arte”)
 - La estructura
 - La escritura
 - Los géneros
2. La literatura como cuestionamiento
 - a. Cuestionamiento de la realidad
 - La teoría de los “mundos posibles”
 - Dimensión filosófica: realidad y percepción
 - b. Cuestionamiento de la manera de representar/ construir la realidad
 - Intertextualidad e intermedialidad
 - Ludismo
3. La creación como interrogación sobre el sentido de la vida
 - a. La crítica de la banalidad de nuestras existencias (rutina, sinsentido, vanidad, fatuidad, etc.)
 - b. La apertura hacia otros mundos
 - Las relaciones con el mundo animal
 - Las relaciones con lo indecible, lo inefable
 - El sueño, la imaginación, las quimeras
 - c. Las grandes interrogantes y su manera de abordarlas
 - El amor
 - La muerte

Desarrollo

No se redacta a continuación el trabajo, se dan pistas esquemáticas para las distintas partes y subpartes. Dejamos constancia aquí de nuestro agradecimiento a Martín Arias por algunas de las pistas propuestas en este trabajo.

1. Presencia y función del artificio en la obra de Bioy

Omnipresencia del artificio y de lo artificial en *La invención...*, a nivel de la diégesis, de los personajes, de las circunstancias que viven (ej.: el grupo de veraneantes que ve el fugitivo y que resultan ser imágenes producidas artificialmente).

El **marco** en el que pasan esos días está marcado por similar artificialidad: la arquitectura con “el museo, la capilla, la pileta de natación”; “construcciones [...] modernas, angulares, lisas” (p. 99) que no revelan su identidad.

La **función** de esos edificios es artificial: ¿museo de qué? Sobre esta denominación dada por el mercader italiano al fugitivo se interroga este (p. 99). Idem para la “capilla”.

Lo artificial reina en esos espacios, cuya **decoración** es una mezcla (dudosa) de diferentes gustos y corrientes estéticas (neoclásico, art nouveau, “dibujos de Fuyita...); donde la materia es engañosa (“plantas de yeso”), donde la confusión es voluntaria (“cuartos de espejos”, p. 150).

Presencia de trampantojos (*trompe-l’oeil*): “Con el piso iluminado y las columnas de laca negra que lo rodean [...] uno se imagina caminando mágicamente sobre un estanque, en medio de un bosque” (p. 101)

=> **teatralidad** de esos espacios (ej: “terrazas que son como palcos” (p. 100)).

=> se destaca el carácter de **representación** de lo que en ellos ocurre (ej: ausencia de iluminación natural en el salón, donde solo hay “lámparas eléctricas” (p. 21); la representación aparece también como puesta en abismo (la literatura es representación; ej.: las descripciones).

Los **personajes** también resultan artificiales (en el sentido de *poco naturales*) para el fugitivo: el “horroroso tenista” [Morel] está extrañamente vestido, con “un saco [...] demasiado blanco”, “unos zapatos blancos y amarillos, desmesurados” y una “barba [que] parecía postiza”. Alec es un “joven oriental y **verdinegro**”; un personaje tiene una “voz **rudimentaria**”, etc. [se puede apuntar la adjetivación tan particular que practicaban Bioy y Borges].

Las **acciones** de los personajes, por fin, resultan también teatrales. Ej.: la “declaración” de Morel con su puesta en escena previa: “Morel daba órdenes. / -Aquí me pone una mesa u una silla. / Pusieron las otras sillas en filas, ante la mesa, como en sala de conferencias.” Y teatralidad durante el propio discurso que, escrito de antemano, es presentado y recibido teatralmente: “Morel extendió los brazos”, “la solemnidad muda” [del auditorio], etc.).

a. Los temas:

- la máquina / la invención

En LIDM el artefacto -la máquina o “invención” de Morel- y la manera de hacerlo funcionar y de ponerlo en escena, son sin duda algo “insólito” (como apunta Oviedo), pero no son algo “gratuito”, ni frívolo, ni se agotan en una pura dimensión lúdica.

Las creaciones, ya sean altamente **sofisticadas** (como la “invención” de Morel, de la que se nos brindan multitud de detalles técnicos sobre su concepción (técnicas de grabación y reproducción), sobre su funcionamiento (el uso de las mareas), o ridículamente **sencillas** (como el “bastidor” de “Los afanes”), remiten en ambos casos a numerosas cuestiones e interrogantes que la ciencia y la técnica actuales nos plantean de manera acuciante, en particular por los progresos de la inteligencia de datos (*big data*), de las biotecnologías, etc. : temas como la inmortalidad, la posibilidad de conservar fuera del cuerpo la memoria o la consciencia de un individuo, el hombre aumentado, etc.

En cuanto a la **función** de estos artificios, importa destacar la **dimensión óptica, visual**, que domina en muchos casos y que se relaciona con el tema de la realidad y la percepción. El “espejismo” al que asiste el fugitivo en LIDM y en el que termina integrándose, nos plantea la pregunta de hasta qué punto la técnica puede modificar nuestros modos de percibir el mundo y de estar en él. Claramente, el dispositivo de Morel encarna las posibilidades de la tecnología, que hoy en día están más que presentes a través de la realidad virtual y de sus numerosas aplicaciones, fascinantes e inquietantes a la vez (biotecnologías, tecnologías militares o de vigilancia...).

- la pareja natural / artificial

Los artificios, la permeabilidad entre diferentes realidades o niveles de realidad

-realidad y sueño (por ej., en “Moscas y arañas”: “Raúl no estaba dispuesto a dar importancia a los sueños que sobre él se cernían, como guiados por un sobrenatural propósito de persuadirlo; porque se repetían y porque venían de lo desconocido, la tentación de ver en ellos una revelación hubiera sido irresistible para un hombre menos fuerte.”

-realidad e imaginación

-realidad perceptible y realidad fabricada (las numerosas interrogantes, hipótesis y deducciones del fugitivo a medida que avanza su descubrimiento del mundo de la isla)
lleva a cuestionar representaciones dicotómicas entre lo natural y lo artificial, o lo natural y lo sobrenatural: tal el caso del inicio de “La trama celeste”, donde el narrador inicia su relato afirmando que escogerá un método que “no importa un repudio de lo sobrenatural”.

b. La escritura: el escritor como artesano (latín: *artifex*), la obra como “artefacto” (etimológicamente: “hecho con arte”)

- La estructura

Si Bioy es un perfeccionista a nivel de la construcción de sus tramas, como lo apunta Borges en la introducción de LIDM, también lo es en la construcción de sus relatos, tanto en cuentos como en novelas. La estructura narrativa es claramente un “artefacto” destinado a atrapar al lector, a cautivarlo (como lo afirma Oviedo) [entre los numerosos ejemplos: la manera en que descubrimos junto al fugitivo, y de manera progresiva, la artificialidad del mundo literalmente proyectado por Morel]; también, a veces, a confundirlo, a sumirlo en la perplejidad, a obligarlo a volver a lo leído, a establecer hipótesis de lectura, etc.

Las estructuras de los relatos de Bioy **rechazan la linealidad**. Sus cuentos contradicen claramente las teorizaciones de Horacio Quiroga sobre el género en su “Manual” o en su “Decálogo del perfecto cuentista” (v.gr.: “el cuento es [...] una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en el blanco.”):

-Multiplicación de peripecias: ej.: “El lado de la sombra” / la multiplicación puede ser totalmente imaginaria o especulativa como en el caso del molinete de riego en “El calamar opta por su tinta” que da cuenta supuestamente de la visita de un extraterrestre al pueblo.

-Multiplicación de perspectivas y puestas en abismo. Ej: en LIDM, el discurso de Morel al que accedemos a través de los comentarios del fugitivo y del editor, de las notas de Morel, de la reproducción de dicho discurso gracias a la invención; en “El calamar opta por su tinta” los parroquianos tienen la versión de la historia transmitida por “don Tadeño”, un personaje que parece algo tonto o ingenuo. En “El perjurio de la nieve” la historia de Vermehren y de su hija pasa por tres voces narrativas que se enmarcan o encastran unas en otras: Alfonso Berger Cárdenas presenta un manuscrito del fallecido Juan Luis Villafañe quien a su vez cuenta lo que (supuestamente) le dijeron el fallecido Oribe y su asesino, Vermehren.

- La escritura

La escritura de Bioy es identificable entre muchas (aunque el parentesco con la de Borges sea grande en algunos relatos, pero se trata de una mutua influencia más que de un supuesto carácter epigonal de Bioy).

Toda escritura es artificio, incluso la que se pretende más “realista”, más “mimética” (que en realidad es una escritura que esconde o disimula el artificio: detrás de una voz omnisciente, de descripciones físicas o psicológicas de los personajes, etc.).

La escritura de Bioy, como muchas escrituras postmodernas, exhibe constantemente su artificialidad, mediante diversas estrategias:

-elección del punto de vista narrativo (multiplicación de voces narrativas, como en LIDM donde a la voz del fugitivo se agregan otras: la de Morel, la del editor...)

-multiplicación de las puestas en abismo: presencia de relatos enmarcados

-alternancia entre narración y comentario o exégesis: de manera muy borgeana, los relatos incluyen interrogaciones del narrador sobre los hechos narrados (como en LIDM), o discusiones con otros personajes (como en “El calamar...”).

-juegos espacio-temporales. Ej: proliferación de Buenos Aires paralelos en “La trama celeste”; instauración de un tiempo autónomo en “El perjurio de la nieve”, creación de una Argentina *otra* en “El atajo”; creación de un mundo aparte, un espacio-tiempo separado del resto en “La pasajera de primera clase”.

- Los géneros

La pertenencia a determinado género de una obra literaria puede considerarse como una convención, como una atribución artificial o *a posteriori* por la crítica, la cual establece categorías, clasifica, separa. Claro que los escritores suelen tener una conciencia aguda de las clasificaciones genéricas, aunque no para respetarlas sino, a menudo, para transgredirlas.

La artificialidad de ciertas categorizaciones salta a la vista al estudiar la obra de Bioy, que rompe con ciertos esquemas preestablecidos.

Ejemplos:

-el trabajo que hace sobre el cuento en sus diversas modalidades (cuento fantástico, cuento costumbrista, cuento satírico, cuento con animales, etc.) lo lleva a transgredir, a mezclar elementos de géneros supuestamente diferentes.

-la presencia de distintas escrituras o referencias genéricas en un mismo texto: la elección de una estructura cercana a la del diario íntimo en LIDM, la trama policial de varios relatos, las relaciones con los relatos de aventuras...

Para Bioy, la transgresión genérica no es un problema, es más bien algo consustancial a la creación. Un punto relacionado con esto es el de lo fantástico, que no es para Bioy un género sino una **modalidad de escritura**. Es decir que lo fantástico puede encontrarse dentro de una obra que no sea fantástica en su totalidad, incluso en una obra "realista" [a diferencia de la concepción de Todorov de lo fantástico, referencia que muchos candidatos usaron de manera algo abusiva, olvidando que Todorov pensaba más en otros modelos de fantástico que el encarnado por Bioy].

2. La literatura como cuestionamiento

a. Cuestionamiento de la realidad

- La teoría de los "mundos posibles"

Esta corriente postula que es posible "pensar en mundos posibles ficcionales como entidades simbólicas vehiculizadas por textos [...] que poseen rasgos y características inherentes y que pueden ser reconstruidos –con mayor o menor nivel de detalle– por [...] sus lectores implícitos" (Mariano Vilar, "Introducción a la teoría de los mundos posibles", Revista *Luthor*, 2012). Ejemplos de "mundos posibles" en la literatura, el pensamiento y las artes son las utopías (como la de Thomas More), los viajes en el tiempo (hacia el pasado o el futuro) y la capacidad de modificar ciertos hechos del pasado, las ficciones como *4, 3, 2, 1* de Paul Auster, ciertos relatos de ciencia ficción, muchos cuentos de Borges (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius...*), etc.

Siguiendo a ciertos filósofos, es posible pensar nuestro mundo como uno entre tantos "mundos posibles". Para Leibniz (1646-1716), Dios contiene en su infinita sabiduría todos los mundos posibles, y el nuestro es el único que tiene una existencia real y el mejor de todos los mundos posibles -algo que refutará con humor Voltaire en *Cándido* a través de Pangloss.

Esta noción de mundos posibles o mundos paralelos fue intensamente explorada por los autores del llamado (por J. Alazraki) *neo-fantástico* argentino, como Borges (por ejemplo, en *El jardín de los senderos que se bifurcan* de 1941), o posteriormente Cortázar (en *Todos los fuegos el fuego*, *La isla al mediodía*, *Lejana*, etc.) y por supuesto, el propio Bioy.

En una época en que el mundo se ha vuelto extremadamente complejo, en el que formas de "ubicuidad" son posibles (en la época de Bioy, a través del teléfono, la telegrafía, etc.; hoy de manera más avanzada e instantánea aun), los "mundos posibles" son una manera de reflexionar sobre el presente y los posibles futuros.

Basándonos en esta teoría de "mundos posibles", la irrealidad y artificialidad presentes en textos de Bioy, contrariamente a lo que afirma Oviedo, puede ayudarnos a pensar el presente y el porvenir, del mismo modo que la ciencia ficción / anticipación permite enfrentarse a posibles: la fabricación de vida está por ejemplo presente en Mary Shelley (*Frankenstein*), Villiers de l'Isle-Adam (*L'Eve future*), etc.; la exploración de otros mundos la encontramos en Jules Verne, Ray Bradbury y tantos otros autores de ciencia ficción; la imaginación de otros mundos presentes en el nuestro está en textos como *Les animaux dénaturés* de Vercors (1952) (que imagina el descubrimiento de una especie "intermediaria" entre el mono y el hombre, y los problemas éticos que plantea). Todos estos relatos no son "gratuitos", las situaciones imaginarias elaboradas por los creadores nos ayudan a pensar nuestro mundo y lo que queremos hacer de él.

Los "mundos posibles" nos permiten también internarnos en otras formas de realidad, lo que algunos llaman "hiperrealidad". Tomando en cuenta que el prefijo hiper- significa "exceso" o "grado superior al normal", es posible hablar de hiperrealidad a propósito de "La trama celeste", pues hay en ese relato un **exceso de realidades**: "a la realidad del mundo y del Buenos Aires del narrador, se suman las realidades de los diferentes mundos y de los diferentes Buenos Aires por los que viaja Ireneo Morris (o más precisamente: los diferentes Ireneos Morris), además de las otras realidades (infinitas) que postula la teoría en que se basa el cuento."

En "El atajo", se produce un cruce entre dos mundos posibles, el de unos viajantes de comercio en la Argentina de la época y el de una Argentina transformada en un régimen totalitario. La entrada de Guzmán y su joven colega Battilana en ese mundo (situado en una alejada región de la provincia de

Buenos Aires, con una sugestiva toponimia: “arroyo El Perdido”) llevará a la tragedia, pues este último será fusilado. Este relato de la década del 60 parece inspirarse de totalitarismos de tipo comunista, pero la reflexión sobre los posibles destinos de la Argentina cala hondo en el lector, sobre todo, aquel que conozca la historia argentina reciente. La despreocupación que caracteriza a los protagonistas del cuento resulta premonitoriamente trágica.

- Dimensión filosófica: realidad y percepción

Al igual que en Borges, las especulaciones filosóficas son una constante en la obra de Bioy.

La realidad como percepción es un tema que interesó muchísimo a ambos escritores que pusieron en ficción ese hiato entre “realidad” y “percepción”, el hecho de que no tenemos acceso a la realidad más que a través la percepción. Esto puede llevar al cuestionamiento de la existencia misma de “una” realidad, problemática que por cierto es constitutiva del relato fantástico.

Esta problemática atraviesa *LIDM*: el protagonista, a medida que va avanzando en su comprensión de los fenómenos que se producen en la isla, empieza a cuestionarse sobre el estatuto de los mismos: ¿son realidad? ¿espejismos? ¿alucinaciones? Si bien la novela brinda una respuesta precisa (la “invención de Morel” permite explicar todos esos fenómenos, transformando lo fantástico en extraño si seguimos a Todorov), lo más interesante para Bioy y para sus lectores no es, tal vez, esta explicación, sino precisamente todas las interrogantes que esas incertidumbres generan. Como lo señala el escritor y crítico argentino Juan José Saer:

“en el interior de los personajes está pasando, en esos momentos, algo cuya intensidad es y ha de ser siempre mayor que la de cualquier aventura en espacios abiertos y en mares desconocidos: la percepción continua, confusa, ardua, del mundo y del tiempo, y la red intrincadísima de experiencias que la existencia de esa percepción presupone. (Juan José Saer, *El concepto de ficción*, 2016).

b. Cuestionamiento de la manera de representar/ construir la realidad

Según Oviedo, en muchos de los textos de Bioy se construye un mundo “al margen de todo lo que no es su propia fábula”. Este reproche debería ser matizado: esta dimensión autorreferencial que conduce a Oviedo a minimizar los aportes de la obra de Bioy, tiene alcances más amplios de lo que Oviedo da a entender.

- Intertextualidad e intermedialidad

Los textos de Bioy dialogan con otras formas de creación y de manera más amplia con otros discursos (la ciencia, la filosofía, los medios de difusión, el psicoanálisis, la historia, etc.). Por eso cabe utilizar el término “intermedialidad”, que remite al estudio de creaciones y discursos culturales según redes de significación y en relación con el medio en que surgen -medio epistemológico, cultural, socio-político, histórico, etc.).

Como discurso crítico sobre esas representaciones, estas referencias suelen aparecer en Bioy mediante recursos como la parodia, la sátira. Así, en *La sierva ajena* aparece una visión satírica y burlona del mundillo literario argentino. El personaje de Otero, por ejemplo, queda ridiculizado con su propio discurso pedante y cargado de generalizaciones, que se pretende personal y que reproduce lugares comunes: “en mi libro de relatos, titulado *Fisherton*, rastrearé y encontraré elementos universales en la manifestación más estrechamente localista. No hay que prescindir del mundo y encerrarse en la provincia; abrir la provincia al mundo, es mi fórmula.”

- Ludismo

Oviedo habla de “juego literario” a propósito de la literatura de Bioy y sin duda se puede coincidir con esta caracterización.

En primer lugar, ese juego es extremadamente sutil y refinado. Oviedo lo califica de “frívolo”, lo cual en parte lo descalifica. En realidad, este calificativo puede aplicarse más que a los juegos, a ciertos ambientes y personajes: abundan los personajes de clases altas, como la familia Heller en “Los afanes”, o el estanciero danés Luis Vermehren en “El perjurio de la nieve”, o los protagonistas del *Lado de la sombra* que pasan vacaciones en Suiza... Los juegos literarios, por su parte, abundan, y se relacionan a veces con el tema de la casualidad / causalidad, como en el cuento “Los milagros no se recuperan”, donde el narrador descubre la presencia en el barco de una importante cantidad de personas llamadas Somerset Maugham, al igual que el escritor inglés (William Somerset Maugham (1874-1965), autor prolífico, fue uno de los escritores más populares del período de entre dos guerras, pero desconsiderado por la crítica). El juego presente en este relato está basado en el principio de la **coincidencia**, y resulta un elemento recurrente del relato fantástico (para Todorov, son estas coincidencias inverosímiles o difíciles de explicar, las que generan la duda o incertidumbre propia del género). Para Bioy (que es a la vez el autor, pero también uno de los personajes de su

propio cuento), la coincidencia no es mera casualidad o azar, ni es tampoco manipulación grosera del escritor, es reflejo más bien de sus propias obsesiones y centros de interés.

El juego antes citado, se relaciona con el tema del doble (*doppelgänger*), tema fundamental de la literatura fantástica (cf. *Les élixirs du diable* de E.T.A. Hoffmann [recordar que es la traducción en 1829 de los cuentos de Hoffmann al francés, bajo el título de *Contes fantastiques*, que introduce el término y genera la fortuna del género], *El retrato de Dorian Grey*, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson...). También es tratado en el neofantástico de Borges (*El otro*, *Las ruinas circulares*, ...) y por supuesto en Cortázar (*Lejana*, *La isla al mediodía*, etc.). El tema del doble permite numerosos cuestionamientos de la realidad y de la manera de representarla, establece conexiones donde parece que no las hay (entre seres de épocas diferentes, por ejemplo, o que viven en espacios distintos).

Los juegos de palabra también son frecuentes en Bioy: empezando por los nombres de los personajes, que gracias a esos juegos establecen relaciones inesperadas o secretas entre sí: tal el caso de Leda y Leto... en *El lado de la sombra*.

Los juegos intertextuales son numerosísimos, empezando por el que relaciona a Morel con el "doctor Moreau" de la novela de H.G.Wells (*La isla del Doctor Moreau* (1896)), llegando hasta el cuento "El gran Serafín", cuya estructura está calcada de un poema medieval de Alfonso Álvarez de Villasandino, dos de cuyos versos son citados por el narrador, también llamado Alfonso Álvarez.

La función de estos juegos no es siempre la misma, pero en todo caso, los juegos no se agotan en una suerte de intratextualidad interna [texto que hace referencia a sí mismo], en una forma de solipsismo [RAE: m. Filosofía. Forma radical de subjetivismo según la cual solo existe aquello de lo que es consciente el propio yo], en una "frivolidad" como sugiere Oviedo. Como hemos podido verlo, estos juegos se establecen también con otras obras: hemos dado ejemplos de obras literarias, pero la relación con otras expresiones artísticas -en especial, el cine- y con otros discursos -la mitología, la religión, la filosofía- es una constante y le da una profundidad a estos textos que va más allá del mero "virtuosismo".

La relación con otros textos, autores, géneros, se hace en general a través de **la parodia**, la cual es menos sátira que homenaje, ejercicio de admiración. Así, la parodia de textos, de géneros (como la ciencia ficción), de estilos (el costumbrismo, el realismo) no tiene forzosamente una vocación destructora o parricida, se trata más bien de proponer nuevas lecturas desde el presente.

3. La creación como interrogación sobre el sentido de la vida

Todo lo anterior nos conduce a ver en las obras de Bioy una interrogación más profunda y vital. Esta interrogación, que atraviesa el pensamiento filosófico (de Montaigne a Camus, pasando por Pascal, Rousseau y tantos otros...), no encuentra obviamente respuesta en estos textos. Con elegancia, con humor, con un distanciamiento crítico evidente, Bioy plantea en sus textos esos grandes temas haciendo uso de la **irrisión** y de la **autoirrisión**.

a. La crítica de la banalidad de nuestras existencias (rutina, sinsentido, vanidad, fatuidad, etc.)

La rutina matrimonial y su desgaste aparece en "Moscas y arañas", a través de la relación entre Raúl y Andrea quienes, nos dice el incipit, "Se casaron por amor", pero ese amor se ve contrariado por las circunstancias de vida (la compra de la casa, la necesidad de financiarla, etc.), las cuales van generando una progresiva separación, desavenencias, celos, y la tragedia final.

En "El calamar opta por su tinta" es la monótona vida en un pueblo pampeano la que es satirizada. La desaparición de un molinete de riego genera una intriga delirante, en la cual se incluye a un extraterrestre. La presencia del extraterrestre puede ser real, pero es más bien resultado de que toda la historia sea transmitida por Tadeíto, un niño que padece probablemente un retraso mental. Las discusiones de los parroquianos en torno al misterioso evento dan lugar a mordaces críticas sobre la vida pueblerina, pero también sobre temas candentes de la época, como la escalada producida en el marco de la Guerra Fría, los peligros del arma nuclear, etc.

En *La invención de Morel*, por su parte, el personaje epónimo quiere a la vez superar la banalidad de la existencia, y al mismo tiempo, paradójicamente, fijarla para siempre, pues su proyecto de "paraíso" consiste en grabar una semana de vacaciones vivida entre amigos para producir "una eternidad agradable" como la llama Morel en su "declaración".

b. La apertura hacia otros mundos

- Las relaciones con el mundo animal

Lo fantástico se ha apoyado muchas veces en el mundo animal, sin duda porque la relación con el animal plantea problemas de *fronteras* con lo humano. Recuérdese que el primer relato que inaugura la literatura policial, y que tiene también una dimensión extraña o fantástica, es *Los crímenes de la calle Morgue* de Edgar Allan Poe, publicado en 1841 y donde el misterioso asesino es un orangután. Las relaciones con los animales preocupan al ser humano desde tiempos inmemoriales; Bioy trabaja este tema a partir de la noción de reencarnación en *El lado de la sombra*, a través de la historia del gato Lavinia, que le permite insertar en su relato la teoría de Nietzsche del eterno retorno, pero haciéndolo de una manera no desprovista de humor y de irrisión (una especie de *eterno retorno imperfecto*, en el cual las almas de la amada y de su gato se habrían reencarnado en otro gato).

En “Los afanes” (1962), uno de los personajes ha conseguido hacer pasar a un bastidor el alma de su perro, Marconi (el nombre del perro, por cierto, no es gratuito: la Compañía Marconi fue una compañía británica que operaba en el marco de la telegrafía inalámbrica; pero sobre todo el nombre puede remitir a Pathé-Marconi, compañía surgida en la década del 30 a partir de la fusión de una empresa gramofónica cuya bien conocida imagen mostraba a un perro escuchando el gramófono con la inscripción “His master’s voice”).

- Las relaciones con lo indecible, lo inefable

La dimensión oculta, misteriosa, incomprensible o inabarcable de la creación ha dado lugar a investigaciones científicas (como la teoría del big bang, por dar un ejemplo), a creencias de todo tipo (religiones, supersticiones...), a especulaciones filosóficas (o pseudo-filosóficas, como algunas de las que desarrolla el propio Morel para sustentar su invento) y también ha podido expresarse mediante la creación. Todas y cada una de estas dimensiones están presentes en los textos de Bioy, pero sin que una prime sobre otra.

Lo que para algunos personajes es abordado desde la racionalidad, desde la lógica o la ciencia (tal el caso de Morel en la novela epónima), en otros es fe (cf. “Los afanes”), pero la incertidumbre que pesa sobre estas lecturas de la realidad hace que todas ellas sean expuestas y cuestionadas.

Por ejemplo, con una referencia a la fe se inicia *La invención de Morel*: “Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro.” Ese milagro es la aparición de seres vivos en esa isla en que el fugitivo se ha escondido, para proteger su vida, pero ese milagro, el protagonista y los lectores lo aprenderán más tarde, no es tal, sino resultado de la marea que ha puesto en marcha nuevamente la invención de Morel.

De manera general, las empresas más grandiosas pueden resultar ridículas o absurdas y viceversa: el ejemplo de Morel es representativo de ambas dimensiones: su invención genial, cuyo objetivo es conseguir una forma de inmortalidad, termina matando a todos los que se acercan a ella (el “pobre Charlie”, sus invitados, el propio prófugo). Pero, como el propio Morel lo confiesa en su “declaración”, la verdadera motivación de ese invento extraordinario es pasablemente ridícula, su fracaso en conquistar a Faustine, el despecho amoroso y, en último término, un ego sobredimensionado. Esta dimensión paradójica es una constante, y viene destacada mediante la irrisión y el humor, que permiten desacralizar, desmitificar, acercarse a problemas graves y universales de manera distanciada y sin que el escritor pretenda ser propietario de “la” respuesta.

- El sueño, la imaginación, las quimeras

La desmesura, rasgo recurrente de la literatura fantástica y de la ciencia ficción (piénsese en personajes como el Capitán Nemo de Julio Verne, el Doctor Frankenstein de Mary Shelley, etc.) está muy presente en los relatos de Bioy. Morel, que encarna el tópico del “científico loco”, se deja llevar por sus sueños, pero está convencido de que la ciencia y la técnica pueden ayudarlo a transformarlos en realidad.

En otro relato (“Moscas y arañas”) los sueños del personaje (Raúl Gigena) son manipulados por una de sus pensionistas, una anciana holandesa, que termina manipulando a distancia a Andrea, la mujer de Raúl, llevándola al suicidio. Resulta interesante que la holandesa sea una *manipuladora de imágenes* (y de *imaginarios*), en otras palabras, una figura del *creador*. No es por cierto la única en los textos de Bioy, donde los *creadores de imágenes* (como el propio Morel, a través de su invento) son legión, y funcionan claramente como *puestas en abismo* del trabajo del escritor. El novelista, el cuentista, es también un fabricante de quimeras, de imágenes imposibles, de “situaciones [...] rigurosamente irreales” como apunta Oviedo. Y sin embargo, esas fabulaciones nos hablan de nosotros, nos conciernen, nos interpelan. Aparece aquí lo que Vargas Llosa llama “la verdad de las mentiras” en su colección de ensayos homónimo, en cuya introducción se aclara esta idea que él aplica a la novela, pero que puede también concernir el cuento:

“[Las] novelas mienten —no pueden hacer otra cosa— pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y

encubierta, disfrazada de lo que no es. Dicho así, esto tiene el semblante de un galimatías. Pero, en realidad, se trata de algo muy sencillo. Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos —ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros— quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar —tramposamente— ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo.”

Agrega Vargas Llosa que esa afirmación no solo es válida para los escritores “realistas”, sino también para aquellos que hacen una literatura desgajada de los cánones del realismo:

“La «irrealidad» de la literatura fantástica se vuelve, para el lector, símbolo o alegoría, es decir, representación de realidades, de experiencias que sí puede identificar en la vida.”

Afirmaciones que nos parecen perfectamente adecuadas para el análisis de la obra de Bioy.

c. Las grandes interrogantes y su manera de abordarlas

Si bien lo insólito, lo espectacular, lo inesperado están presentes en los textos narrativos de Bioy, no por ello deja de tratar temas esenciales y que son presencia recurrente en la creación en todas las épocas. No podemos desarrollarlos todos aquí, pero nos detendremos en los dos más importantes: el amor y la muerte.

- El amor

Las relaciones amorosas están presentes en prácticamente todos los textos del corpus. Son de hecho una presencia importante de la literatura fantástica, tanto en la clásica decimonónica (*La Venus d’Ille*, de Mérimée, *L’Eve future* de Villiers de l’Isle-Adam, *Dracula* de Bram Stoker...) como en el neofantástico contemporáneo. El título del célebre conjunto de relatos de Quiroga (*Cuentos de amor, de locura y de muerte*) da cuenta de esta omnipresencia del tema amoroso (o de sus variantes: el erotismo y la sexualidad).

La búsqueda de absoluto a través del encuentro amoroso (*La invención de Morel*) es otro elemento clave del fantástico. Como ha sido apuntado por algunos críticos (Carlos Dámaso Martínez, por ej.), la búsqueda amorosa presente en los relatos de Bioy va de par con la dimensión fantástica. El amor de Morel por Faustine que el científico quiere eternizar a través de su invención, recuerda la pasión que generan seres espectrales, inalcanzables (como la Venus de Mérimée, o las *dívas* del cine que tanto fascinaron a Bioy).

El hecho de que Faustine sea un espectro, que sea inalcanzable, que esté sumida en su mundo, la hace aún más deseable, tanto para Morel como para el fugitivo. Para este, el hecho de tenerla a la vez cerca y de que sea inalcanzable es insoportable: “¿Cómo seguiré en la tortura de vivir con Faustine y de tenerla tan lejos?”

Este deseo es lo único que justifica la vida y las acciones: “La hermosura de Faustine merece estas locuras, estos homenajes, estos crímenes”

Y es finalmente lo que decide al fugitivo a sacrificarse para acceder a una suerte de eternidad que solo el amor permite.

Bioy retoma aquí formas clásicas de la concepción del amor (el amor cortés, el amor-pasión...) y se interroga sobre su alcance y su validez.

- La muerte

Tema por excelencia de la literatura fantástica (y también muy presente en la de anticipación, a través de la búsqueda de la inmortalidad).

LIDM es sin duda el texto que lo trata de manera más completa y profunda. Vencer a la muerte, acceder a una forma de eternidad es el proyecto de Morel (proyecto desmesurado, paradójico y, en definitiva, ingenuo, pues pretender que una máquina movida por las variaciones de la marea pueda generar tal eternidad es bastante irrisorio).

Las estrategias para vencer a la muerte son numerosas y remiten a esquemas que encontramos en distintas épocas y lugares: la máquina de Morel en LIDM y el bastidor de Heller en “Los afanes” se basan en la creencia de la transmigración (RAE: dicho de un alma: Pasar de un cuerpo a otro) o de la metempsícosis (RAE: Doctrina religiosa y filosófica de varias escuelas orientales, y renovada por otras de Occidente, según la cual las almas transmigran después de la muerte a otros cuerpos más o menos perfectos, conforme a los merecimientos alcanzados en la existencia anterior.]. En otros casos aparece la noción de reencarnación (en “El lado de la sombra”).

El doble puede ser también una manera de enfrentarse a la muerte (como en el caso de “La trama celeste” con la presencia de mundos posibles).

En “El perjurio de la muerte”, el amor del padre por su hija enferma (un médico le había diagnosticado que le quedaban tres meses de vida) lo lleva a concebir un plan descabellado para mantenerla viva: todas las acciones realizadas por los habitantes de la casa debían repetirse escrupulosamente, día tras día; de ese modo el tiempo no pasaría y se postergaría indefinidamente la muerte de Lucía. En este caso, es a través de la representación, de la teatralidad que la muerte sería vencida (aunque la rutina se verá afectada por la entrada de un personaje en la casa, rompiendo el hechizo).

Conclusión

La presentación que hace Oviedo de la obra narrativa de Bioy Casares, subraya las cualidades de la misma, pero lo hace sobre todo para mostrar sus límites. Esta visión crítica (en dos de los sentidos del adjetivo: como visión fundamentada en el análisis y en la exégesis, pero también con el sentido corriente de “juicio [...] desfavorable” (RAE, def. 5)) sin duda se justifica en el proyecto de Oviedo de ensalzar a Borges: Bioy aparece como un escritor *borgesiano*, pero que finalmente ha tomado de Borges lo más superficial (el virtuosismo, la habilidad a nivel de la escritura) pero sin quedarse con lo esencial (la capacidad de la obra de Borges a hacernos reflexionar sobre nosotros mismos y sobre el mundo, la cual explica por ejemplo que Michel Foucault señale en su introducción de *Les mots et les choses* que un texto de Borges (“La enciclopedia china”) está en el origen de ese ensayo fundamental).

Es cierto que el ludismo es una constante en Bioy, y que la construcción de las tramas está marcada por esta dimensión lúdica -en la cual quien más juega es el autor, pues se divierte modificando las tramas al punto de que el lector puede a veces perderse, ya sea circunstancialmente (como sucede en *La invención de Morel* antes de que se aclaren todos los misterios que encuentra el fugitivo), ya sea de manera más radical (como puede sucederle al lector de *El lado de la sombra*, que fácilmente puede perderse entre Lavinia, Leda, Leto y sus supuestas reencarnaciones).

Si dejamos de lado la comparación con Borges (cuya influencia en la obra de Bioy es innegable, como también lo es la afirmación recíproca (sustentada por la publicación póstuma de *Borges* (2006), libro compuesto por los pasajes de los diarios de Bioy referidos a su amigo y colega), podemos hacer un juicio mucho más valorativo de la obra de Bioy.

Es cierto que no toda su (vasta) obra es memorable, que algunos cuentos pueden parecer meros ejercicios escriturales, fantasías inconducentes. Pero de manera general, los mundos creados por Bioy nos dicen mucho sobre el mundo, tanto el de épocas pasadas, como el de hoy.

Como muchos grandes escritores, Bioy supo intuir o anticipó algunas de las grandes problemáticas de nuestro mundo de hoy: abundan en sus textos reflexiones que hoy se explicitan en torno al concepto de *antropoceno* (el impacto de las actividades humanas sobre el planeta, al punto de hacernos entrar en una nueva era geológica), a la noción de progreso técnico y científico, a las formas de la violencia, a las relaciones entre el hombre y su medio, entre el hombre y otras especies (animales, vegetales). Desde ese punto de vista, podemos retomar las reflexiones de Vargas Llosa en su ya citada introducción a *La verdad de las mentiras* y aplicarlas a la obra de Bioy:

“[...] parecería desprenderse que la ficción es una fabulación gratuita, una prestidigitación sin trascendencia. Todo lo contrario: por delirante que sea, hunde sus raíces en la experiencia humana, de la que se nutre y a la que alimenta.”

Y lo que es válido desde la perspectiva de la creación, también lo es desde la de la recepción:

“Cuando leemos novelas no somos el que somos habitualmente, sino también los seres hechizos entre los cuales el novelista nos traslada. El traslado es una metamorfosis: el reducto asfixiante que es nuestra vida real se abre y salimos a ser otros, a vivir vicariamente experiencias que la ficción vuelve nuestras. Sueño lúcido, fantasía encarnada, la ficción nos completa, a nosotros, seres mutilados a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener una sola vida y los deseos y fantasías de desear mil. Ese espacio entre nuestra vida real y los deseos y las fantasías que le exigen ser más rica y diversa es el que ocupan las ficciones. [...] Las mentiras de las novelas no son nunca gratuitas: llenan las insuficiencias de la vida.”

Por eso la gratuidad, frivolidad y artificialidad apuntada por Oviedo no nos parecen tales, la escritura de Bioy mantiene su sugestión y su vigencia: de ello dan cuenta las reediciones de sus obras (entre ellas, *La invención de Morel*); también las adaptaciones cinematográficas (*El sueño de los héroes* (1997) de Sergio Renán, o más recientemente *Los que aman, odian* (2017) de Alejandro Maci (adaptación de una novela policial de Bioy y Silvina Ocampo) y por último, la sorprendente vigencia de muchos temas abordados por Bioy (como la *gerontofobia* en *Diario de la guerra del cerdo*, o la *pulsión escópica*, la omnipresencia de las imágenes en nuestra postmodernidad y que está en el centro de muchas de sus creaciones fantásticas).

EPREUVE DE THÈME

Rapport établi par Mme Marie-Ange PALACIOS et M. Maxime BREYSSE

Sujet

La guerre durait ; un canon à longue portée tirait sur Paris ; les Alliés se préparaient à « trois, dix, vingt ans de guerre s'il le faut », mais tous savaient que la paix allait venir. On ne pouvait imaginer comment elle viendrait, quel serait son pas, sournois et feutré de diplomate ou l'arrogante démarche du guerrier vainqueur ? Quel serait son nom ? Paix blanche, victoire ou défaite ? Mais à des signes mystérieux on sentait son approche. On répétait par habitude : « Il n'y a pas de raison pour que ça finisse. Ça finira quand on sera tous morts », mais par-ci, par-là une voix encore timide insinuait : « Tout de même, ça ne peut pas durer éternellement. Ça finira par la force des choses. » – Quelle force ? Quelles choses ? Mais ici, les gens prenaient peur, battaient en retraite, murmuraient : « Ça finira parce que tout finit. » Des jeunes, brutalement, lançaient : « Ça finira parce que tout le monde en a assez. » C'était un concert de protestations : « Paniquard ! Défaitiste ! Vous n'êtes pas un vrai patriote. » Mais ce n'étaient que des mots : la vérité était là. On en avait assez. On était étourdi du tumulte des armes, saturé de gloire et de sang.

[...]

Elle était finie, l'union sacrée des premiers jours, quand chacun souffrait pour tous, quand la gloire et le deuil étaient équitablement partagés entre tous les Français. Au bout de quatre ans, chacun avait son destin à lui, et il ne se confondait pas avec celui de la France. Thérèse était veuve, mais depuis si longtemps, après avoir été mariée pendant si peu de jours qu'elle ne pouvait pleurer Martial comme un époux, mais plutôt comme un frère ; elle lui gardait un souvenir tendre et fidèle, avec ces bouffées de regret poignant où l'on se dit : « S'il avait vécu... » Mais ni elle ni personne ne considérait que sa vie était finie parce que Martial était mort. On parlait de lui, son portrait se trouvait à la place d'honneur, dans la salle à manger : une photographie encadrée, ornée d'une rosette tricolore et d'un nœud de crêpe. Il était représenté en uniforme ; il semblait plus grand, plus imposant que dans la réalité ; il avait redressé le cou devant l'objectif, refréné l'habitude qui le poussait à tirer sa barbe ou à frotter ses yeux las... Il regardait devant lui avec une expression étrange, sage, attentive, douce, mais où se lisait une froideur à peine perceptible, une sorte de détachement, comme si dès ce jour, dans ce village de l'arrière où on l'avait photographié une semaine avant sa mort, il avait dit adieu pour toujours au monde.

Irène Némirovsky, *Les feux de l'automne* [1957], Albin Michel, Paris, 2009.

Proposition de traduction

La guerra se prolongaba: un cañón de largo alcance disparaba sobre París; los Aliados se preparaban para «tres, diez, veinte años de guerra si hace falta», pero todos sabían que la paz iba a llegar. Nadie podía imaginarse cómo llegaría, cuál sería su paso, ¿el paso insidioso y quedo del diplomático o los andares altaneros del guerrero victorioso? ¿Cuál sería su nombre? ¿Paz sin vencedor, victoria o derrota? Pero se intuía su acercamiento gracias a unas señales misteriosas. Se repetía por costumbre: «No hay ninguna razón para que esto se acabe. Acabará cuando todos hayamos muerto», pero aquí o allá una voz aún tímida venía insinuando: «De todos modos, esto no puede alargarse eternamente. Se acabará por la fuerza del sino.» ¿Qué fuerza? ¿Qué sino? Pero entonces la gente se asustaba, se batía en retirada, murmuraba: «Esto se acabará porque todo se acaba. Algunos jóvenes espetaban brutalmente: «Esto se acabará porque todo el mundo está harto.»

Era un coro de protestas: «¡Miedica! ¡Derrotista! ¡Usted no es un verdadero patriota! Pero solo eran palabras: esa era la verdad. La gente estaba harta. Estaba aturdida por el tumulto de las armas, saturada de gloria y de sangre.

[...]

Se había acabado la unión sacra de los primeros días, en los que cada uno sufría por todos, en los que la gloria y el duelo se compartían por igual entre todos los franceses. Al cabo de cuatro años, cada uno tenía su propio destino, y este no se confundía con el de Francia. Thérèse estaba viuda, pero desde hacía tanto tiempo, tras haber estado casada durante tan pocos días que no podía llorar a Martial como a un esposo, sino más bien como a un hermano; conservaba de él un recuerdo entrañable y fiel, con esos arrebatos de desazón desgarradora en los que uno se dice: «De haber vivido él...» Pero ni ella ni nadie consideraba que su vida estuviera acabada porque Martial hubiera muerto. Se hablaba de él, su retrato ocupaba el sitio de honor, en el comedor: una fotografía enmarcada, adornada con una insignia tricolor y un lazo de crespón. Estaba representado de uniforme; parecía más alto, más imponente que en la realidad; había erguido el cuello ante el objetivo, refrenado la costumbre que lo incitaba a darse tirones a la barba o a restregarse los ojos cansados... Miraba hacia adelante con una expresión extraña, recatada, atenta, suave, pero en la que se notaba una frialdad apenas perceptible, una especie de desapego, como si desde aquel día, en aquella aldea de la retaguardia donde lo habían fotografiado una semana antes de su muerte, se hubiera despedido para siempre del mundo.

I. Commentaires préliminaires

Les feux de l'automne est une œuvre posthume d'Irène Némirovsky, écrivain russe de langue française née à Kiev en 1903 et morte dans le camp de concentration d'Auschwitz en 1942. L'action du roman se situe dans la période qui va de la Grande Guerre jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale et raconte l'histoire de Thérèse Brun, jeune femme de la petite bourgeoisie parisienne qui épouse en premières noces son cousin Martial, mort sur le front deux mois après leur mariage. L'extrait proposé pour le thème de la session 2022 de l'agrégation interne se situe vers la fin de la première partie du roman, dans les derniers moments de la Première Guerre mondiale. Le narrateur extradiégétique décrit l'ambiance qui régnait en France dans cette période ainsi que la fidélité amoureuse de Thérèse dont la mémoire garde le tendre souvenir de son époux Martial.

Il est important de comprendre que le narrateur est extérieur aux faits et qu'il ne se place jamais à l'intérieur du récit. Ainsi, le pronom indéfini « on », qui est employé à plusieurs reprises dans l'extrait, ne pouvait en aucun cas être considéré comme l'équivalent de « nous ». Malheureusement, trop de candidats ont fait une lecture superficielle de l'extrait, conduisant à des traductions inexactes voire erronées.

Quant aux temps verbaux, le texte raconte des faits révolus qui, en espagnol, n'admettent pas l'emploi du passé composé. C'est là un point important de grammaire qu'aucun candidat à l'agrégation ne pouvait ignorer.

II. Remarques méthodologiques

Avant de passer à la correction commentée du sujet, il semble utile de donner aux futurs préparateurs quelques conseils méthodologiques qui leur permettront d'aborder plus sereinement cette épreuve aux exigences nombreuses, tant elle mobilise simultanément diverses compétences – lexicales, morphologiques et syntaxiques – et met en évidence le niveau de langue des candidats. Les précédents rapports du jury, dont nous recommandons vivement la lecture attentive, sont disponibles en ligne et constituent une aide précieuse à la préparation de l'épreuve : les textes y figurant constituent des exercices ciblés qui rendent compte de la typologie d'extraits susceptibles d'être proposés.

A. Les enjeux de l'épreuve

L'objectif premier de l'épreuve de thème est d'évaluer le niveau de langue espagnole des candidats par le prisme de la traduction. Il ne s'agit en aucun cas d'une traduction en contexte professionnel, qui aurait pour but *in fine* d'être commercialisée. En thème, il faut traduire, certes, mais en restant le plus fidèle possible au texte source. Aussi, nous mettons en garde les candidats qui auraient tendance à réécrire des passages, à s'éloigner du texte pour parfois omettre de traduire volontairement certains mots, voire certaines expressions. L'omission, qu'il faut donc éviter à tout prix, reste la faute la plus lourdement sanctionnée car elle est considérée comme un refus de traduire. La fidélité au texte source ne doit en aucun cas se faire au profit d'un manque d'idiomatisme : le jury attend des candidats le maniement d'une langue authentique tant sur le plan lexical que syntaxique. Le vocabulaire se doit d'être précis et le recours aux expressions idiomatiques doit être la règle lorsque cela est pertinent, comme le permettait l'extrait de cette session, nous y reviendrons. À ce propos, nous avons pu déplorer, cette année encore, que certains candidats aient fait le choix de soumettre à l'appréciation des correcteurs des traductions calquées sur le français, donnant lieu à des gallicismes peu heureux, voire inadmissibles dans certains cas, dans le cadre d'un concours de recrutement d'enseignants de haut niveau. Si le manque de temps peut expliquer ces erreurs, il reste que des copies d'agrégation rédigées dans un espagnol hésitant ou fautif s'avèrent irrecevables. En revanche, les candidats qui ont fait montre d'une certaine aisance lexicale et syntaxique, ont sûrement économisé de précieuses minutes et s'en sont sortis très honorablement malgré, parfois, des imprécisions.

L'autre enjeu de cette épreuve est de vérifier la bonne compréhension du texte source qui a pu se révéler particulièrement épineuse cette année en ce qui concerne, par exemple, la traduction des différentes occurrences du pronom indéfini « on » dont il fallait, à chaque fois, bien repérer le référent pour les rendre correctement en espagnol. Nous conseillons aux candidats de consacrer un temps non négligeable à la lecture du texte pour le décortiquer et ne pas tomber dans l'écueil du contresens. Il s'agit aussi du moment privilégié pour repérer les difficultés grammaticales qui le jalonnent, étape indispensable qui doit précéder tout essai de traduction. Enfin, le temps passé aux différentes relectures –entendons ciblées –, doit être évalué, au préalable, par les candidats. Il serait fâcheux, comme c'est malheureusement trop souvent le cas, de devoir rendre une copie sans l'avoir relue.

D'où l'importance d'une bonne préparation pendant les mois qui précèdent l'épreuve : nous conseillons vivement aux préparateurs de traduire régulièrement dans les conditions du concours pour prendre de bonnes habitudes quant à la gestion du temps et ne pas être pris au dépourvu le jour J face aux contraintes horaires de l'exercice.

B. La préparation et les attentes du jury

Au vu de ce que nous venons d'exposer, force est de constater que les candidats ne peuvent improviser l'exercice : il requiert une préparation aussi sérieuse que régulière au fil des mois qui précèdent les épreuves écrites. Les candidats doivent s'entraîner aussi souvent que possible et trouveront pour cela de nombreuses traductions commentées dans les manuels consacrés au thème littéraire.

Toutefois, pour traduire le plus exactement possible, s'entraîner ne suffit pas : le jury attend des candidats une maîtrise solide des rouages de la grammaire espagnole. Nous recommandons donc aux préparateurs de reprendre en amont leurs fiches de révisions, pendant les mois alloués à la préparation du concours, en les approfondissant avec les ouvrages de référence.

Le texte proposé cette année exigeait des candidats la connaissance d'un lexique parfois précis qui n'a pas toujours été mobilisé de façon satisfaisante, comme le jury a pu le constater trop souvent. Outre la consultation assidue d'ouvrages de vocabulaire thématique et la constitution des fiches correspondantes, la fréquentation régulière d'auteurs de la littérature espagnole et hispano-américaine s'avère souvent efficace, voire indispensable pour réussir cette épreuve. Il faut envisager le thème comme une course d'endurance : c'est la régularité du travail fourni qui permet souvent aux

candidats de progresser et d'acquérir un vocabulaire de plus en plus riche et nuancé qui sera mis à contribution au moment de traduire.

III. Commentaires sur le thème de la session 2022

Pour plus de clarté, nous avons choisi de diviser le texte en 10 séquences que nous commenterons séparément.

Séquence 1

La guerre durait ; un canon à longue portée tirait sur Paris ; les Alliés se préparaient à « trois, dix, vingt ans de guerre s'il le faut », mais tous savaient que la paix allait venir.

La guerra se prolongaba: un cañón de largo alcance disparaba sobre París; los Aliados se preparaban para «tres, diez, veinte años de guerra si hace falta», pero todos sabían que la paz iba a llegar.

Cette séquence d'ouverture ne présentait pas de difficultés particulières, si ce n'est, peut-être, la traduction d'un lexique militaire précis et qui n'était malheureusement pas connu de tous les candidats, comme le jury a pu le constater dans de nombreuses copies. Cela a été le cas, en particulier, de l'expression « canon à longue portée », trop souvent maladroitement traduite. Nous regrettons par ailleurs que cette séquence ait pu donner lieu à certains contresens fâcheux (*canon* pour *cañón*, par exemple), voire des non-sens beaucoup plus lourdement sanctionnés. Un exemple : traduire ici le verbe « tirer » par *tirar* au lieu de *disparar* ne relevait pas du simple calque et ne pouvait donc être guère considéré comme un faux-sens : il s'agissait bien d'un non-sens puisque l'utilisation de ce verbe rendait la phrase incompréhensible en espagnol. De telles erreurs, dans le cadre d'un concours aussi exigeant que l'agrégation interne, sont regrettables car il est attendu des futurs agrégés, qui ont souvent recours au lexique militaire pour traiter la Guerre Civile espagnole auprès de leurs élèves, par exemple, de le maîtriser avec précision. De nombreux précis de vocabulaire thématiques permettront aux candidats d'effectuer ce travail préparatoire indispensable.

Si utiliser *durar* était tout à fait correct pour rendre ici le verbe « durer », le jury a cependant récompensé les candidats ayant utilisé un lexique plus précis (*alargarse* ou *prolongarse*). Ont été considérées, par ailleurs, les périphrases construites en espagnol avec le gérondif, lesquelles permettaient d'exprimer avec peut-être plus de précision encore l'idée de durée : *Venir* + gérondif (*venía durando*) ou *Ir* + gérondif (*iba durando*).

Outre le lexique, il fallait porter une attention particulière à la construction de cette première phrase qui avait la singularité de superposer discours direct et narration : certains candidats n'ont pas respecté la rupture temporelle qu'opérait l'intrusion du discours direct pourtant bien visible grâce aux guillemets et ont choisi de traduire l'obligation impersonnelle à l'imparfait de l'indicatif. Plus qu'une réécriture, il s'agissait ici d'une erreur de temps qui a été sanctionnée.

Cette première séquence permettait aussi de vérifier la maîtrise de l'usage des prépositions : dans l'expression « tirait sur Paris », la préposition pouvait avoir valeur de lieu, de direction ou encore être entendue comme un but et pouvait donc être respectivement rendue par *sobre*, *hacia* et *contra*. La Real Academia Española précise d'ailleurs le régime prépositionnel de ce verbe¹. En outre, le verbe « se préparer » ne pouvait être construit en espagnol avec la préposition *a* : s'agissant d'exprimer ici un but, seule la préposition *para* s'avérait adéquate. Son usage correspond, par ailleurs,

¹ Real Academia Española, *Diccionario Panhispánico de dudas*, en ligne : <https://www.rae.es/dpd/disparar> [lien consulté le 7 mai 2022] : « Cuando significa 'hacer que un arma despida su carga', además del complemento directo —que puede ser el arma, el proyectil o la palabra tiro, y que a menudo se omite por consabido—, suele llevar un complemento indirecto o un complemento preposicional introducido por *contra* o *sobre*, que expresa el objetivo del disparo: «Le dispararon cinco tiros» (Cela Cristo [Esp. 1988]); «Que nadie le dispare a ese venado» (Rosa Sebastián [Guat. 1994]); «No podría disparar contra nadie más que contra ella» (Belli Mujer [Nic. 1992]); «¿Es que te van a hacer disparar sobre un hombre indefenso?» (Lain Descargo [Esp. 1976]) ».

à ce que Jean-Marc Bedel appelle la « destination temporelle » dont il donne quelques exemples dans sa grammaire (§ 234a)².

Enfin, certains candidats semblent avoir hésité sur la traduction du sujet « tous ». Bien sûr, *todos* et *todo el mundo*, expressions synonymes, ont été acceptées, mais il fallait veiller à bien accorder le verbe soit au singulier, soit au pluriel : les solécismes ont certes été rares, mais observés toutefois dans certaines copies, ce qui, on l'espère, est à attribuer à une relecture beaucoup trop hâtive.

Séquence 2

On ne pouvait imaginer comment elle viendrait, quel serait son pas, sournois et feutré de diplomate ou l'arrogante démarche du guerrier vainqueur ? Quel serait son nom ? Paix blanche, victoire ou défaite ?

Nadie podía imaginarse cómo llegaría, cuál sería su paso, ¿el paso insidioso y quedo del diplomático o los andares altaneros del guerrero victorioso? ¿Cuál sería su nombre? ¿Paz sin vencedor, victoria o derrota?

Première occurrence d'une longue série qui se déploie au fil du texte, l'indéfini « on » ouvre la deuxième séquence. Force est de constater que la traduction de l'indétermination du sujet français a posé problème, bien qu'il s'agisse d'un point de grammaire des plus classiques contre lequel les candidats doivent s'armer, tant il est habituel qu'il surgisse dans les exercices proposés au concours, à l'écrit comme à l'oral. Nous ne reviendrons pas ici sur l'explication générale relative aux différentes traductions du pronom : on consultera, à profit, la partie consacrée à l'épreuve d'« Explication de Choix de Traduction » du présent rapport.

La ponctuation de la phrase, elle aussi, demandait réflexion : où devait-on positionner les points d'interrogation en espagnol ? Le style indirect libre en français laissait la liberté d'entendre la phrase de plusieurs façons : on pouvait considérer que l'interrogation débutait au premier interrogatif (*¿cuál sería su paso?*) ou après (*¿insidioso y quedo...?*). Dans tous les cas, il ne fallait pas, à chaque fois, oublier le point d'interrogation d'ouverture³. Il est regrettable que certains candidats aient trouvé optionnel de ponctuer la phrase. Par ailleurs, s'agissant d'une interrogation indirecte, l'accent diacritique sur l'interrogatif *cuál* était obligatoire : son absence a été lourdement sanctionnée car elle révélait une méconnaissance des règles de d'accentuation.

D'un point de vue lexical, il convient de revenir sur l'expression « paix blanche », qui désigne une paix sans vainqueur ni vaincu, et qui apparaissait dans la dernière partie de cette séquence. Le jury a accepté *paz blanca*, bien entendu, mais la mauvaise compréhension de cette expression par certains candidats les a conduits à de fâcheux contresens et, plus gravement, à des barbarismes. Les inventions fantaisistes sont lourdement sanctionnées : nous conseillons aux candidats d'avoir recours à l'explicitation ou à la synonymie s'ils ne connaissent pas un mot. L'écart ou la réécriture seront certes sanctionnés, mais pas autant qu'un barbarisme lexical. Le jury a été surpris d'en trouver de nombreux sur la traduction des adjectifs « sournois » et « feutré », ou même sur des mots plus courants comme « diplomate ». On se gardera ici de faire une liste des perles trouvées dans les copies, mais répétons-le encore une fois : le barbarisme doit être évité à tout prix.

² Jean-Marc BEDEL, *Grammaire de l'espagnol moderne*, Paris : PUF, 2002 (3ème édition), p. 242.

³ Nous reprenons ici les termes de la RAE : «Los signos de interrogación (¿?) y de exclamación (!!) sirven para representar en la escritura, respectivamente, la entonación interrogativa o exclamativa de un enunciado. Son signos dobles, pues existe un signo de apertura y otro de cierre, que deben colocarse de forma obligatoria al comienzo y al final del enunciado correspondiente», in *Diccionario Panhispánico de dudas*, en ligne <https://www.rae.es/dpd/interrogación> [lien consulté le 7 mai 2022].

Séquence 3

Mais à des signes mystérieux on sentait son approche. On répétait par habitude : « Il n'y a pas de raison pour que ça finisse. Ça finira quand on sera tous morts », mais par-ci, par-là une voix encore timide insinuait : « Tout de même, ça ne peut pas durer éternellement. Ça finira par la force des choses. » – Quelle force ? Quelles choses ?

Pero se intuía su acercamiento gracias a unas señales misteriosas. Se repetía por costumbre: «No hay ninguna razón para que esto se acabe. Acabará cuando todos hayamos muerto», pero aquí o allá una voz aún tímida venía insinuando: «De todos modos, esto no puede alargarse eternamente. Se acabará por la fuerza del sino.» ¿Qué fuerza? ¿Qué sino?

L'analyse de la construction syntaxique de la première phrase était indispensable pour la traduire correctement : les candidats ayant pris le temps de le faire s'en sont relativement bien sortis puisqu'ils ont évité l'écueil d'un mot à mot trop hésitant. Le sujet était encore l'indéfini « on » qui pouvait être rendu par « Se + 3^{ème} pers. », construction qui permettait de refléter un certain degré d'indétermination. Le COD « son approche » a souvent été traduit par une proposition subordonnée complétive en espagnol, ce qui s'est révélé comme une solution assez heureuse : *Pero se intuía que se acercaba*. Enfin, le syntagme « à des signes mystérieux » était bien un complément circonstanciel de cause ou de moyen. Il était donc exigé des candidats d'employer une expression permettant au mieux de traduire l'une ou l'autre circonstance (*por, gracias a, merced a*) et ainsi éviter les calques qui relevaient du solécisme.

La répétition du démonstratif « ça » soulevait l'épineuse question de sa traduction en espagnol. Il vient évoquer clairement ici, dans un discours direct au présent, les circonstances de la guerre évoquées plus haut. Dès lors, le choix de *esto* était plus qu'évident, en premier lieu pour sa valeur anaphorique, mais surtout parce qu'il sert à désigner des objets et des personnes proches d'un point de vue spatial et temporel⁴, comme c'était le cas ici.

Même s'il s'agissait d'une difficulté plus qu'abordable, le choix du mode dans la subordonnée circonstancielle de temps « quand on sera tous morts » a posé problème à certains candidats qui n'ont pas compris que l'action du verbe ici n'était pas actualisée. Dès lors, l'indicatif était impossible, comme dans toutes les propositions circonstancielles de temps qui dépendent d'une principale au futur.

Cette séquence était certainement la plus difficile d'un point de vue lexical : les candidats se souviendront pendant longtemps de l'expression « la force des choses » dont les mots étaient ensuite répétés dans des questions rhétoriques qui mettaient en difficulté tout essai de traduction. Le jury a évidemment récompensé les trouvailles telles que *la fuerza del destino* ou le très idiomatique *la fuerza del sino*, deux solutions qui faisaient montre d'une maîtrise lexicale très avancée et qui avaient, de plus, le mérite de permettre la réitération des deux substantifs en fin de séquence.

⁴ On consultera les paragraphes 154 et suivants de la grammaire de Jean-Marc BEDEL : *Grammaire de l'espagnol moderne*, Paris : PUF, 2002 (3^{ème} édition), p.143 et suivantes.

Séquence 4

Mais ici, les gens prenaient peur, battaient en retraite, murmuraient : « Ça finira parce que tout finit. » Des jeunes, brutalement, lançaient : « Ça finira parce que tout le monde en a assez. »

Pero entonces la gente se asustaba, se batía en retirada, murmuraba: «Esto se acabará porque todo se acaba. Algunos jóvenes espetaban brutalmente: «Esto se acabará porque todo el mundo está harto.»

Cette séquence ne présentait aucune difficulté grammaticale majeure, si ce n'est – mais nous l'avons déjà abordé – la traduction du démonstratif. Certains candidats ont toutefois omis d'utiliser l'adjectif *unos* ou *algunos* devant *jóvenes*, ce qui relevait d'un calque sur le français et qui a été lourdement sanctionné.

D'un point de vue lexical, on attendait de la précision, encore une fois. Pour « battre en retraite », le verbe *retirarse* a été accepté, bien entendu, mais la traduction exacte était *batirse en retirada*, – on remarquera ici la forme pronominale du verbe. En ce qui concerne « prendre peur », utiliser simplement l'expression *tener miedo* est sous-traduit, en effet, mais l'invention **coger miedo* relevait d'un non-sens inadmissible. On attendait des candidats, à ce niveau d'exigence, qu'ils connaissent des verbes comme *asustarse*, *atemorizarse* ou encore *amedrentarse*. Enfin, pour traduire correctement « lancer », on pouvait penser aux verbes *soltar* et *espetar*, mais *lanzar* n'était pas satisfaisant.

Séquence 5

C'était un concert de protestations : « Paniquard ! Défaitiste ! Vous n'êtes pas un vrai patriote. » Mais ce n'étaient que des mots : la vérité était là. On en avait assez. On était étourdi du tumulte des armes, saturé de gloire et de sang.

Era un coro de protestas: «¡Miedica! ¡Derrotista! ¡Usted no es un verdadero patriota! Pero solo eran palabras: esa era la verdad. La gente estaba harta. Estaba aturdida por el tumulto de las armas, saturada de gloria y de sangre.

Outre des difficultés lexicales qui ont pu donner quelques sueurs froides aux candidats – on pense notamment à « paniquard » pour lequel le jury a accepté de nombreuses traductions dont *miedica*, *cobardica*, *miedoso*, *medroso*, entre autres –, cette séquence marque le retour du pronom indéfini « on ». Cette fois encore, le narrateur ne peut être associé à cet indéfini, ce qui oblige à choisir une traduction qui exprime un degré d'indétermination très élevé en passant par le sujet *la gente* ou en mettant simplement les verbes à la troisième personne du pluriel.

Le jury a par ailleurs été assez surpris de constater que certains candidats n'ont pas compris que le discours direct était du vouvoiement singulier en français et qu'il ne pouvait, en aucun cas, être traduit en espagnol à la deuxième personne du pluriel. Le tutoiement, lui, plus courant en espagnol, surtout dans un contexte discursif assez relâché, comme c'est le cas ici, était tout à fait acceptable.

La négation appelait plusieurs possibilités de traduction : *Pero no eran más que palabras*, *Solo eran palabras*, *eso no era más que palabras* ou encore *no eran sino palabras*. Rappelons que l'accent écrit sur *solo* n'est désormais admis que lorsqu'il sert à lever une ambiguïté, ce qui n'est pas le cas ici⁵.

⁵ Nous vous recommandons de lire la note consacrée à ce sujet par la Real Academia Española sur son site internet : <https://www.rae.es/espanol-al-dia/el-adverbio-solo-y-los-pronombres-demostrativos-sin-tilde> [lien consulté le 7 juin 2022].

Séquence 6

Elle était finie, l'union sacrée des premiers jours, quand chacun souffrait pour tous, quand la gloire et le deuil étaient équitablement partagés entre tous les Français. Au bout de quatre ans, chacun avait son destin à lui, et il ne se confondait pas avec celui de la France.

Se había acabado la unión sacra de los primeros días, en los que cada uno sufría por todos, en los que la gloria y el duelo se compartían por igual entre todos los franceses. Al cabo de cuatro años, cada uno tenía su propio destino, y este no se confundía con el de Francia.

La ponctuation de cette phrase devait retenir l'attention des candidats, ce qui n'a été que trop peu souvent le cas : maintenir la virgule après « Elle était finie » conduisait, en espagnol, à une rupture syntaxique, un solécisme qui rendait *de facto* la phrase incompréhensible. Seules les constructions suivantes ont donc été acceptées : *Se había acabado la unión sacra de los primeros días* ou – si on souhaitait remettre le sujet en début de phrase – *La unión sacra de los primeros días se había acabado*. Rappelons aux futurs candidats combien il est important de prendre le temps d'analyser au préalable la construction des phrases complexes avant de les traduire. La ponctuation, quant à elle, ne peut être laissée au hasard, comme nous le faisons remarquer, déjà, dans le commentaire de la séquence 2.

Des confusions entre les prépositions *por* et *para* ont trop souvent été observées dans les copies. Il s'agit pourtant d'une alternance qu'il convient de maîtriser dans le cadre du concours et, plus largement, en contexte d'enseignement. Ici, *sufrir* devait être obligatoirement suivi de la préposition *por* puisqu'elle a ici une valeur causale et qu'elle introduit ce que Bedel appelle « l'objet du sentiment » (§228-d⁶).

À toutes fins utiles, rappelons qu'en espagnol les noms des habitants d'un pays ou d'une région ne commencent pas par une majuscule, contrairement au français⁷.

La traduction de l'adverbe « équitablement » a donné lieu à des barbarismes (l'invention **equitablemente* a malheureusement été trouvée dans les copies à plusieurs reprises) alors que de nombreuses expressions, pourtant courantes, pouvaient être proposées : *por igual, igualmente, a partes iguales*, etc. De même, la traduction de « sacrée » n'a pas toujours été heureuse, donnant lieu à des barbarismes (**sacrada* au lieu de *sagrada* ou de *sacra*).

Séquence 7

Thérèse était veuve, mais depuis si longtemps, après avoir été mariée pendant si peu de jours qu'elle ne pouvait pleurer Martial comme un époux, mais plutôt comme un frère ; elle lui gardait un souvenir tendre et fidèle, avec ces bouffées de regret poignant où l'on se dit : « S'il avait vécu... » Mais ni elle ni personne ne considérait que sa vie était finie parce que Martial était mort.

Thérèse estaba viuda, pero desde hacía tanto tiempo, tras haber estado casada durante tan pocos días que no podía llorar a Martial como a un esposo, sino más bien como a un hermano; conservaba de él un recuerdo entrañable y fiel, con esos arrebatos de desazón desgarradora en los que uno se dice: «De haber vivido él...» Pero ni ella ni nadie consideraba que su vida estuviera acabada porque Martial hubiera muerto.

La traduction de « était veuve » par *era viuda*, était grammaticalement possible, mais non adéquate ici puisque *viuda* est un adjectif exprimant l'état. De même, écrire *había sido casada* pour

⁶ Jean-Marc BEDEL : *Grammaire de l'espagnol moderne*, Paris : PUF, 2002 (3ème édition), p.235 et suivantes.

⁷ Comme le rappelle le *Diccionario panhispánico de dudas* de la RAE, <https://www.rae.es/dpd/mayúsculas> [lien consulté le 21 juin 2022] : « Casos en que no debe usarse la mayúscula inicial. Se escriben con minúscula inicial, salvo que la mayúscula venga exigida por la puntuación (→ 3), las palabras siguientes: [...] 6.7. Los nombres de tribus o pueblos y de lenguas, así como los gentilicios: el pueblo inca, los mayas, el español, los ingleses.»

traduire « avoir été mariée » relevait du contresens, car il ne s'agit pas d'une voix passive, mais de l'état civil de Thérèse.

Pour la traduction de la préposition « depuis », beaucoup de candidats ont négligé le régime prépositionnel espagnol traduisant par **desde tanto tiempo* ou encore par *desde hace tanto tiempo*, oubliant que la phrase est au passé. Rappelons, à la suite de Jean Coste et Auguste Redondo que : « lorsque la préposition *desde* met l'accent sur l'origine d'une quantité de temps, d'une durée, elle est évidemment suivie du verbe *hacer* employé à la forme impersonnelle (*hace, hacía*) »⁸.

La traduction de « pleurer Martial » a donné lieu à des erreurs grammaticales, avec l'oubli de la préposition devant un COD animé, norme de base de l'espagnol. Une autre erreur : la traduction fautive de « ne... mais... », règle que tout professeur devrait maîtriser.

Le verbe « gardait » étant un faux-ami, la traduction par *guardaba* constituait donc un contresens, aggravé par le pronom *le guardaba* dans de trop nombreuses copies. Les traductions fantaisistes de « bouffées » ont été sanctionnées ainsi que les très maladroits *oleadas* ou *bocanadas de lamento*.

Quant à la traduction du relatif « où », on a trouvé fréquemment *cuando* ou *donde* alors que l'antécédent est « bouffées ». Les candidats doivent faire reposer leur traduction sur une connaissance solide de l'usage des relatifs espagnols, exhaustivement recensés par Jean-Marc Bedel dans son tableau récapitulatif (§491)⁹.

Pour « on se dit », quelques candidats ont eu du mal à comprendre qu'il s'agit bien d'une forme impersonnelle dans laquelle le locuteur s'inclut. Comme le verbe « dire » est utilisé à la forme pronominale, rendre « on » par « se + 3^{ème} pers. » devient grammaticalement impossible : l'usage du pronom *uno* s'impose donc, et il était d'ailleurs possible de l'utiliser au féminin puisque le narrateur se réfère ici à Thérèse.

La phrase conditionnelle qui suit a posé problème : certains candidats ont utilisé l'Indicatif (**si había vivido, *si habría vivido*), ce qui était grammaticalement impossible. En effet, le début de phrase au discours direct « S'il avait vécu... » est bien une subordonnée de condition dont la principale est remplacée par des points de suspension. Une analyse des temps de cette subordonnée révèle qu'il s'agit d'un irréel du passé qu'il fallait donc rendre en espagnol par du plus-que-parfait du subjonctif. Tout calque avec le français démontrait une maîtrise lacunaire du choix des modes dans les subordonnées espagnoles. Le jury a salué l'utilisation de l'expression soutenue à valeur d'irréel *de haber vivido él*. Remarquons aussi que, dans cette phrase, le pronom sujet *él* était indispensable afin d'éviter toute ambiguïté.

La phrase finale de cette séquence a donné lieu à de nouvelles erreurs d'accords verbaux. S'il était possible, compte tenu du style du texte, de garder les verbes à l'indicatif – *nadie consideraba que su vida estaba acabada porque Martial había muerto* –, en aucun cas il ne convenait de faire un panaché des temps et des modes verbaux. Rappelons aux préparateurs qu'ils doivent veiller à rester cohérents lors du choix des temps et des modes verbaux.

Un détail qui pouvait dans cette dernière phrase donner lieu à des confusions était de mettre la virgule après *Ni ella* : cela laissait comprendre que le seul sujet de *consideraba* était *nadie*. Comme nous l'avons vu à la séquence 6, un grand soin doit être apporté à la ponctuation de la traduction proposée.

Séquence 8

On parlait de lui, son portrait se trouvait à la place d'honneur, dans la salle à manger : une photographie encadrée, ornée d'une rosette tricolore et d'un nœud de crêpe.

Se hablaba de él, su retrato ocupaba el sitio de honor, en el comedor: una fotografía enmarcada, adornada con una insignia tricolor y un lazo de crespón.

⁸ Jean COSTE et Auguste REDONDO, *Syntaxe de l'espagnol moderne*, Paris : SEDES, 1965, p. 386.

⁹ Jean-Marc BEDEL : *Grammaire de l'espagnol moderne*, Paris : PUF, 2002 (3^{ème} édition), p. 536 et suivantes.

Nous nous confrontons ici à une nouvelle traduction du pronom personnel indéfini « on » : dans ce cas, il s'agissait bien d'une indétermination totale, généralisée. Il était possible de le traduire, en plus de la traduction proposée ci-dessus, par la troisième personne du pluriel *Hablaban* ou encore avec un sujet indéterminé *La gente hablaba*.

La traduction de « la place » a été très souvent maladroite voire incorrecte (*la plaza*), mais les traductions les plus fantaisistes ont pu être relevées à « rosette tricolore » et « nœud de crêpe » (*roseta de tres colores, rosita, banderilla, coca de color ; nudo de crepina ou de crepa, lazo marinero...*). Quelques rares candidats bien inspirés ont su donner le mot exact pour ce morceau de tissu qui orne les drapeaux en signe de deuil, *crepón*.

Séquence 9

Il était représenté en uniforme ; il semblait plus grand, plus imposant que dans la réalité ; il avait redressé le cou devant l'objectif, refréné l'habitude qui le poussait à tirer sa barbe ou à frotter ses yeux las...

Estaba representado de uniforme; parecía más alto, más imponente que en la realidad; había erguido el cuello ante el objetivo, refrenado la costumbre que lo incitaba a darse tirones a la barba o a restregarse los ojos cansados...

Dans ce segment, le seul écueil grammatical était la traduction de « Il était représenté » ainsi que la préposition « en ». En effet, le verbe *estar* était ici obligatoire, puisqu'il s'agit du résultat d'une action, et non pas de l'action elle-même à la voix passive. Quant à la préposition « en », elle ne pouvait être traduite que par *de* (qui introduit un complément de manière) ou encore *con* (qui dénote la caractérisation).

Le plus surprenant a été de constater la hardiesse de bien de candidats, qui ont traduit « tirer sa barbe » ou « frotter ses yeux las » par d'inquiétants non-sens : **jalarse de la barba, tirarse, maltratar, triturarse, tiritar, *titillar la barba, jugar en su barba ; rascar, fregarse, *resfriarse los ojos cansados* ou même *caídos*. Rappelons que le verbe *tirar* requiert la préposition *de* car, dans le cas contraire, c'est un contresens (*tirar la barba* : jeter la barbe). Ainsi doit-on écrire *tirar de la barba* ou *tirarse de la barba*, ou *mesarse la barba*, ou encore la traduction proposée ci-dessus.

Séquence 10

Il regardait devant lui avec une expression étrange, sage, attentive, douce, mais où se lisait une froideur à peine perceptible, une sorte de détachement, comme si dès ce jour, dans ce village de l'arrière où on l'avait photographié une semaine avant sa mort, il avait dit adieu pour toujours au monde.

Miraba hacia adelante con una expresión extraña, recatada, atenta, suave, pero en la que se notaba una frialdad apenas perceptible, una especie de desapego, como si desde aquel día, en aquella aldea de la retaguardia donde lo habían fotografiado una semana antes de su muerte, se hubiera despedido para siempre del mundo.

La traduction de « devant lui » a été problématique pour certains candidats qui ont commis le solécisme **delante suyo*. La traduction de l'adjectif « sage » a donné lieu à certains faux-sens : ici ce n'était pas *sabia* ni *buena*, mais bien *recatada* qu'il fallait choisir. Mais *modosa, dócil, disciplinada* ou encore *tranquila* ont été acceptés. Le barbarisme lexical **atentivo* n'a pas été rare, hélas, dans les copies. Plus grave encore était l'erreur dans la traduction de « où » : l'antécédent n'est pas un lieu mais une expression, ce qui rendait fautif le relatif *donde*. Le mot « détachement » a souvent été traduit de manière imprécise, voire incorrecte : *distanciamiento, despego, destacamiento...*

La fin du texte comportait plusieurs écueils grammaticaux. La traduction de « comme si... » qui ne peut être suivie en espagnol que du subjonctif imparfait ou bien, ici, du plus-que-parfait du

subjonctif. Trop souvent, le mode verbal ou même la conjugaison ont été fautifs (**como si se había despedido*, **como si diera adiós*). Par ailleurs, les démonstratifs (« ce jour », « ce village »), compte tenu du temps du passé, ne pouvaient en aucun cas être traduits par *este*. Seuls *aquel* ou *ese* étaient possibles. Enfin, la traduction de ce « on » final devait forcément être entièrement impersonnelle, ce qui rendait possible dans ce cas la troisième personne du pluriel (*lo habían fotografiado*) ou encore la voix passive (*había sido/fue fotografiado*).

Quant au lexique, la principale difficulté était « le village de l'arrière ». Si des traductions comme *pueblo abandonado* ou *pueblo del fin del mundo* constituaient des contresens, les solutions telles que *pueblo de atrás* ou *del fondo*, ou encore des fantaisies comme *el pueblo de la provincia del 'Arrière'* étaient des non-sens inadmissibles, pourtant relevés par le jury.

Conclusion

Le thème à l'agrégation interne s'inscrit dans une démarche d'évaluation sommative qui vient évaluer un « patrimoine » linguistique et la maîtrise méthodologique acquise par les futurs agrégés au fil des années. Aussi, les fautes d'orthographe, les barbarismes – lexicaux ou de conjugaisons – ainsi que les solécismes sont lourdement sanctionnés car ils rendent compte d'une connaissance bien trop lacunaire de la langue espagnole, pourtant enseignée par les candidats.

Nous espérons donc que les commentaires apportés à chaque séquence du sujet de cette année seront de nature à répondre aux questions et aux doutes des futurs candidats auxquels nous souhaitons de trouver, malgré les exigences élevées que présente l'exercice, un grand plaisir à traduire des textes littéraires.

ÉPREUVE DE VERSION

Rapport établi par Mmes Julie PÉLIAN et Khadija MEZIANE

Sujet

Ya había anochecido cuando llegó. El edificio era un convento como los que se construían en los siglos pasados, cuando reinaban la fe y el entusiasmo: virtudes tan grandes, tan bellas, tan elevadas, que por lo mismo no tienen cabida en este siglo de ideas estrechas y mezquinas; porque entonces el oro no servía para amontonarlo ni emplearlo en lucros inicuos, sino que se aplicaba a usos dignos y nobles, como que los hombres pensaban en lo grande y en lo bello antes de pensar en lo cómodo y en lo útil. Era un convento que, en otros tiempos suntuoso, rico, hospitalario, daba pan a los pobres, aliviaba las miserias y curaba los males del alma y del cuerpo; mas ahora, abandonado, vacío, pobre, desmantelado, puesto en venta por unos pedazos de papel, nadie había querido comprarlo, ni aun a bajo precio.

La especulación, aunque engrandecida en dimensiones gigantescas, aunque avanzando como un conquistador que todo lo invade y a quien no arredran los obstáculos, suele, sin embargo, detenerse delante de los templos del Señor, como la arena que arrebató el viento del desierto se detiene al pie de las Pirámides.

El campanario, despojado de su adorno legítimo, se alzaba como un gigante exánime, de cuyas vacías órbitas hubiese desaparecido la luz de la vida. Enfrente de la entrada duraba aún una cruz de mármol blanco, cuyo pedestal, medio destruido, la hacía tomar una postura inclinada, como de decaimiento y dolor. La puerta, antes abierta a todos de par en par, estaba ahora cerrada.

Las fuerzas de Stein le abandonaron, y cayó medio exánime en un banco de piedra pegado a la pared cerca de la puerta. El delirio de la fiebre turbó su cerebro; parecía que las olas del mar se le acercaban, cual enormes serpientes, retirándose de pronto, y cubriéndole de blanca y venenosa baba; que la luna le miraba con pálido y atónito semblante, que las estrellas daban vueltas en rededor de él, echándole miradas burlonas. Oía mugidos de toros y uno de estos animales salía de detrás de la cruz y echaba a los pies del calenturiento su pobre perro, despedazado. La cruz misma se le acercaba vacilante, como si fuera a caer y abrumarle bajo su peso. ¡Todo se movía y giraba en rededor del infeliz! Pero en medio de este caos, en que más y más se embrollaban sus ideas, oyó no ya rumores sordos y fantásticos, cual tambores lejanos, como le habían parecido los latidos precipitados de sus arterias, sino un ruido claro y distinto, y que con ningún otro podía confundirse: el canto de un gallo.

Fernán Caballero, *La Gaviota* (1849), Cátedra, Madrid, 1998.

Traduction

Il faisait déjà nuit lorsqu'il arriva. L'édifice était un couvent comme ceux que l'on construisait aux siècles passés, lorsque régnaient la foi et l'enthousiasme : des vertus si grandes, si belles, si élevées, qui, par là même n'ont pas leur place dans ce siècle aux idées étriquées et mesquines ; car à en ce temps-là l'or n'avait pas vocation à être amassé ni à servir des profits iniques, mais était appliqué à des usages dignes et nobles, puisque les hommes pensaient à la grandeur et à la beauté plutôt qu'à la facilité et à l'utilité. Il s'agissait d'un couvent, en d'autres temps somptueux, riche, accueillant, qui donnait du pain aux pauvres, soulageait les misères et guérissait les maux de l'âme et du corps ; mais étant désormais abandonné, vide, pauvre, délabré, mis en vente pour quelques bouts de papier, personne n'avait voulu l'acheter, pas même à bas prix.

La spéculation, bien qu'ayant pris des proportions gigantesques, bien qu'avançant comme un conquérant qui envahit tout et à qui les obstacles ne font pas peur, s'arrête, cependant, d'ordinaire devant les temples du Seigneur, comme le sable soulevé par le vent du désert s'arrête au pied des Pyramides.

Le clocher, dépouillé de son ornement légitime, se dressait comme un géant inanimé dont les orbites vides eussent perdu l'étincelle de vie. Face à l'entrée subsistait encore une croix de marbre blanc, dont le socle, à moitié détruit, lui faisait prendre une position inclinée, comme d'accablement et de douleur. La porte, jadis grand ouverte à tous, était dorénavant fermée.

Stein perdit toutes ses forces, et il tomba à moitié inanimé sur un banc de pierre adossé au mur près de la porte. Le délire de la fièvre troubla son cerveau ; il lui semblait que les vagues de la mer se rapprochaient de lui tels d'énormes serpents, se retirant soudain, et le couvrant d'une bave blanche et venimeuse ; que la lune le regardait, la mine pâle et stupéfaite, que les étoiles tournoyaient

autour de lui, en lui lançant des regards moqueurs. Il entendait des mugissements de taureaux et l'un de ces animaux sortait de derrière la croix et jetait aux pieds de l'enfiévré son pauvre chien, dépecé. La croix elle-même se rapprochait de lui vacillante, comme si elle était sur le point de tomber et de l'écraser sous son poids. Tout se mouvait et tournait autour du malheureux ! Mais au milieu de ce chaos, où ses idées s'embrouillaient de plus en plus, il entendit non plus des rumeurs sourdes et fantastiques, tels des tambours lointains, comme les battements précipités de ses artères lui en avait donné l'impression, mais un bruit clair et distinct, et qu'on ne pouvait confondre avec aucun autre : le chant d'un coq.

1. Préambule

Fernán Caballero est le pseudonyme de Cecilia Francesca Josefa Böhl de Faber y Ruiz de Larrea, écrivaine espagnole née en 1796 à Morges, petite commune suisse, d'un père allemand et d'une mère gaditane. Personnalité controversée de son époque, elle maintient au long de sa vie une attitude souvent perçue comme contradictoire, revendiquant d'une part une vraie liberté par son statut peu commun de femme écrivain et via certains de ses personnages littéraires, mais défendant – souvent au sein même de ses productions, où elle intervient de façon personnelle – des postures politiques et morales très conservatrices.

Le roman dont est extrait le fragment à traduire est le premier de l'écrivaine, et le plus connu ; il raconte les péripéties de Marisalada, surnommée « la Gaviota », une jeune et belle Gaditane qui refuse de se plier aux valeurs familiales et religieuses. Sauvage et ingénieux, ardent et matérialiste, ce personnage féminin que les critiques ont dépeint comme complexe et ambivalent suscite autant la sympathie que l'antipathie. Le contexte historique et les détails « réalistes » dont Fernán Caballero nourrit le récit teintent l'écriture d'un certain folklorisme, qui séduisait particulièrement les lecteurs étrangers, attirés par une Espagne stéréotypée véhiculée par les œuvres européennes *costumbristas* du XIX^e siècle.

L'héroïne rencontre Fritz Stein, un jeune chirurgien allemand venu prendre part aux guerres carlistes. Dans ce passage du début de l'œuvre, situé au milieu du deuxième chapitre, nous le retrouvons, blessé et esseulé, devant un couvent abandonné où il va être recueilli. La proximité entre les deux personnages que tout oppose – origine, éducation, âge – est une nouvelle audace de l'autrice pour qui l'union des êtres n'est pas seulement dictée par le milieu, mais peut aussi être l'expression d'une décision individuelle. Cette union entre la jeune femme libre et le médecin sage constitue une tentative de synthèse entre l'Espagne authentique et la modernité.

Tradition et modernité sont ici opposées par une voix narrative qui condamne l'évolution de la société espagnole, jugée responsable de l'abandon du couvent et de toutes les valeurs qu'il représente, au profit d'un matérialisme trivial et sans âme.

Si la contextualisation éclaire la compréhension du passage, elle n'est pour autant pas indispensable à une bonne traduction. En revanche, avant de se lancer dans la traduction à proprement parler, il était indispensable de procéder à l'analyse de la cohérence et de l'unité du texte, afin d'éviter des erreurs d'interprétation de contenu, de sens, d'enjeux ou encore de registre.

2. Rappel de quelques règles essentielles à l'exercice de traduction

Maîtrise du français. Cette épreuve de version, en français, ne peut pas être négligée ; la qualité de la langue française est fondamentale. L'orthographe, la syntaxe, la grammaire, la conjugaison, la construction des phrases, tout doit être rigoureusement maîtrisé. Par ailleurs, le choix des vocables à opérer doit démontrer une capacité certaine à saisir, notamment, les nuances du lexique et du registre. Les images et les expressions idiomatiques doivent être traitées comme telles et ne peuvent être traduites littéralement. Cet exercice exigeant a vocation à mettre en évidence une qualité de l'expression qui suppose une maîtrise parfaite et égale de l'espagnol et du français.

Le registre. Le style particulier de l'autrice devait être considéré dans sa richesse, la voix narrative alternant entre ton moralisateur et passages plus lyriques, où était mis en exergue l'état second dans lequel se trouvait le personnage.

Les répétitions et les parallélismes de construction. Il convient de respecter le choix de l'autrice, lorsqu'elle a décidé de répéter un mot, une expression ou une structure. Ce texte particulièrement travaillé, qui tend l'arc de la langue au point de la faire vibrer dans ses dernières limites de correction, demandait une analyse attentive de l'ensemble du fragment, notamment afin de ne pas manquer les constructions qui se faisaient écho.

Les calques. Nous rappelons qu'une langue n'est pas la traduction d'une autre langue ; chacune a ses propres images et constructions. Il convient donc, lors de la préparation à cette épreuve, de se confronter à des textes qui permettent de s'entraîner à ces cas de figure où la traduction littérale n'est

pas une option envisageable, soit parce qu'elle ne rend pas l'authenticité de l'expression traduite, soit, et cela n'est alors pas recevable, parce qu'elle n'a aucun sens. Quelle stratégie adopter ? Jusqu'où peut-on être fidèle au texte ? Quel compromis admettre afin de respecter le sens ? Toutes ces questions ne peuvent être résolues qu'au cas par cas, et les candidats ne parviendront à y trouver des réponses adéquates que par la pratique régulière et rigoureuse de l'exercice de la version.

Le choix des temps. Nous avons ici affaire à un récit au passé ; si le français accepte l'usage du passé composé dans des situations qui dicteraient théoriquement l'emploi du passé simple, l'espagnol respecte de façon rigoureuse la distinction entre les deux temps. Il convient donc de décider si un prétérit espagnol peut être exprimé par un passé simple ou par un passé composé en français. Cette décision engage tout le texte, il ne faut donc surtout pas appréhender les temps verbaux de façon isolée pour chaque verbe, mais bien prendre le temps en amont de la traduction proprement dite, pour prendre une décision cohérente sur l'ensemble du passage. Dans notre cas précis, le fait qu'il s'agisse d'un récit, d'un roman du XIX^e siècle, d'un registre courant ou soutenu, permet de s'orienter clairement vers le choix du passé simple. L'alternance entre passé composé et passé simple n'était pas justifiable dans ce fragment. Le jury en profite pour inciter les candidats à revoir les terminaisons verbales afin de ne pas proposer de barbarismes de conjugaison.

La ponctuation. Sauf cas particuliers (les variations entre les deux langues demeurant exceptionnelles), elle doit être scrupuleusement respectée. L'oubli ou l'ajout d'une virgule peut conduire à des écarts de sens importants, voire à des non-sens. Cette remarque concerne également la mise en page du texte (changements de paragraphe et alinéas). Tout manquement est sanctionné.

L'accentuation. Les oublis ou erreurs d'accents (grave pour aigu, ou inversement) ont été très nombreux. Tous n'ont pas la même gravité, mais il est essentiel de rappeler qu'une simple omission peut conduire à un barbarisme (« *negoce », « *desert » ; etc.) ou à un non-sens « *à pour habitude »). Les candidats sont invités à se relire très attentivement, et à inscrire clairement les accents afin qu'il n'y ait pas de confusion possible.

La présentation des copies. Rappelons qu'une copie bâclée, pleine de ratures et de mots illisibles, porte un réel préjudice à la prestation. Au-delà d'une traduction de qualité, la présentation soignée d'une copie, où l'écriture est claire, lisible et appliquée, permet d'apprécier également le sérieux du travail engagé par le candidat.

3. Commentaires sur la traduction de la session 2022

Pour davantage de facilité pour les candidats, la traduction commentée apparaît ci-dessous de façon segmentée en vingt séquences.

Ya había anochecido cuando llegé.

Il faisait déjà nuit lorsqu'il arriva.

Les alinéas tout au long du texte ont souvent été oubliés ; là où il n'y a aucune difficulté, le manque de rigueur est d'autant moins acceptable dans une épreuve de concours où la règle consiste à rendre la meilleure copie possible. Cette phrase courte ne comportait aucune difficulté particulière. Nous proposons ici une traduction mais une autre proposition tout aussi idiomatique était également recevable, comme par exemple « La nuit était déjà tombée ». En revanche, une expression telle que « à la nuit tombée » constituait une réécriture importante, il fallait insister sur la description de l'ambiance et non indiquer le moment précis. L'imparfait, temps de la description dans le passé, constituait le meilleur choix de traduction : il permettait littéralement de planter le décor en ce début de texte¹⁰. Le plus-que-parfait soulignait l'antériorité de la tombée de la nuit et accompagnait l'emploi de l'adverbe « déjà » qu'il ne fallait surtout pas escamoter. « Ya » compris comme « bien » révélait une mauvaise compréhension du sens de la phrase. Le choix du passé composé constituait une erreur de temps, comme nous l'avons justifié en amont. Le système langue espagnol n'exprimant pas systématiquement le pronom personnel sujet, cette première phrase illustre la nécessité absolue de considérer le texte dans son ensemble. Afin de déterminer le genre du sujet, il fallait en passer ici par une lecture attentive du texte et non pas seulement de la phrase.

¹⁰ Pierre GERBOIN, Christine LEROY, *Précis de grammaire espagnole*, Paris, Hachette, 2000. (Désigné GERBOIN LEROY pour les notes suivantes) Chapitre 1, § 153 « L'imparfait de l'indicatif » : « Il est le temps de la description. Il indique une action qui se déroulait ou une action qui allait se dérouler. »

El edificio era un convento como los que se construían en los siglos pasados, cuando reinaban la fe y el entusiasmo:

L'édifice était un couvent comme ceux que l'on construisait aux siècles passés, lorsque régnaient la foi et l'enthousiasme :

Le substantif « le bâtiment » était une alternative intéressante ; en revanche, « l'immeuble » montrait, soit une lacune lexicale grave, soit que le texte n'était pas compris. De surprenantes fautes d'orthographe, telles que sur le substantif « foi » écrit « foie » ou « fois », ou sur le verbe « régner » écrit « *reigner », nous amènent à rappeler la nécessité d'une maîtrise de celle-ci. Autre source de faute lourdement sanctionnée : l'accord du verbe avec son sujet. Comment interpréter le fait que la simple antéposition du verbe, dans la dernière proposition de cette séquence, constitue une difficulté ? Encore une fois, la rigueur, au moment de la relecture, est primordiale, elle doit permettre d'identifier et de résoudre ce type de situation, en l'occurrence ici peu complexe. Par ailleurs, rompre ce modèle en postposant le verbe ne respectait ni le registre, ni le style de l'autrice.

virtudes tan grandes, tan bellas, tan elevadas, que por lo mismo no tienen cabida en este siglo de ideas estrechas y mezquinas;

des vertus si grandes, si belles, si élevées, qui, par là même n'ont pas leur place dans ce siècle aux idées étriquées et mesquines ;

Le substantif « vertus » a trop souvent été mal orthographié et est devenu « *vertues ». En ce qui concerne la forme, ici il fallait respecter le parallélisme – il faut toujours, dans la mesure du possible, respecter les parallélismes – qui générerait un rythme qui exprimait le lyrisme et par là même la solennité du narrateur, juge implacable de son époque. Certains candidats n'ont pas perçu la valeur causale de l'expression « *por lo mismo* », ni la valeur neutre du pronom « *lo* ». L'expression « *tener cabida* » a constitué une difficulté lexicale et a donné lieu à des contresens voire à des phrases incohérentes ; nous rappelons que la nécessité que la traduction proposée ait du sens doit être la priorité absolue. La préposition espagnole « *de* » caractérise dans son essence. Afin de conserver ce sens en français, il fallait faire le choix d'une autre expression de la caractérisation grâce à la préposition « *aux* ». L'utilisation de la préposition « *de* » constituait donc un calque doublé d'une construction grammaticalement fautive. « *Estrechadas* » qualifiant « *ideas* », il fallait préférer l'adjectif « *étriquées* », plus abstrait, à l'adjectif « *étroites* », plus concret.

porque entonces el oro no servía para amontonarlo ni emplearlo en lucros inicuos,

car à en ce temps-là l'or n'avait pas vocation à être amassé ni à servir des profits iniques, Cette phrase offre un bel exemple de la voltige stylistique de l'autrice ; le lexique soutenu, tel l'adjectif « *inicuos* », côtoie une construction oralisante telle que « *no servía para amontonarlo* ». Précisément, ce passage a donné lieu à de nombreuses traductions fautives, dues à des calques, des constructions incorrectes, des parallélismes non respectés ou des choix lexicaux malheureux. Le verbe « *servía* » a parfois été confondu avec sa forme pronominale, cela induisait un changement de sujet que n'exigeait pas la traduction ; il fallait donc écarter cette option et envisager une traduction différente ; ce n'est pas parce que le verbe équivalent existe dans la langue cible que c'est la bonne solution. Une alternative intéressante trouvée dans des copies, « *n'était pas destiné à* », illustre la pertinence du guidage par le sens dans les choix de traduction. Il fallait être vigilant à la proximité lexicale entre « *servir* » et « *emplear* » qui ne valait pas synonymie ; elle a mené à des répétitions indues. Afin de traduire le verbe « *amontonar* », il fallait insister sur l'accumulation contenue dans le verbe « *amasser* » davantage que sur des connotations trop fortes de désordre ou d'excès associées à des verbes comme « *entasser* ». L'adverbe « *entonces* » aurait pu être traduit par son équivalent « *alors* » ; cependant, la proximité immédiate du substantif « *l'or* » ajoutait un effet sonore d'allitération non présent dans le texte source, il était donc déconseillé.

sino que se aplicaba a usos dignos y nobles, como que los hombres pensaban en lo grande y en lo bello antes de pensar en lo cómodo y en lo útil.

mais était appliqué à des usages dignes et nobles, puisque les hommes pensaient à la grandeur et à la beauté plutôt qu'à la facilité et à l'utilité.

La dernière partie de cette longue phrase, à la structure complexe, a amené à des ruptures de constructions évitables si le candidat prenait le temps d'analyser les articulations : la conjonction « *sino* » fut confondue avec « sinon » : cela aboutissait à un contresens. « *Sino que* » exprime l'opposition dans une phrase négative, il fallait considérer la phrase dans son entièreté pour suivre la démonstration du narrateur jusqu'au bout. « *Se aplicaba* » était une expression du sujet indéfini et non un verbe pronominal. Du point de vue du lexique, si la forme verbale « était appliqué » convenait, des alternatives (« employé à », « on l'utilisait ») étaient recevables. Il convenait de conserver l'imparfait de l'indicatif, étant donné qu'il s'agit d'une habitude, une tradition. Le substantif « *usos* » traduit par « fins » ajoute du sens, un but ; une traduction rigoureuse doit se garder de ce type d'excès de précision qui restreint le sème du terme-source. Pour en revenir à la locution « *como que* »¹¹, trop souvent rapidement assimilée à la locution conjonctive « *como si* », cette traduction en constituait une mauvaise compréhension du texte. Il était très surprenant de trouver des constructions prépositionnelles fautives sur un verbe comme « penser à » devenu « *penser en », sans parler de l'absence de l'accent grammatical sur la préposition « à » ; ce qui ici a été sanctionné comme une méconnaissance grave des règles et d'usage de la langue française. Pour la fin de la phrase, le jury a accepté de nombreuses formulations, à condition qu'elles respectent le parallélisme présent dans le texte et que les choix lexicaux soient judicieux. En voici quelques exemples : « les hommes pensaient grandeur et beauté plutôt que facilité et utilité », ou bien : « pensaient aux choses grandes et belles plutôt qu'aux choses commodes », ou encore : « les hommes pensaient à ce qui est grand et beau avant de penser à ce qui est pratique et utile ». Rappelons tout de même qu'il ne faut pas proposer plusieurs traductions sur la copie ; la capacité d'opérer un choix et de proposer une seule traduction fait partie de l'évaluation.

Era un convento que, en otros tiempos suntuoso, rico, hospitalario, daba pan a los pobres, aliviaba las miserias y curaba los males del alma y del cuerpo;

Il s'agissait d'un couvent qui, en d'autres temps somptueux, riche, accueillant, donnait du pain aux pauvres, soulageait les misères et soignait les maux de l'âme et du corps ;

Traduire le verbe « era » par « c'était » convenait, mais la forme verbale « Il s'agissait de » se justifiait compte tenu du registre du texte et du fait que le verbe « era » est en tête de phrase. Nous avons constaté des fautes d'accord sur les trois adjectifs, abusivement accordés avec le substantif « *tiempos* » ; au-delà de l'erreur, cela n'a tout simplement pas de sens. De nombreuses fautes d'orthographe ont été observées sur l'adjectif « somptueux », écrit « *suntueux » ou sur l'adjectif « hospitalier », que l'on pouvait utiliser au lieu de « accueillant », devenu un barbarisme : « *hospitalaire ». Le verbe « *aliviar* » n'a pas toujours été bien compris lexicalement, le sens d'« *alléger » ne convenait pas du tout, l'acception à retenir ici était celle du soulagement, et non celle de l'allègement.

mas ahora, abandonado, vacío, pobre, desmantelado, puesto en venta por unos pedazos de papel, nadie había querido comprarlo, ni aun a bajo precio.

mais étant désormais abandonné, vide, pauvre, délabré, mis en vente pour quelques bouts de papier, personne n'avait voulu l'acheter, pas même à bas prix.

Nous avons observé des confusions entre la conjonction de coordination « *mas* » et l'adverbe « *más* » ; la méconnaissance de la distinction qu'apporte l'accent diacritique constitue une faute grave, d'autant plus grave que la traduction « plus maintenant » était un non-sens. De la même manière, les adverbes « *aun* » et « *aún* » ont été confondus. Une fois de plus, l'autrice oppose passé et présent ; le sens et la structure du texte doivent guider le travail de traduction. Nous avons accepté les traductions « à présent » et « aujourd'hui », ainsi qu'une construction plus classique et naturelle en français faisant appel à une proposition subordonnée circonstancielle de temps : « mais maintenant qu'il était abandonné » ; l'avantage de cette proposition vient du fait qu'elle renforce l'opposition par une emphase qui reflète bien le ton grandiloquent du narrateur. Pour l'adjectif « *desmantelado* », nous avons préféré « délabré » ; nous considérons que « désaffecté » renvoie davantage à des bâtiments

¹¹ Denis MARAVAL, Marcel POMPIDOU, *Dictionnaire espagnol-français*, Paris, Hachette, 1984 (désigné par MARAVAL POMPIDOU pour les notes suivantes), p. 258. § 7.b. « parce que ; la *maldad que no tiene límite como que es agresión a la divinidad*, la méchanceté qui n'a point de limite étant donné qu'elle est une agression à la divinité. »

industriels, civils ou militaires et est surtout employé au XX^e siècle. Beaucoup de candidats n'ont pas compris que l'expression « *unos pedazos de papel* » témoignait du mépris du narrateur envers son époque matérialiste et mercantiliste ; il s'agit de billets de banque, réduits à leur matière, « le papier ». « Quelques bouts » permettait de rendre le registre familier et l'effet péjoratif par la figure de la métonymie, indiquant peut-être la volonté de déchirer ces billets méprisés. Enfin, la subtilité entre « bas prix » et « prix bas » souligne la rigueur de la lecture et l'évitement du piège de l'expression consacrée contemporaine ; chaque détail compte.

La especulación, aunque engrandecida en dimensiones gigantescas, aunque avanzando como un conquistador que todo lo invade y a quien no arredran los obstáculos,

La spéculation, bien qu'ayant pris des proportions gigantesques, bien qu'avancçant comme un conquérant qui envahit tout et à qui les obstacles ne font pas peur,

Des hispanismes ont été constatés sur le substantif « spéculation » devenu « *especulation » ; ce barbarisme sur un mot du lexique courant a été sévèrement sanctionné. Nous avons accepté la conjonction de subordination « quoique » si elle était correctement apocopée et apostrophée. « *Engrandecida* » pouvait être traduit par les périphrases « atteint des proportions » ou « bien qu'ayant augmenté/crû », ou « s'étant accrue dans des proportions gigantesques », mais il n'était certainement pas envisageable de le traduire par le calque doublé d'un non-sens « *bien qu'ayant agrandie ». Le pronom neutre « *lo* » a parfois été maintenu, à tort. Si la répétition du complément à travers le pronom est idiomatique en espagnol dans un registre courant, elle ne peut être conservée en français sans tomber dans un registre très familier. Beaucoup de candidats étaient démunis face au verbe « *arredrar* ». De nombreuses solutions ont été acceptées pour traduire « *a quien no arredran los obstáculos* », comme par exemple : « contre lequel les obstacles ne peuvent rien », « et que les obstacles n'effraient pas », « et que les obstacles ne font pas reculer », « et qui ne recule pas » ou « ne se rend pas devant les obstacles ».

suele, sin embargo, detenerse delante de los templos del Señor, como la arena que arrebatada el viento del desierto se detiene al pie de las Pirámides.

s'arrête, cependant, d'ordinaire devant les temples du Seigneur, comme le sable soulevé par le vent du désert s'arrête au pied des Pyramides.

Trop souvent le verbe « *soler* » a été traduit trop rapidement par « avoir l'habitude de » ; ici, il était préférable de laisser de côté cette expression qui personnalisait trop la spéculation. Encore une fois, le narrateur décrit la société dans laquelle il vit ; il fallait donc passer par une locution comme « d'ordinaire » ou un adverbe comme « habituellement ». Pour la traduction de « *sin embargo* », les possibilités étaient nombreuses : « néanmoins », « toutefois » ou « nonobstant ». De nombreux candidats n'ont pas été attentifs à la majuscule de « Señor », elle indiquait qu'il s'agissait du « Seigneur » et non d'un monsieur ; il est vraiment regrettable d'observer ce type d'erreurs sur des copies de concours. Par ailleurs, l'identification de la figure divine ne permettait pas pour autant de traduire « Señor » par « Dieu ». La comparaison qui venait ensuite a entraîné des maladresses, voire des ruptures de construction. Deux options furent privilégiées pour la traduction de ce passage ; garder le participe ou passer par une proposition « comme le sable que soulève le vent du désert ». Il était possible de traduire « *arreatada* » par : « porté », « emporté » ou « charrié ».

El campanario, despojado de su adorno legítimo, se alzaba como un gigante exánime, de cuyas vacías órbitas hubiese desaparecido la luz de la vida.

Le clocher, dépouillé de son ornement légitime, se dressait comme un géant inanimé dont les orbites vides eussent perdu l'étincelle de vie.

Cette phrase a posé problème à un certain nombre de candidats, tant au niveau lexical que syntaxique. Il est très surprenant de constater des erreurs sur l'orthographe d'un mot aussi courant que « clocher ». L'adjectif « *exánime* » a donné lieu, quant à lui, à de nombreux faux-sens (« exsangue », « épuisé », « exténué ») voire à des contresens (« mort » étant le plus courant) ; le jury a accepté en revanche « inerte » et « inconscient ». De plus, il fallait veiller à conserver la même traduction pour la répétition de « *exánime* » à la séquence 13. Le jury a accepté l'emploi du pluriel

(« ses ornements légitimes »), le terme « ornements » étant très fréquemment employé au pluriel en français. En revanche, « atours » renvoie à un sujet humain, et le plus souvent à une beauté féminine.

Les constructions adoptées en français pour rendre « *de cuyas vacías órbitas hubiese desaparecido la luz de la vida* » ont conduit, quant à elles, à des ruptures de construction fort malvenues, voire à des non-sens ; cela a été sévèrement sanctionné. Il fallait être vigilant à ne pas utiliser de possessif après le pronom « dont »¹². Le jury a par ailleurs valorisé les traductions rendant compte d'une certaine finesse dans la recherche lexicale et dans le choix des modes. Si la traduction par « dont les orbites vides *auraient* perdu la lumière de la vie » ou encore « dont la *lumière vitale* » a été acceptée, des expressions comme « leur vitale » ou « étincelle de vie », ainsi que l'emploi fort judicieux à cet endroit du texte du subjonctif imparfait (« dont la lumière vitale *eût quitté* les orbites vides ») ont été appréciées.

Enfrente de la entrada duraba aún una cruz de mármol blanco, cuyo pedestal, medio destruido, la hacía tomar una postura inclinada, como de decaimiento y dolor.

Face à l'entrée subsistait encore une croix de marbre blanc, dont le socle, à moitié détruit, lui faisait prendre une position inclinée, comme d'accablement et de douleur.

Plutôt qu'une forme impersonnelle (« il subsistait »), nous préférons ici conserver « une croix » comme sujet du verbe, ainsi que la répétition de l'idée de durée et de continuité, inscrite à la fois dans l'imparfait « *duraba* » et dans « *aún* » (qu'il ne fallait surtout pas confondre avec son homonyme non accentué, « aun »). Bien entendu, traduire par « une croix en marbre blanc » était également admis. « Socle » a été accepté pour « *pedestal* », et « voûtée », « courbée » pour « *inclinada* » ; en revanche, « à demi-détruit » ou « mi-détruit » sont des calques qui ont été sanctionnés. Quant à « *decaimiento* », toute traduction autre que « abatement » ou « accablement » a été rejetée : « affaissement », « affaiblissement », « décadence », « déchéance », etc., constituaient des faux-sens voire des contresens.

Notons que le « calque » consistant à traduire « *la hacía tomar* » par « *la faisait adopter » a été sévèrement sanctionné. La confusion entre pronom personnel complément d'objet direct (« la ») et pronom personnel complément d'objet indirect (« lui ») conduit ici à une grave faute de français ; nous invitons les candidats à revoir les règles d'usage de ces pronoms dans les deux langues¹³.

La puerta, antes abierta a todos de par en par, estaba ahora cerrada.

La porte, jadis grand ouverte à tous, était dorénavant fermée.

« Auparavant » ou « autrefois » étaient également convenables ici pour traduire « *antes* », et « maintenant » ou « à présent » pour traduire « *ahora* ». Mais l'expression qui a posé le plus de difficultés est « *de par en par* », que de très nombreux candidats ont traduite par « de part en part », sans prendre le temps, semble-t-il, de réfléchir au sens de chacune de ces expressions. Rappelons en effet qu'en espagnol « *de par en par* » signifie « *completamente* » « *enteramente* », alors qu'en français « de part en part » signifie « en pénétrant entièrement, en traversant d'un côté à l'autre ». Il fallait donc être vigilant et ne pas tomber dans le piège d'un « calque facile » qui éloignait grandement du sens original. « Grande ouverte » et « ouverte en grand » ont également été acceptés.

Las fuerzas de Stein le abandonaron, y cayó medio exánime en un banco de piedra pegado a la pared cerca de la puerta

Stein perdit toutes ses forces, et il tomba à moitié inanimé sur un banc de pierre adossé au mur près de la porte.

La traduction proposée pour ce début de segment permettait de se focaliser davantage sur le personnage principal et son épuisement, et était préférable à une traduction littérale. Les candidats

¹² Maurice GREVISSE, *Le français correct, Guide pratique des difficultés*, (troisième édition). Chap IV, § 776. « En principe, le nom qui, dans la relative, a *dont* pour complément déterminatif ne reçoit pas l'adjectif possessif ; on ne dira pas : L'enfant dont son jouet est cassé : il y aurait pléonasme. »

¹³ BEDEL, 2019, p. 97 et suivantes, chapitre II § 62 « Pronoms complément atones »

attentifs auront remarqué ensuite une répétition non fortuite (le parallélisme entre Stein et le « géant inanimé » qu'incarne le clocher, évoqué quelques lignes auparavant, était palpable) : il était donc nécessaire de reprendre ici le terme déjà utilisé à la séquence 10 pour traduire « *exánime* ». La traduction de « *cerca* » a donné lieu à quelques faux-sens : c'est en effet le banc (« en pierre » ou « de pierre ») qui est près de la porte, et non le mur ; traduire par « proche de la porte » entraînait donc un écart de sens, car l'adjectif « proche » se rapportait alors au mur. L'emploi de ce même adjectif pour traduire « *pegado* » a, quant à lui, été refusé : il fallait lui préférer « adossé » ou « accolé ».

El delirio de la fiebre turbó su cerebro; pareciale que las olas del mar se le acercaban, cual enormes serpientes, retirándose de pronto y cubriéndole de blanca y venenosa baba;

Le délire de la fièvre troubla son cerveau ; il lui semblait que les vagues de la mer se rapprochaient de lui tels d'énormes serpents, se retirant soudain et le couvrant d'une bave blanche et venimeuse ;

On notera tout d'abord l'accord de « tels » avec le terme qui suit¹⁴ (ici, « serpents »), et non avec celui qui fait l'objet de la comparaison (ici, « les vagues »). L'erreur lexicale la plus courante a été de traduire « *venenosa* » par « vénéneuse », adjectif qui s'applique aux plantes et végétaux ; la comparaison avec les serpents devait conduire au choix du terme « venimeux ». Il fallait conserver le terme « bave », et ne pas chercher à expliciter la métaphore par l'emploi de « écume » ; il fallait cependant veiller à l'antéposer aux adjectifs en français. Le calque de construction « *il lui paraissait que » a été sanctionné, car il est grammaticalement impropre ; il fallait néanmoins traduire le pronom « *le* » (« *se le acercaban* »), en précisant « de lui » (« se rapprochaient de lui »). Les traductions privilégiant la soudaineté (« soudain », « subitement », « soudainement ») ont été préférées à celles retranscrivant l'immédiateté (« immédiatement », « aussitôt », etc.), la rapidité (« très vite », « dans l'instant », etc.) ou la brutalité (« brusquement »). L'emploi du gérondif « en le recouvrant » ou « en s'éloignant » a été sanctionné : il ne s'agissait pas de compléments circonstanciels de manière en espagnol, mais d'actions (postérieures à « *se le acercaban* »), que seul, le participe présent en français pouvait retranscrire.¹⁵

que la luna le miraba con pálido y atónito semblante; que las estrellas daban vueltas en rededor de él, echándole miradas burlonas.

que la lune le regardait, la mine pâle et stupéfaite, que les étoiles tournoyaient autour de lui, en lui lançant des regards moqueurs.

Ce passage a été source d'erreurs récurrentes, tant au niveau lexical que grammatical. Ainsi, la pâleur ne pouvant s'appliquer au terme « air » et la préposition « avec » étant incorrecte pour introduire le terme « mine », la solution la plus recevable était la mise en apposition de « mine ». Le jury a apprécié les adjectifs plus précis que « surpris » ou « étonné », et a accepté tout adjectif retranscrivant une grande surprise : « stupéfaite », « interloquée », « médusée », « effarée », etc. « Blafarde » et « blême » étaient aussi possibles pour traduire « *pálido* ». La proposition « tournaient tout autour » était également possible pour rendre « *daban vueltas alrededor* ».

Oía mugidos de toros y uno de estos animales salía de detrás de la cruz y echaba a los pies del calenturiento su pobre perro, despedazado.

Il entendait des mugissements de taureaux et l'un de ces animaux sortait de derrière la croix et jetait aux pieds de l'enfiévré son pauvre chien, dépecé.

Cette phrase a souvent posé des problèmes lexicaux ; si les taureaux (terme dont l'orthographe en français n'était pas connue de tous les candidats) peuvent émettre des « mugissements », des « meuglements » ou encore des « beuglements », ils ne peuvent en revanche « rugir » ou « vagir » ; les termes « rugissements » et « vagissements » ont donc été sanctionnés. Quant au terme « *calenturiento* », il a donné lieu à toutes sortes de traductions farfelues autour de l'idée de chaleur ou de feu : « encensoir », « réchaud » ou même « radiateur », pour ne citer que trois exemples, ont été

¹⁴ GREVISSE et GOOSSE, 2008, p. 292 : « *Tel*, qui est toujours en tête de proposition absolue (§258), s'accorde normalement avec le nom qui suit » ; les auteurs précisent néanmoins : « Sous l'influence de *tel que*..., on trouve souvent l'accord, non avec le terme qui suit *tel*, mais avec celui qui fait l'objet de la comparaison, notamment chez des auteurs qui suivent ailleurs l'autre principe, ce qui semble montrer qu'ils sont peu attentifs à cet accord purement graphique, qui varie d'ailleurs d'une édition à une autre. » (C'est nous qui soulignons).

¹⁵ GREVISSE et GOOSSE, 2008, p. 1149 à 1153 : « *En* n'est guère possible quand il n'y a pas concomitance avec le fait principal (ce que le partic. présent accepte, § 923, R1) ; « Plus rarement, placé en fin de phrase, il [le participe présent] indique un fait postérieur : *Je m'assoupis, m'éveillant à l'arrêt du train.* ». »

couramment trouvés dans les copies, bien que cela n'ait pas ou peu de sens. Il fallait bien entendu comprendre que c'était Stein, affaibli, délirant, touché par la fièvre, qui était désigné par ce terme. « L'enfiévré », « l'homme fiévreux/fébrile » ou « le fiévreux » ont été acceptés. Pour « *despedazado* », « en pièces » et « en morceaux » étaient des faux-sens, et « déchiré » un contresens.

La cruz misma se le acercaba vacilante, como si fuera a caer y abrumarle bajo su peso.
La croix elle-même se rapprochait de lui vacillante, comme si elle était sur le point de tomber et de l'écraser sous son poids.

Il ne fallait pas oublier le tiret dans l'orthographe de « elle-même », ni calquer en proposant « *la croix même », ou produire un non-sens en écrivant « la propre croix ». Comme à la séquence 14, le pronom « *le* » était à traduire (« de lui »). « Chancelante » a également été accepté pour « *vacilante* » ; mais « titubante » et « tremblante » ont été considérés inexacts, et « hésitante » représentait un important contresens. Le jury a accepté également les propositions « s'approchait de lui », « comme si elle allait tomber » et « accabler sous son poids ».

¡Todo se movía y giraba en rededor del infeliz!

Tout se mouvait et tournait autour du malheureux !

Nous proposons ici « tournait » pour ne pas créer une répétition qui n'existe pas dans le texte original, le verbe « tourner » ayant déjà été employé quelques lignes plus haut (séquence 15). Pour « *movía* », « bougeait » était également possible ; mais « s'agitait » ou « remuait » étaient maladroits.

Pero en medio de este caos, en que más y más se embrollaban sus ideas, oyó no ya rumores sordos y fantásticos,

Mais au milieu de ce chaos, où ses idées s'embrouillaient de plus en plus, il entendit non plus des rumeurs sourdes et fantastiques,

L'orthographe du mot « chaos » était méconnue de certains candidats. Le verbe « *embrollar* » a donné lieu à des faux-sens (« se mélangeaient », « se brouillaient », etc.). La traduction de « *oyó no ya* » a entraîné parfois une grosse faute de construction via l'ajout de l'adverbe « ne » devant le verbe (« *il n'entendit non plus ») ; quant à traduire par « il n'entendit plus », cela constituait un important contresens. Il était possible de mettre « rumeur » au singulier, et de traduire « *en que* » par « dans lequel ». Mais « dans lequel de plus en plus s'embrouillaient ses idées » était un calque malvenu de la syntaxe initiale. Il n'est peut-être pas inutile, la faute ayant été commise, de rappeler la différence entre « ses », déterminant adjectif possessif, et « ces », déterminant adjectif démonstratif.

cual tambores lejanos, como le habían parecido los latidos precipitados de sus arterias, sino un ruido claro y distinto, y que con ningún otro podía confundirse: el canto de un gallo.

tels des tambours lointains, comme les battements précipités de ses artères lui en avait donné l'impression, mais un bruit clair et distinct, et qu'on ne pouvait confondre avec aucun autre : le chant d'un coq.

Cette séquence finale a entraîné des propositions parfois fort confuses, conduisant à des propos dénués de sens, comme par exemple des propositions contenant des doubles négations : « *qu'on ne pouvait pas confondre avec aucun autre ». Mais c'est surtout la traduction de « *como le habían parecido los latidos precipitados de sus arterias* » qui a entraîné des traductions incongrues, notamment le calque « *comme lui avaient semblé/paru les battements précipités de ses artères ». Le jury a, en revanche, accepté toute proposition judicieuse comme « auxquels il avait identifié les battements précipités de ses artères ». Le sujet du verbe « *podía confundirse* » pouvait être interprété de deux façons ; l'on pouvait considérer que le bruit (« *un ruido* ») était le sujet identifiable, et traduire « qui ne pouvait se confondre » ou « qui ne pouvait être confondu » ; l'on pouvait aussi comprendre la construction pronominale comme l'expression de l'indétermination, et choisir d'employer en français le pronom indéfini « on ». L'emploi de l'article défini contracté « du » était un contresens ici : il ne s'agissait pas du « chant du coq », mais du « chant d'un coq » quelconque et non identifiable, introduit donc par un article indéfini.

4. Conclusion

Nous ne pouvons que renouveler les conseils déjà prodigués dans les rapports de jury des sessions antérieures. Les candidats sont invités à les consulter, leur prise en compte devant faire partie intégrante de la préparation à ce concours exigeant. La meilleure traduction n'est pas un exercice de style, mais de justesse. Nous invitons donc les candidats à s'exercer de façon régulière et méthodique, en s'appuyant notamment sur des ressources grammaticales. Une préparation sérieuse se voit dans la rigueur de la forme et dans la précision du fond. Nous avons eu le plaisir de lire des copies d'un très bon niveau, révélatrices d'une lecture attentive des rapports de jury et d'une mise en application scrupuleuse des conseils qui y sont donnés. Nous encourageons les candidats à suivre ce chemin et leur souhaitons de réussir.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE POUR L'ÉPREUVE DE TRADUCTION

Manuels de thème et de version :

- Jean BOUCHER, *Fort en version*, Rosny, Bréal, 2001.
- Alain DEGUERNEI et Rémi LE MARC'HADOUR, *La version espagnole*. Licence/Concours, Paris, Nathan, 1999-2001.
- André GALLEGO, *Thèmes espagnols*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005.
- Françoise GARNIER, Natalie NOYARET, *La traduction littéraire guidée du premier cycle aux concours*, Nantes, Éditions du Temps, 2004.
- Henri GIL, Yves MACCHI, *Le thème littéraire espagnol*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Christine LAVAIL, *Thème espagnol moderne*, Paris, PUF, 2010.
- Denis RODRIGUES, *Manuel de traduction. I- Du français vers l'espagnol*, Rennes, PUR, 2021.
- Denis RODRIGUES, *Manuel de traduction. II- De l'espagnol vers le français*, Rennes, PUR, 2021.

Dictionnaires de langue espagnole :

- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001 (22a edición). Consultation gratuite sur le site <https://dle.rae.es/>
- Real Academia Española, *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Santillana, 2005. Consultation gratuite sur le site : <http://www.rae.es>
- Real Academia Española, *Diccionario de americanismos*. Consultation gratuite sur le site <http://lema.rae.es/damer/>
- María MOLINER, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2007. 2 volumes.
- Manuel SECO, Olimpia ANDRÉS, Gabino RAMOS, *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar, 1999, 2 volumes.

Dictionnaires de langue française :

- Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1876 (1ère édition). En consultation libre sur <http://littre.reverso.net>
- Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998.
- *Grand Robert de la Langue française*, dir. A. Rey, Paris : Dictionnaires Le Robert, 2001, 6 volumes.
- Trésor de la langue française informatisé. Désigné ici sous l'abréviation TLF. En consultation libre sur: <http://www.cnrtl.fr>

Dictionnaires bilingues :

- *Grand Dictionnaire bilingue*, Paris, Larousse, 2007.
- Denis MARAVAL, Marcel POMPIDOU, *Dictionnaire espagnol-français*, Paris, Hachette, 1984.

Grammaires et manuels de langue espagnole :

- Emilio ALARCOS LLORACH, *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- Jean-Marc BEDEL, *Grammaire de l'espagnol moderne*, Paris, PUF, 2010.
- Jean-Marc BEDEL, *Nouvelle Grammaire de l'espagnol moderne*, Paris, PUF, 2019.
- Michel CAMPRUBI, *Etudes fonctionnelles de grammaire espagnole*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001.
- Jean COSTE et Augustin REDONDO, *Syntaxe de l'espagnol moderne*, Paris, Sedes, 1965.
- Pierre GERBOIN, Christine LEROY, *Grammaire d'usage de l'espagnol contemporain*, Paris, Hachette, 2014.
- Samuel GILI GAYA, *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Vox, 1993.
- José MARTÍNEZ DE SOUSA, *Manual de estilo de la lengua española*, Gijón, Trea, 2001.
- Bernard POTTIER, Bernard DARBORD, Patrick CHARAUDEAU, *Grammaire explicative de l'espagnol*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Manuel SECO, *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2010.
- Real Academia Española, *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999. (2009). En consultation libre sur <http://aplica.RAE.es/grweb/cgibin/buscar.cgi>
- Marca LASCANO, *Quand les grenouilles auront des poils*, Paris, Ellipses, 1996.

Grammaires du français et autres ouvrages utiles :

- Bescherelle. *La conjugaison pour tous*, Paris, Hatier, 2012.
- Delphine DENIS et Anne SANCIER-CHATEAU, *Grammaire du français*, Paris, Livre de Poche, 1997.
- Jean DUBOIS et René LAGANE, *La nouvelle grammaire du français*, Paris, Larousse, 1991.
- Maurice GREVISSE et André GOOSSE, *Le bon usage*, De Boeck Université, 2008 (14^e édition).
- Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *Grammaire méthodique du français*, 1994, Paris, PUF, 2009 (7^e édition).
- René-Louis WAGNER et Jacqueline PINCHON, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette Éducation, 1962.
- Adolphe V. THOMAS, *Dictionnaire des difficultés de la langue française*, Paris, Larousse, 1956.

Linguistique et traduction :

- Albert BELOT, *Espagnol. Mode d'emploi, pratiques linguistiques et traduction*, Paris, Ellipses, 1997.
- Henri BÉNAC, *Dictionnaire des synonymes*, Paris, Hachette, 1998 (1956).
- Albert BENSOUSSAN, « *La traduction, miroir des langues* », Atala, n°21, 2021.
- Édouard et Odette BLED, *Cours supérieur d'orthographe*, Paris, Classiques Hachette, 1954.
- Jean-Pierre COLIGNON, *Un point c'est tout ! La ponctuation efficace*, Paris, Victoires - Éditions, 2004.
- Jean-Paul COLIN, *Dictionnaire des difficultés du français*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1994.
- Jean GIRODET, *Dictionnaire Bordas. Pièges et difficultés de la langue française*, Paris, Bordas, 2007.
- Maurice GREVISSE, *Le français correct : guide pratique*, Bruxelles, De Boeck, 2009 (5^e édition).

EPREUVE D'EXPLICATION DE CHOIX DE TRADUCTION

Rapport établi par M. Olivier Iglesias

I. Bilan et impression d'ensemble de la session 2022

Pour cette session 2022, la moyenne des résultats de cette sous-épreuve connaît une hausse importante par rapport à l'épreuve de la session précédente. En 2021, la moyenne de la sous-épreuve de choix de traduction était de 4,18/20. Lors de cette session 2022, la moyenne monte à 6,26/20, soit deux points de plus. Le jury ne peut que se réjouir de cette nette augmentation qui semble être le reflet d'une meilleure préparation.

Cependant, les résultats sont toujours très hétérogènes et il est nécessaire de nuancer légèrement les précédentes réjouissances du jury. En effet, le sujet de cette année portait sur une question extrêmement classique (l'expression du sujet indéfini), question dont les candidats maîtrisent probablement mieux certains aspects que lorsqu'il s'agissait de questions d'ordre plus syntaxique comme celles concernant les propositions subordonnées relatives (sujet 2020) ou conjonctives (sujet 2021). Cela explique qu'il y a moins de notes très basses : la moitié des candidats a obtenu 5,9 (la note médiane était de 3,25 en 2020). La plupart des candidats, en raison de leur pratique quotidienne, ont forcément des éléments à apporter sur cette question du sujet indéfini. Malgré tout, il faut souligner que les excellentes copies sont encore trop rares, et surtout, plus rares encore que lors de la session 2020, par exemple, session au cours de laquelle 11 copies avaient atteint plus de 16 sur 20 contre 3 uniquement lors de cette session 2022.

C'est pourquoi, malgré l'augmentation certaine et encourageante de la moyenne, nous estimons que beaucoup trop de candidats ne préparent pas avec assez de sérieux cette sous-épreuve, pourtant extrêmement importante pour la note finale de l'épreuve de Traduction.

Pour illustrer cela, soulignons que près de 6% (38 copies sur 676) des candidats n'ont pas du tout traité la question du choix de traduction. Le jury refuse de croire que la question était trop complexe pour ces candidats. La raison la plus cohérente serait alors une mauvaise gestion du temps, qui pourrait s'interpréter comme le résultat d'une mauvaise préparation de l'épreuve complète de traduction, ou alors comme l'absence de prise de conscience de la part de certains candidats de l'importance de cette sous-épreuve.

Une autre hypothèse consisterait à penser que les candidats considèrent qu'il s'agit d'une sous-épreuve trop difficile voire inaccessible. Ce constat a déjà été fait lors de précédents rapports de jury. Rappelons donc que cette sous-épreuve n'est pas une épreuve de linguistique, qu'elle ne demande pas une connaissance parfaite de la terminologie linguistique théorique. Ce n'est pas cela que l'on demande aux candidats de l'agrégation interne. Malgré tout, le jury considère qu'il est absolument nécessaire pour des enseignants du secondaire de maîtriser la grammaire espagnole, mais également la grammaire française.

Nous tenons ici à rappeler ce qui a été écrit à ce sujet dans le rapport de la session 2021 (p. 35) :

« Aux candidats effrayés par l'épreuve, nous tenons à répéter que l'exercice n'est pas un exercice de linguistique pour lequel il serait demandé d'étudier scientifiquement un phénomène, en ayant recours à des outils conceptuels complexes. Il s'agit avant tout d'une épreuve destinée à évaluer la capacité de l'enseignant à décrire un fonctionnement grammatical dans deux systèmes linguistiques différents, le français et l'espagnol – qui se trouvent correspondre à la langue source et à la langue cible des apprenants –, à en souligner les points de convergence et de divergence. »

II. Descriptif de l'épreuve, rappels méthodologiques et remarques concernant cette session

La sous-épreuve d'explication de choix de traduction propose aux candidats d'identifier un morphème ou une structure grammaticale souligné dans le texte (de thème ou de version), d'en présenter le fonctionnement dans la langue source et dans la langue cible pour enfin, en prenant appui sur cet exposé théorique, justifier la traduction des séquences,

Cette sous-épreuve suit donc un plan établi clair et explicite en quatre parties dont l'enchaînement logique permet de constituer une démonstration. Pour rappel, ces quatre parties sont les suivantes :

1. Identification de la ou des structures et problématique ;
2. Fonctionnement dans la langue source ;
3. Fonctionnement dans la langue cible ;
4. Justification du choix de traduction.

Il semble que de plus en plus de candidats respectent ce plan cohérent et décrit dans tous les rapports du jury de l'agrégation interne d'espagnol. Nous ne pouvons que nous en féliciter.

Cependant, encore trop de candidats en négligent certaines, dont, principalement, la partie de la description du système du français (ici, la langue source) ; nous y reviendrons.

Dans la partie consacrée à l'identification, le jury n'a pas observé de réponses farfelues, ceci étant probablement dû au fait qu'il s'agissait d'une question relativement simple. Pour autant, il fallait bien évidemment utiliser une terminologie basique adéquate et ne pas faire l'impasse sur la bonne utilisation du terme « pronom ».

La problématisation est une étape importante de cette première partie. Comme cela apparaît dans d'autres rapports de jury, il ne s'agit pas de présenter cette problématique sous l'angle de la traduction, chose extrêmement tentante dans le cadre de ce sujet puisque l'immense majorité des manuels scolaires évoquent « la traduction de 'on' ». Le système français ne peut ni ne doit être présenté comme base du système espagnol. En effet, d'un point de vue linguistique, la langue française n'est en aucun cas le point de départ ou la référence à partir de laquelle se construit l'espagnol (ou vice-versa). Bien que traditionnellement cette question soit souvent présentée sous le prisme de la traduction dans les manuels scolaires, il est pourtant extrêmement aisé de le faire de manière plus neutre sans placer une langue au-dessus de l'autre. Ne pas parvenir à problématiser simplement en parlant de l'expression du sujet indéfini dans les deux langues, montre qu'il existe encore des difficultés pour certains candidats à bien saisir l'intérêt de cette sous-épreuve et d'avoir une réflexion linguistique et grammaticale sur les deux langues placées sur le même plan.

Après l'identification et la problématisation, les candidats doivent donc décrire les deux systèmes (ici, de l'expression du sujet indéfini). Cet exposé théorique est la partie la plus importante de l'épreuve : en ce sens, il se doit d'être le plus précis et complet possible, sans oublier de donner des exemples qui illustrent les différents contextes analysés.

En ce qui concerne la description du système en langue source (ici, le français), nous rappelons l'importance de sa description dans cette sous-épreuve. Trop de candidats se sont contentés d'écrire des évidences très superficielles et se sont donc limités à dire que le pronom « on » pouvait désigner une généralité ou alors être l'équivalent du pronom « nous ». Il faut que les candidats comprennent qu'on ne peut se contenter d'une description aussi superficielle dans cette partie de l'épreuve. Ce n'est pas parce qu'il n'y a qu'une forme pour exprimer l'indétermination du sujet en français¹⁶ que cela exempte les candidats de décrire son fonctionnement tant sur le plan sémantique avec des exemples montrant l'emploi de « on » avec différents degrés d'indétermination que morphosyntaxique, en s'interrogeant par exemple sur son fonctionnement : « on » fonctionne comme un pronom sujet, donc avec plusieurs propriétés similaires à ceux-ci, mais présente également des différences avec les pronoms sujets qu'il fallait remarquer. Les candidats doivent comprendre que, bien qu'ils soient enseignants d'espagnol, le concours permet aussi d'évaluer leurs connaissances grammaticales du français, connaissances toujours utiles pour l'explication de faits de langue en classe : la comparaison des deux grammaires ne peut être qu'un atout pour bien faire comprendre les choses aux élèves. Pour cela, la connaissance, la capacité à comprendre et à transmettre les particularités de la grammaire française est nécessaire. Le jury est conscient que, dans le contexte d'un concours et celui d'une épreuve mêlant traduction dans les deux langues et une question de grammaire, il peut être très délicat de penser à tout cela. C'est donc pendant la préparation à l'épreuve qu'il faut réfléchir à ces questions. Ce qu'on demande aux candidats est accessible à tous, encore faut-il prendre le temps de bien préparer toutes les questions et surtout de ne pas éluder le système français.

Quant à la description du système espagnol, elle a été beaucoup mieux réussie. Malgré cela, il est assez surprenant que certains collègues en poste maîtrisent si mal un fait de langue si commun et auquel ils sont si souvent confrontés en classe. Pour beaucoup, la connaissance du système espagnol est très partielle : « se » serait « général », « la troisième personne du pluriel » serait plus indéterminée, etc. On se contente alors des deux ou trois petites phrases qu'on donne aux élèves en cours, mais cela est insuffisant. Pour d'autres, les confusions sont bien plus importantes et on considère que c'est la troisième personne du pluriel qui présente une vérité d'ordre général (ce qui peut être vrai, mais qui n'est pas le cas le plus fréquent), tout en donnant comme exemple un fait qui n'est absolument pas le reflet d'une vérité d'ordre général, mais une action ponctuelle réalisée par un sujet qu'on ne veut pas identifier (« le habían fotografiado »). De plus, beaucoup trop de réponses incluent « nosotros » en espagnol alors qu'il n'est absolument pas indéterminé. Certains exposés étaient donc en contradiction avec la problématique qui avait pu être donnée correctement quelques lignes plus haut. Le jury a accepté une référence au « on » défini français alors même que cela ne s'ajustait pas à la problématique, parce que, dans le texte, parmi les occurrences non soulignées, nous pouvions retrouver un « on » défini (mais pas dans les soulignées). En revanche, se référer à

¹⁶ En réalité, il y en a d'autres : trop peu ont pensé à la possibilité d'utiliser la deuxième personne du singulier ou du pluriel en français.

« nosotros » relevait du hors sujet puisqu'il ne s'agit en aucun cas d'un pronom indéterminé et qu'il n'y avait pas, dans les formes soulignées, de forme équivalente en français. Trop rares sont les candidats qui ont pensé à d'autres manières d'exprimer l'indétermination du sujet dans les deux langues grâce à des pronoms indéfinis tels que « alguien » / « quelqu'un », « nadie » / « personne », des groupes nominaux tels que « la gente » / « les gens » ainsi que la deuxième personne.

Cet exposé théorique débouche sur la dernière partie dans laquelle le candidat propose une traduction basée sur tout ce qu'il aura énoncé auparavant. Si l'exposé théorique est bien réalisé, cette dernière partie ne doit donc poser aucun problème aux candidats. Le problème est que l'exposé théorique est parfois superficiel, d'autres fois, inexact, ce qui provoque des réponses mal argumentées ou tout simplement incorrectes. Comme nous le constaterons maintenant, plusieurs réponses étaient envisageables et acceptables. Cependant, toute proposition de traduction se doit d'être correctement justifiée. Une justification du type « comme nous l'avons expliqué dans l'exposé théorique » est évidemment inacceptable. Les candidats doivent, en reprenant ce qui a été dit dans leur exposé, présenter pourquoi ils choisissent une variante plutôt qu'une autre.

III. Corrigé de la question

Voici les quatre segments avec les éléments soulignés :

- **On** ne pouvait imaginer comment cela viendrait
- Elle lui gardait un souvenir tendre et fidèle, avec ses bouffées de regret poignant où **l'on** se dit : « S'il avait vécu... »
- **On** parlait de lui, son portrait se trouvait à la place d'honneur...
- Dans ce village de l'arrière où **on** l'avait photographié une semaine avant sa mort

1. Identification :

Les quatre formes soulignées correspondent à l'emploi du **pronom (personnel) indéfini** « on », dont la fonction est celle d'être **sujet** d'un verbe (conjugué à **la troisième personne du singulier**).

Dans ce texte, « on » fonctionne d'abord comme sujet du verbe « pouvoir » conjugué à l'imparfait de l'indicatif, ensuite, du verbe pronominal « se dire » conjugué au présent de l'indicatif, ensuite de « parler » à l'imparfait de l'indicatif et enfin de « photographier » au plus-que-parfait de l'indicatif.

Il conviendrait d'expliquer le terme indéfini ici pour montrer que le candidat sait de quoi il parle et qu'il ne s'agit pas simplement de la régurgitation d'une terminologie apprise par cœur. Le terme « indéfini » signifie ici qu'on ne désigne pas directement la personne (ou les personnes) qui sont le sujet du verbe. Le locuteur, employant ce type de pronom ne veut pas (ou ne peut pas) déterminer l'identité exacte du sujet.

Il peut exister différents degrés de cette indétermination (avec un locuteur plus ou moins inclus dans les possibles sujets). Il est important de faire référence aux différents degrés d'indétermination du pronom « on » dès cette première partie : cela montre en effet que le candidat a bien perçu les implications et enjeux du sujet.

Le jury a bonifié les réponses des candidats qui rappelaient ce qu'est un pronom personnel. Le pronom personnel est un pronom qui renvoie à la personne (grammaticale) qui réalise (ou subit) l'action. Cette remarque a été bonifiée du fait que dans la *Grande Grammaire du Français*, notamment, « on » n'est pas présenté comme un pronom personnel, mais simplement comme un pronom indéfini (contrairement à la GMF qui décrit les emplois de « on » au sein des pronoms personnels).

Problématique :

Comme cela a déjà été indiqué plus haut, il convient d'éviter une problématique axée sur l'unique aspect de la traduction. En effet, l'intérêt de parler uniquement de « traduction de 'on' » limite l'accès à ce fait de langue ici. Tout d'abord, parce qu'il n'y avait aucun « on » défini. Ensuite, parce que cela implique que le candidat ne s'interroge pas sur les autres manières d'exprimer l'indétermination du sujet, or, nous le verrons, en espagnol on pourra évoquer d'autres possibilités que les fameuses trois traductions de « on » que l'on retrouve dans l'immense majorité des manuels scolaires qu'utilisent les candidats dans leur pratique.

Voici une problématisation qui nous semble plus pertinente :

« Nous allons nous interroger sur l'expression du sujet indéterminé en français et en espagnol en présentant les différences et similitudes des deux systèmes. »

2. Explication du système dans la langue source (français)

Comme cela a déjà été dit, le risque avec un sujet portant sur « on » consistait à réaliser des exposés extrêmement superficiels. Les candidats pensent, en effet, que le seul intérêt de la question est la description du système espagnol puisqu'en français, on n'utiliserait que « on » (ce qui est bien évidemment loin d'être le cas). Le fait qu'il y ait moins de diversité dans l'expression de l'indétermination du sujet en français qu'en espagnol n'exempte pas les candidats de connaître et de décrire le système français (et les emplois du « on » indéfini) aussi précisément que possible. Il est important, donc, que les candidats montrent que « on » peut avoir en français différents degrés d'indétermination.

Dans cette proposition de corrigé, nous proposons un découpage selon les propriétés sémantiques de « on », puis selon ses propriétés morphosyntaxiques ; ce, pour deux raisons : tout d'abord pour plus de clarté dans l'exposé, ensuite pour que les candidats comprennent bien que dans tout exposé sur un fait de langue, il faut prendre en compte les différentes dimensions linguistiques de celui-ci. Les propriétés sémantiques de « on » sont sans aucun doute les plus évidentes et les plus pertinentes, mais il était intéressant ici de s'attarder également sur les propriétés morphosyntaxiques de ce pronom si particulier.

Le jury tient à rappeler ici que les candidats doivent illustrer chaque emploi décrit avec des exemples.

2.1. Propriétés sémantiques

2.1.1 le « on » indéfini :

Puisqu'on n'a qu'une seule forme pronominale pour exprimer l'indétermination du sujet, cela signifie que le pronom « on » possède différentes valeurs selon le contexte.

a) le « on » indéfini existentiel¹⁷ :

« Dans son emploi existentiel, *on* peut être paraphrasé par 'quelqu'un', 'quelques-uns' ou 'des gens'. La phrase décrit une situation particulière, ou la répétition d'une situation type dans des temps et lieux particuliers » (GGF 1071-1072). En d'autres termes, rien ne permet d'identifier le sujet : le pronom peut se référer à **un seul individu non identifiable** (qui, de fait, ne peut donc être ni le locuteur ni son interlocuteur, comme avec « quelqu'un » qui peut paraphraser « on » ou « personne » qui peut également se substituer à « on » dans une phrase négative : *On ne t'a pas laissé de message ce matin*. « Personne ne t'a laissé de message ce matin ») ou à des groupes dont l'identité reste floue. Dans ce dernier cas, à nouveau le locuteur et l'interlocuteur ne peuvent faire partie des sujets possibles puisque l'identité des sujets possibles reste floue.

Exemples : *On te demande à l'accueil / On frappe à la porte*

On a pillé le palais.

Les remarques montrant la proximité sémantique entre le « on » existentiel et la voix passive ont été bonifiées par le jury. En effet, le « on » existentiel « joue le même rôle, dans le discours, que les phrases au passif sans agent, qui sont plus formelles : *on a pillé le palais = le palais a été pillé* ». (GGF)

b) le « on » indéfini générique

« Dans son emploi générique, *on* peut être paraphrasé par 'les gens' » (GGF 1072). Cet emploi implique que l'action désignée par le verbe peut être réalisée (ou a pu être réalisée) par n'importe qui, car une majorité des gens concernés est susceptible d'être le sujet de ce verbe (y compris le locuteur lui-même, même si cela n'est pas dit).

Contrairement au « on » existentiel, donc, le sujet de l'action ne peut pas être unique, il y a toujours potentiellement un nombre pluriel de sujets/d'agents possibles puisque cela concerne la majorité des gens.

Exemples : *On a toujours besoin d'un plus petit que soi.*

On entre et on sort comme on veut, dans cette exposition.

Pendant des siècles, on a lavé le linge au lavoir. (même si le locuteur n'est pas inclus, ici, nous sommes face à une généralité et une réalité qui concernait la majorité des femmes d'une époque).

¹⁷ Il s'agit de la terminologie utilisée dans la GGF (1071-1072).

2.1.2 le « on » personnel : (Cf GMF 364-365)

L'indétermination de ce pronom le rend apte à remplacer tous les autres pronoms personnels sujets :
– « Le français moderne manifeste (surtout à l'oral) une forte tendance, condamnée par les puristes, à remplacer par *on* le pronom *nous* [...]. Il recouvre tous les emplois de *nous*, y compris celui du *nous* de modestie » (GMF., 364)

N.B. La reprise reste *nous* : *Nous, on veut bien.*

– « L'emploi de *on* à la place de *tu* ou de *vous* estompe le rapport direct que ces deux pronoms instaurent entre le locuteur et son ou ses interlocuteurs : *Alors, on fait la forte tête ?* » (364)

– « Dans *On fait aller / On fait ce qu'on peut* en réponse à *Comment ça va ?*, le locuteur s'autodésigne tout en se confondant dans la masse anonyme de ses semblables évoquée par le pronom indéfini ». (365)

– Substitué à *il(s)*, *elle(s)* anaphoriques, *on* marque également une distance, parfois ironique, avec le référent de ces pronoms : *Je les avais prévenues, mais on n'a pas voulu m'écouter.* (365)

Dès lors que les candidats évoquaient la tendance à employer « on » à la place de « nous » (et d'autres pronoms), il était important qu'ils précisent que ce « on », contrairement aux autres usages décrits plus tôt, n'est pas un « on » indéterminé.

2.2. Propriétés morphosyntaxiques du « on » indéfini

Comme nous l'avons déjà indiqué, il est important dans la description du système français, d'expliquer les propriétés morphosyntaxiques de ce pronom.

Il pouvait être utile de préciser les points communs de ce « on » avec les autres pronoms personnels sujets (rappelons que tous les grammairiens ne considèrent pas « on » comme un pronom personnel). Comme les autres pronoms personnels sujets, « on » est une forme dite **faible** (on parle également de clitique, dans le sens où il dépend phonologiquement et syntaxiquement d'un hôte, dans ce cas, le verbe, et qu'il doit obligatoirement s'attacher à lui). Par ailleurs, comme n'importe quel pronom personnel sujet, il est **placé devant le verbe conjugué** sauf en cas d'inversions de sujet (avec liaison obligatoire avec ajout possible d'un « t » euphonique si la forme verbale est terminée par une voyelle, comme avec « il(s) » et « elle(s) »). Comme les pronoms personnels sujets, **il ne peut être séparé du verbe que par une autre forme faible** (pronom complément ou négation).

Bien évidemment, on n'exigeait pas des candidats qu'ils indiquent toutes ces caractéristiques sans exception. Elles sont présentées dans ce rapport de jury pour illustrer les attendus dans ce genre de question. Il est important de présenter le système de la manière la plus précise possible. Si on parle de « on » comme pronom sujet, il semble important de le présenter et de le décrire à l'intérieur de ce paradigme, en le comparant aux autres formes de pronoms personnels sujets.

En plus des points communs, les candidats pouvaient également présenter les différences entre « on » et les autres pronoms personnels sujets. Par exemple, contrairement aux pronoms personnels sujet, il n'existe pas de forme spécifique disjointe (« moi, je ; toi, tu... *on, on »). Il faut noter que « nous, on » est évidemment possible, mais « on » n'est alors pas indéfini, mais bien personnel. Il n'existe pas non plus de forme spécifique pour les possessifs ni pour les pronoms compléments toniques (non disjoints), pour lesquels on peut utiliser les formes « nous, notre, nos, vous, votre, vos ». Avec « nous/notre », le locuteur s'inclut dans la collectivité désignée, alors qu'avec « vous/votre » il s'en exclut (LBU 754.e) : « on ne sait jamais ce qui se passe dans notre âme » (Proust).

Deux autres remarques morphosyntaxiques pouvaient être intéressantes. Dans un premier temps, il était utile de parler de l'accord entre le pronom « on » et le verbe. Celui-ci se fait toujours à la troisième personne du singulier (et au masculin pour les participes passés) lorsque le pronom « on » est un pronom indéfini : c'est tout à fait logique puisqu'en français actuel, c'est le masculin singulier qui est non marqué et donc, seul à pouvoir désigner un sujet indéfini (dont on ne ne connaît ni le genre ni le nombre). L'accord est cependant possible avec le sujet réel si le « on » n'est pas un indéfini : *Ma sœur et moi, on est parties ce matin.*

Par ailleurs, et d'autant plus parce que cette variante était présente dans les formes soulignées, il était important de parler de la forme « l'on » qui est une variante de « on » compatible avec toutes les interprétations (existentielle, générique ou « nous »). L'article « s'explique par l'origine nominale de « on » (<HOMO) ». Traditionnellement, on affirme que l'article permet d'éviter l'élision de l'introducteur « que » ou d'éviter un hiatus (avec les relatifs *où, qui, quoi*, le subordonnant *si*, les conjonctions *et, ou*). À noter également que cette variante est rare en début de phrase.

Enfin, pour terminer avec la description du système français, on pouvait préciser qu'il existe d'autres manières d'exprimer le sujet indéfini en français. C'est le cas de « tu » et « vous ». Ce faisant, on

implique fictivement son ou ses interlocuteurs (LBU : §655 2b). Ces formes sont réservées à la langue parlée. Il ne faut pas oublier de proposer au moins un exemple qui permettrait de comprendre que le pronom « vous » ou « tu » ne peut être interprété que comme un pronom indéfini :

« Un artisan décrivant son métier (à une ou plusieurs personnes qui ne sont pas appelées à l'exercer) : *Pour faire un manche d'outil, VOUS PRENEZ (ou TU PRENDS) du hêtre bien sec.* »

« Ou dans le désert du Nevada ! Oh oui, c'est ça. Tu sais, celui qu'on appelle la Vallée de la Mort. C'est insoutenable. **Tu** suffoques là-bas. » David Foerkinos, *Les souvenirs*

Ces dernières remarques n'étaient pas exigées aux candidats et ont été bonifiées. Néanmoins, le jury tient à préciser ici qu'il était plus cohérent de parler de « tu » et de « vous » pour exprimer l'indétermination du sujet (qui est, rappelons-le, la problématique de départ) que de parler de « on » comme équivalent de « nous », remarque qui s'éloigne de la problématique.

3. Système cible :

En espagnol, il n'y a **pas de morphème unique exprimant l'indétermination du sujet**, mais trois possibilités selon le degré d'indétermination du sujet :

1. 3^e pers pl

- On peut exprimer l'indétermination du sujet grâce à la troisième personne du pluriel. Il s'agit là du plus haut degré d'indétermination : le locuteur et son interlocuteur étant exclus des possibles sujets du verbe. « La tercera persona del plural puede adquirir un significado impersonal cuando alude bien a un sujeto desconocido, bien a un sujeto cuya referencia no interesa expresar » (GDLE : §27.2.2.2 1738)

Exemples : Vienen a recoger la ropa usada. / Lllaman a la puerta.

Je ne sais pas qui peut être le sujet de l'action.

Me han instalado el ordenador esta tarde.

Je sais qui est le sujet, mais ce n'est pas pertinent.

On pouvait préciser ici qu'il est possible d'avoir recours à une paraphrase avec « alguien » (comme en français dans le cas des « on » existentiels où on peut paraphraser avec « quelqu'un »). C'était d'autant plus important que le recours à la paraphrase pouvait même être une des solutions de traduction.

- Le verbe doit **OBLIGATOIREMENT** être utilisé sans les pronoms sujets « ellos/ellas » qui rendraient le sujet du verbe personnel et non pas indéfini (avec un antécédent récupérable dans le discours, ce qui n'est pas le cas pour l'indéfini qui, par définition, n'a pas d'antécédent dans le discours).

D'ailleurs, la forme plurielle du verbe ne signifie pas que le sujet réel, l'agent, est forcément pluriel.

- L'interprétation de cette 3^e pers. du pl. n'est pas nécessairement existentielle non plus, donc pas forcément pour des faits ponctuels. La lecture peut tout à fait être **générique**. Cela peut concerner des actions habituelles desquelles le locuteur s'exclut (et exclut aussi son interlocuteur) : *En esta empresa se trabaja a destajo / En esta empresa trabajan a destajo.*

Dans la première, « je » fait partie des possibles sujets. Dans la deuxième, « je » est nécessairement exclu de ceux-ci.

Autre exemple (toujours issus de la GDLE 1740-41) : *Hablan español en España.*

2. se+ 3^e pers

Il s'agit là d'une forme exprimant le degré maximum de généralité (le locuteur peut être inclus ou exclu de l'action réalisée, il peut faire partie des sujets possibles du verbe).

Il exprime « une généralité, des faits considérés comme habituels, ou d'ordre général, comme par exemple, une possibilité, une obligation, une habitude » (*Linguistique espagnole*, Vatrican, 67)

Exemples: Se come bien en España.

Aquí no se trabaja mucho.

Contrairement à la 3^e pers du pluriel, cette forme n'exprime jamais un fait ponctuel.

Llamaron a la policía

mais pas **Se llama a la policía* (pour indiquer un fait ponctuel), cette dernière forme est possible s'il s'agit d'une généralité, mais il faudrait alors ajouter quelque chose : « se llama a la policía marcando el 091 ».

Le verbe peut se conjuguer soit à la troisième personne du singulier, soit à la troisième du pluriel. La raison est simple : il s'agit de deux constructions bien différentes.

Il y a une construction **strictement impersonnelle** et une construction dite **passive réfléchie** (on acceptait du candidat qu'il utilise la terminologie espagnole : *pasiva refleja*) selon la nature de l'élément qui accompagne le verbe :

- si l'élément qui accompagne le verbe n'est pas un substantif : *Aquí se vive muy bien.*
Construction strictement impersonnelle
- si le substantif désigne une entité non animée au singulier : *Aquí se edificó una casa.*
Interprétation impersonnelle ou passive réfléchie.
- si le substantif désigne une entité non animée au pluriel : *Aquí se construyeron muchos pisos.* On **préfère** la construction passive réfléchie (« muchos pisos » = sujet du verbe)
- si le substantif désigne une entité animée au singulier : *Durante esta legislatura no se vio mucho al Presidente.* Construction strictement impersonnelle (al presidente = COD du verbe).
- si le substantif désigne une entité animée au pluriel :

Se vio a muchos famosos en la fiesta. Impersonnelle (GN = COD)

Se elegirán los alcaldes por voto popular. Passive réfléchie (GN = sujet)

Quand le GN est animé et pluriel, majoritairement, on utilisera la structure impersonnelle (le GN est alors COD) : *Allí estaba la campana con que se llamaba a los trabajadores.*

Pourquoi ? A cause de la possible ambiguïté : *se llamaban los trabajadores* Cette peut être interprétée comme une réciproque (ils s'appelaient les uns les autres) ou comme une passive réfléchie.

3. Uno + 3^e pers sg

Cette dernière structure **généralement** consiste en une **généralisation d'une expérience personnelle**. On dit souvent qu'il s'agit d'un « je » déguisé car c'est souvent l'expérience du locuteur lui-même qui est généralisée. Cependant, on peut également prendre en compte l'expérience de son interlocuteur, voire même d'une tierce personne dont on parle.

Du fait qu'un des emplois de « uno » consiste en une généralisation d'une expérience personnelle, c'est la forme qui présente le **degré d'indétermination le plus faible** car il signifie que le locuteur (ou une autre personne déterminée) est fortement impliqué dans l'action décrite.

Caractéristiques morphosyntaxiques :

- en tant que pronom personnel fonctionnant comme sujet, on l'emploie une première fois et les verbes suivants seront uniquement conjugués à la troisième personne.
- Si on veut généraliser l'expérience personnelle d'une personne de sexe féminin (le locuteur, son interlocuteur ou une tierce personne), on peut tout à fait utiliser la forme féminine « una ».

Exemples :

Quando uno no duerme bastante, acaba el día muy cansado.

Quando una no duerme bastante, acaba el día muy cansada.

Par ailleurs, quand on a un **verbe pronominal**, si on veut que le sujet soit indéterminé, on ne peut pas utiliser la forme « se+3^e pers. ». On privilégiera alors cette dernière construction avec « **uno** » :

Exemple : Uno se tiene que arrodillar delante del rey.

Sans «uno» on interprétera nécessairement le sujet du verbe « arrodillarse » comme étant personnel et donc se référant à un antécédent récupérable dans le discours.

Dans ce dernier cas, l'utilisation de « uno » étant forcée, elle ne signifie pas que le locuteur s'implique nécessairement dans l'action.

Comme pour la description du système français, les réponses présentant d'autres manières d'exprimer le sujet indéfini étaient bonifiées. En espagnol, on trouve également la deuxième personne du singulier (mais pas le pluriel, contrairement au français) : *En esta vida, cuando tienes dinero, tienes el poder.*

Enfin, le jury pouvait également bonifier une remarque précisant que, comme en français, une structure impersonnelle peut avoir le même rôle dans le discours que le passif sans agent déterminé (lorsque l'interprétation est existentielle : « Robaron mi casa » / « Mi casa fue robada »).

4. Justification du choix de traduction :

1) On ne pouvait imaginer comment elle viendrait :

Il s'agit d'une généralité (Cf. notre remarque sur la lecture générique à la forme négative : on peut paraphraser cela en « personne ne pouvait imaginer »), raison pour laquelle il faudrait normalement privilégier l'emploi de « se+3^e pers. sg ». Cependant, une phrase du type : « no se podía imaginar » pourrait être ambiguë, surtout si dans le passage précédent « tous » a été traduit par « todo el mundo ». En effet, le verbe dans « no se podía imaginar » pourrait être interprété alors comme pronominal conjugué à la troisième personne du singulier (*imaginarse*). L'ambiguïté étant légère, on pouvait accepter cette traduction si l'emploi de « se » était convenablement justifié et qu'on faisait référence à cette possible ambiguïté. Dans le cas contraire, tous les points n'étaient pas attribués.

Nous avons également vu que la troisième personne du pluriel peut tout aussi bien avoir une lecture générique. Cependant, à nouveau, nous nous trouverions face à une ambiguïté évidente (le sujet pourrait alors être personnel, mais tacite, avec pour antécédent « los Aliados »). Pour éviter ces possibles ambiguïtés, nous considérons qu'il est plus pertinent d'utiliser « uno+3^e pers sg » (avec « imaginar » pronominal ou non) :

Uno no podía imaginar(se) cómo llegaría.

2) elle lui gardait un souvenir tendre et fidèle, avec ces bouffées de regret poignant où l'on se dit : « S'il avait vécu... »

Il s'agit également d'une généralité, et non pas d'un « on » existentiel (il ne s'agit pas d'une « action » ponctuelle, mais habituelle ici, une généralité). La troisième personne du pluriel pouvant, comme nous l'avons dit, avoir une lecture générique, pourrait être envisageable. Nous considérons que le nombre important de potentiels référents de 3^e personne rend son emploi ambigu. Par ailleurs, il est impossible, si on utilise en espagnol le verbe pronominal « decirse », d'utiliser la forme « se+3^e pers ». On utilisera donc **impérativement** uno + 3^e pers sg avec ce verbe :

guardaba de él un recuerdo tierno y fiel, con esas conmovedoras bocanadas de arrepentimiento cuando uno se dice: "Si hubiera vivido...".

De plus, il est tout à fait envisageable d'utiliser le pronom « una » au féminin si on considère que c'est l'expérience personnelle d'une femme qui est généralisée (c'est une femme qui lui gardait un souvenir tendre).

Par ailleurs, il est tout à fait acceptable d'utiliser la structure « se+3^e pers. sg. » si le candidat choisit de ne pas passer par un verbe pronominal (comme *pensar*) :

→ **cuando se piensa (ou alors cuando uno piensa)**

Dans le cas où on n'utilise pas un verbe pronominal comme « pensar », on peut accepter également « cuando uno/una piensa ». Pour cela, il fallait que le candidat justifie l'emploi de « uno » (expérience personnelle généralisable).

3) Mais ni elle ni personne ne considérait que sa vie était finie parce que Martial était mort. On parlait de lui, son portrait se trouvait à la place d'honneur, dans la salle à manger :

Nous sommes clairement face à une lecture générique, donc, les trois formes décrites dans notre exposé sont possibles. « Hablar » n'étant pas pronominal « se » est cette fois-ci a priori possible. Avec « uno », le locuteur exprime, nous l'avons dit, du moins quand son usage n'est pas forcé, une généralisation d'une expérience personnelle. Ce n'est pas le cas ici. C'est pourquoi nous privilégierons une autre traduction.

La troisième personne du pluriel est également envisageable avec cette lecture générique (pour accepter cette justification, encore faut-il que le candidat ait évoqué la possibilité d'employer la 3^e pers. du pluriel avec un sujet indéterminé générique). On pourrait imaginer qu'il pourrait y avoir une légère ambiguïté quant au sujet puisque dans la phrase précédente on parle de « ni ella ni nadie » (qui correspond donc potentiellement à un sujet à la troisième personne du pluriel). L'ambiguïté étant légère, on acceptera la troisième personne du pluriel.

Par ailleurs, on peut également passer par l'emploi du GN indéfini « la gente ». Encore une fois, pour proposer cela, il faut **impérativement** que le candidat en ait parlé dans son explication. S'il ne l'a pas fait dans son exposé, une telle proposition serait inacceptable.

Pero ni ella ni nadie consideraba que su vida había terminado porque Marcial estaba/había muerto. Se hablaba de él/Hablaban de él/La gente hablaba de él, su retrato ocupaba el lugar de honor en el comedor.

4) comme si dès ce jour, dans ce village de l'arrière où on l'avait photographié une semaine avant sa mort, il avait dit adieu pour toujours au monde.

S'agissant d'une action ponctuelle, l'interprétation ne peut pas être générique (on peut paraphraser en français avec « quelqu'un » ce qui conduit à l'interprétation existentielle). Le 'on' renvoie bien à un individu concret qu'on ne détermine pas. Par ailleurs, le narrateur ne fait pas partie des sujets possibles. La seule traduction envisageable est la troisième personne du pluriel. La voix passive, possible ici car nous avons un COD dans la phrase active, est envisageable d'un point de vue strictement grammatical et sémantique, mais le choix de la voix passive pourrait être considéré dans le cadre d'une traduction de concours comme un évitement. Qui plus est, ce n'est vraiment pas le choix le plus adapté au niveau stylistique.

□□ **como si desde ese día, en ese pueblo de la retaguardia donde lo habían fotografiado / fue fotografiado una semana antes de su muerte, se hubiera despedido del mundo para siempre.**

Le jury espère que les candidats trouveront dans ce rapport l'aide nécessaire pour bien prendre conscience de l'importance de cette sous-épreuve dans l'épreuve de traduction. Il espère aussi que les candidats les plus « effrayés » par cette épreuve se rendront compte qu'elle est tout à fait accessible dès lors qu'on la prépare convenablement en lisant des grammaires françaises et espagnoles (Cf bibliographie ci-dessous). Enfin, en ce qui concerne ce sujet en particulier, il faut remarquer que plusieurs traductions étaient possibles. Cela permet de souligner l'importance de rédiger un exposé théorique le plus complet possible pour avoir accès à toutes les possibilités et également l'importance de vraiment justifier le choix de traduction dans cette dernière partie.

Sources et bibliographie :

- **Pour le français :**
 - **GMF** : Pellat J.C., Rioul R. et Riegel M. (1994) *Grammaire Méthodique du Français*, PUF.
 - **GGF** : Abeillé, Anne (2021) *Grande Grammaire du Français*, Actes Sud.
 - **LBU** : Goose A. et Grevisse (édition utilisée 2007 : 14^e édition) *Le Bon Usage*, De Boeck.

- **Pour l'espagnol :**
 - **DPD** : RAE (2005) *Diccionario Panhispánico de Dudas*, en ligne : <https://www.rae.es/dpd/>
 - **GDLE** : Bosque I. y Demonte V. (1999) *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, Espasa.
 - **NGLE** : RAE, *Nueva gramática de la lengua española*, ASALE, Barcelona, Espasa, 2011. Disponible en ligne : <http://aplica.rae.es/grweb/cgi-bin/buscar.cgi>
 - Vatrican, Axelle, *Linguistique espagnole*, Paris, Armand Colin, 2019.

- **Grammaire contrastive espagnol/français :**
 - Bedel, Jean-Marc : *Grammaire de l'espagnol moderne*, Paris, PUF, 1997.

EPREUVE DE PREPARATION D'UN COURS

Rapport établi par Mme Marie-Antoinette BERTRAND et M. Rémi VARTERESSIAN

Texte de référence : BO n° 12 du 22 mars 2001 (arrêté du 21 février 2001)

B - Épreuves orales d'admission

1) Exposé de la préparation d'un cours suivi d'un entretien (durée de la préparation : trois heures ; durée de l'épreuve : une heure maximum [exposé : quarante minutes maximum ; entretien : vingt minutes maximum] ; coefficient 2).

L'épreuve prend appui sur un dossier composé d'un ou de plusieurs documents en langue étrangère (tels que textes, documents audiovisuels, iconographiques ou sonores) fourni au candidat.

Remarques générales :

L'Épreuve de préparation d'un cours (EPC) se compose de deux parties : l'analyse de type universitaire et l'exploitation didactique et pédagogique, vise autant à évaluer la maîtrise des connaissances disciplinaires que le savoir-faire professionnel acquis. Du reste, c'est la seule épreuve de l'agrégation interne qui mesure le niveau d'expertise pédagogique du candidat. Il convient de bien considérer le poids de l'EPC dans la réussite du concours au regard du coefficient 2 qui lui est attribué, identique à l'épreuve d'Explication en langue étrangère (ELE). Les attentes du jury se fondent sur une connaissance pointue des textes de références, les programmes de langues vivantes au collège (2015 - modification 30-07-2020) et au lycée (2019), les nouvelles modalités d'évaluation au Baccalauréat à la session 2022 (prise en compte du contrôle continu), le Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues (CECRL -version enrichie parue en 2018) avec une focalisation sur les exigences de l'apprentissage de la langue espagnole dans l'enseignement secondaire. De manière générale, le jury a apprécié un bagage institutionnel solide dont ont pu faire montre les candidats et une perception claire des niveaux à atteindre pour chaque cycle.

La démarche de travail prendra obligatoirement en compte la totalité des documents du dossier, quand bien même le candidat déciderait d'opérer des coupes dans un texte, choix qu'il prendra soin de justifier. Il ne peut passer outre l'analyse de tout ou partie d'un document. La consigne qui accompagne chaque dossier présente avec précision les différentes phases à appréhender par le candidat (détaillées dans ce rapport), qui gardera toujours à l'esprit que l'analyse et le processus de didactisation doivent interagir sans cesse pour former un ensemble logique et cohérent. Le candidat s'appuie sur ses connaissances disciplinaires et, simultanément, sur sa pratique professionnelle afin de dégager avec rigueur le sens et l'intérêt des documents du dossier qui deviendront par la suite objets d'étude accessibles aux élèves.

S'agissant d'une épreuve orale, le jury tient à rappeler aux candidats l'importance de soigner l'oralité. S'il a pu apprécier l'éloquence, la conviction et la très bonne tenue de langue de la plupart des candidats, néanmoins, il a parfois déploré un relâchement linguistique pour plusieurs candidats (« ben » « euh » « je sais pas » « le prof »), une attitude qui s'avère fort préjudiciable lors de ce type d'épreuve.

La maîtrise du format horaire restreint constitue l'une des gageures de cette épreuve ; il appartient, en effet, au candidat d'organiser rigoureusement les 40 minutes dédiées à l'exposé oral de sorte que le traitement des deux parties de l'épreuve demeure équilibré. Le jury a souvent constaté une gestion du temps en faveur d'une analyse très érudite, laissant une part plus que dérisoire à la présentation d'une séquence d'enseignement indigente. Afin de parer à cet écueil, évoqué chaque année dans les rapports de jury, certains candidats se munissent d'un chronomètre, qui peut s'avérer d'une aide précieuse.

Le jury a par ailleurs entendu des prestations de qualité démontrant, de la part des candidats, toute l'attention accordée aux conseils et préconisations des rapports des sessions précédentes, dont la majorité d'entre eux, semble avoir tiré grand profit. Le jury a pu constater avec satisfaction, à de nombreuses reprises, que des préparations plus qu'honorables leur avaient été soumises, reflétant le plein investissement des candidats et leur sérieux.

Composition des dossiers :

Lors de cette session 2022, chacun des dossiers comportait une gamme étendue de supports textuels (extraits de romans, de nouvelles, de poèmes), ou iconographiques (tableaux, BD, etc...). Rappelons qu'ils peuvent concerner tous les cycles d'enseignement du collège au lycée.

Dossier 1

- Document 1 : Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, *Los Caprichos* n° 43, 1799, aguafuerte, 306 x 201 mm, Museo del Prado
- Document 2 : Benito Pérez Galdós, *Tormento*, 1884
- Document 3 : Julio Cortázar, "La noche boca arriba", *Final del juego*, 1955

Dossier 2

- Document 1 : Quino, *Cuánta bondad*, 1999
- Document 2 : Miguel Hernández, *El niño yuntero*, 1937
- Document 3 : José Jiménez Lozano, « El empleo », in *El grano de maíz rojo*, 1988

Dossier 3

- Document 1 : Rafael Chirbes, *La caída de Madrid*, 2000
- Document 2 : Arturo Reque Meruvia, *Alegoría de Franco y la Cruzada*, 1948-1949, boceto de peinture mural (détail central), Archivo Histórico Militar, Madrid
- Document 3 : José Baró Quesada, "Ante el cadáver de Franco", *Especial Crónica viva del dolor*, ABC, sábado 22 de noviembre de 1975

Dossier 4

- Document 1 : Pablo Neruda, *Canto General*, 1950
- Document 2 : Carlos Fuentes, "Las dos Américas", *El Naranjo*, 1993
- Document 3 : Juan Cordero (México), *Cristóbal Colón ante los Reyes Católicos*, 1850, óleo, 180,5 x 251 cm, Museo Nacional de Arte de México

Les paragraphes suivants reprendront, selon une progression logique, les différentes étapes à partir de l'ordre figurant dans le libellé de l'Épreuve de préparation d'un cours afin de guider les candidats sur les attendus et de leur prodiguer des conseils de nature méthodologique, didactique et pédagogique.

Analyse des documents :

Cette première étape de l'épreuve vise à évaluer la maîtrise des connaissances et du savoir-faire disciplinaires sur laquelle se fonde en partie la légitimité de l'enseignant et sans laquelle toute démarche pédagogique serait invertébrée. À cet égard, le jury attend des candidats qu'ils démontrent de solides acquis de leur formation intellectuelle. L'analyse du corpus exige un bon niveau de connaissances littéraires, historiques et socioculturelles de l'aire hispanique, une maîtrise assurée de la méthodologie de l'analyse universitaire, une capacité à s'exprimer dans une langue riche et un réel esprit de synthèse.

S'agissant d'une épreuve hors programme, il est vivement recommandé aux candidats d'engager un travail de préparation rigoureux pour consolider leur bagage culturel tout au long de l'année. S'il ne s'agit pas d'être un docte spécialiste, du moins est-il indispensable de connaître les œuvres patrimoniales, les grands auteurs et courants qui ont jalonné l'histoire des arts et de la littérature de langue espagnole. Dans le dossier 1, nombreux sont les candidats qui n'ont pas vu que le portrait de don Pedro constituait une parodie d'un don Quichotte romantique et dégradé alors même que le jeu intertextuel avec ce personnage littéraire illustre alimentait la porosité entre réel et fiction.

Les dossiers de cette épreuve sont composés d'œuvres d'époques et d'espaces géographiques très variés et trop souvent, le jury déplore l'absence d'éclairages contextuels sur les documents, ce qui appauvrit la réflexion menée, voire donne lieu à de regrettables contresens. Replacer une œuvre dans son contexte de production et de réception permet entre autres d'affiner son analyse de la démarche auctoriale engagée. À titre d'exemple, dans le dossier 3, il eût été pertinent de préciser que la fresque *Alegoría de Franco y la Cruzada*, réalisée en 1948-49, constituait une œuvre de commande du régime

franquiste afin de rendre compte explicitement de sa finalité propagandiste. Du reste, nombreux sont les candidats qui n'ont pas su identifier la représentation de Saint Jacques sur son cheval blanc dans la partie supérieure de la fresque. Il était pourtant attendu, dans l'analyse de cette allégorie de la Croisade, que le lien entre Franco (galicien) et Saint Jacques, au centre de la composition, soit souligné pour montrer la légitimation spirituelle du combat du dictateur et la filiation symbolique dans laquelle il entendait s'inscrire. Par ailleurs, s'agissant de dossiers comme ce dernier, qui traitent de sujets qui font encore l'objet d'analyse et parfois de polémiques, il serait de bon aloi également de les confronter à l'actualité qui ne saurait être méconnue. Le jury a notamment apprécié que les candidats évoquent les combats actuels pour la reconnaissance des victimes du franquisme afin de soulever la résonance contemporaine du sujet.

Il convient de rappeler qu'il est indispensable de procéder à une identification précise de la nature des documents du corpus et d'en tenir compte, par la suite, pour dégager des procédés propres à chaque forme d'expression artistique. L'analyse d'un poème ne saurait être appréhendée de la même manière que celle d'un extrait de roman. L'étude d'un document iconographique doit nécessairement s'appuyer sur les invariants telle que la composition, la palette chromatique et la lumière. Certaines analyses proposées ont regrettamment manqué de rigueur à ce sujet. La préparation entreprise pendant l'année pour la question au programme sur Velázquez aurait dû pallier d'éventuelles lacunes méthodologiques et terminologiques. Dans le dossier 2, l'analyse de la planche de la bande dessinée de Quino invitait à rendre compte de l'emprise du père dans la transmission d'une culture de la rentabilité à tous crins. À cette fin, une attention particulière devait être portée au signe cinétique au-dessus de la main du père dans la troisième vignette pour montrer le contrôle exercé sur l'esprit de l'enfant. De même, un relevé des choix typographiques de l'auteur permettait de montrer l'intériorisation et l'aboutissement effectif du projet éducatif du père : l'usage de l'écriture en gras dans la sixième vignette démontrant une hiérarchisation des priorités dans laquelle le profit est au sommet ou encore, plus loin, l'incrustation des symboles du dollar dans la bulle de pensée du fils.

Mais, si les choix formels d'un auteur doivent être repérés, il ne s'agit pas pour autant d'échafauder un catalogue exhaustif de figures de style. À l'inverse, une présentation qui se bornerait à restituer un contenu sans mettre en lumière la démarche entreprise par l'auteur serait superficielle et risquerait fort de verser dans la paraphrase. Un juste milieu doit être observé entre une étude très détaillée qui commenterait par le menu tous les procédés stylistiques d'un texte, sans prendre de hauteur, et une approche en surplomb dans laquelle le texte ne serait plus qu'un prétexte. Il est vivement conseillé d'adopter un va-et-vient entre un regard macro et micro sur un texte, de regrouper les idées principales en blocs de sens et d'en dégager les divers points de progression et d'inflexion dans sa structure interne.

D'autre part, les relevés formels ne sauraient être une fin en soi mais doivent résolument constituer des outils au service d'une démonstration dont le but est d'éclairer le sens. Une articulation explicite entre fond et forme est donc de rigueur pour bâtir une analyse convaincante. Le jury a remarqué que, trop souvent, les registres employés n'étaient ni identifiés ni commentés alors même qu'ils sont porteurs de sens. Par exemple, dans le poème de Miguel Hernandez du dossier 2, le registre pathétique dont est teinté le portrait de l'enfant laboureur rend compte de l'intentionnalité de l'auteur qui dénonce un déterminisme social implacable et cherche à susciter l'émotion et l'indignation du lecteur. En outre, pour l'analyse d'un poème versifié, l'étude de la forme poétique, de la longueur métrique des vers, de la disposition et de la nature des rimes ne saurait être éludée pour éclairer la visée sémiotique. Dans le cadre d'un extrait de roman, il est impératif de s'appuyer sur la construction narrative (le narrateur, la focalisation, les personnages, le temps, l'espace...) pour donner à voir comment les choix structurels opérés produisent des effets de sens. Dans le dossier 1, il convenait de souligner comment la focalisation interne dans le texte de Julio Cortázar constituait un subterfuge habile de l'auteur qui, par le biais de la perception délirante et hallucinatoire du personnage, jouait avec le lecteur et créait une confusion entre réel et fiction.

Rappelons également que cette première partie de l'épreuve vise à mesurer la justesse et la finesse d'interprétation des candidats. En dépit du temps imparti limité à trois heures, une prise de hauteur s'avère essentielle pour cibler avec pertinence les enjeux des supports et, du reste, servira d'appui ensuite pour en dégager les aspects complémentaires. Toutefois, il convient de ne pas confondre l'exercice de l'esprit critique avec une prise de distance douteuse sur le plan éthique. Les dossiers 3 et 4 offraient des éclairages nuancés sur des figures historiques telles que Francisco Franco et Christophe Colomb, pour autant, cela ne doit pas conduire à adopter une vision relativiste de certaines périodes de l'histoire. Le jury a constaté que plusieurs candidats ont, dans le dossier 3, erronément interprété la description du corps agonisant de Franco comme une tentative

d'humanisation pour susciter l'empathie du lecteur et réhabiliter la figure du *Caudillo*. Les détails cliniques et impudiques convoqués visaient pourtant à livrer une vision démythifiée du dictateur et à symboliser l'effondrement imminent du régime. De même, dans le dossier 4, le jury déplore l'emploi de formulations couramment usitées telles que « Christophe Colomb a découvert l'Amérique en 1492 » sans en interroger le sens. Une formulation d'autant plus incongrue si l'on tient compte du fait que le poème de Pablo Neruda, extrait du *Canto General*, entend précisément offrir un point de vue autochtone sur l'arrivée du navigateur génois.

Enfin, si plusieurs candidats ont démontré de réelles compétences dans l'exercice de l'analyse universitaire, ils y ont parfois consacré un temps démesurément long au point d'excéder la moitié du temps imparti lors de leur présentation. En conséquence, la seconde partie de l'épreuve a fréquemment été traitée de façon superficielle voire improvisée, ce qui, disons-le sans ambages, est absolument réhibitore. Nous ne rappellerons jamais assez l'impérieuse nécessité de s'entraîner, régulièrement et bien en amont, à l'exercice de synthèse attendu. En effet, il n'est pas habituel, dans le cadre des études supérieures, d'aborder l'analyse de supports sous un angle aussi synthétique, aussi une préparation rigoureuse à cette épreuve doit-elle permettre d'acquérir des automatismes et savoir-faire opérants à cet égard.

Complémentarité des documents et problématique :

Démontrer la complémentarité des documents constitue une étape déterminante car il s'agit d'opérer des croisements et d'explicitier les liens de sens entre chaque support pour formaliser un axe de réflexion qui nimbe l'ensemble du corpus. En cela, une hauteur de vue est requise pour cibler les enjeux du dossier et montrer comment, à partir d'une thématique fédératrice, les documents offrent des éclairages singuliers qui se complètent, entrent en résonance, voire en tension.

Certains écueils ont de nouveau été constatés cette année, entre autres, une présentation lapidaire des aspects complémentaires qui ne rend pas justice à la complexité des documents ou inversement, un long exposé truffé d'observations secondaires qui alourdissent le propos et nuisent à sa clarté, à tel point que le jury ne parvient pas à saisir le cheminement intellectuel ayant permis d'aboutir à la problématique retenue. Le jury attend ici des candidats qu'ils hiérarchisent leurs idées et explicitent le raisonnement logique qui a donné lieu à la formulation d'une problématique qui constituera la colonne vertébrale de leur séquence d'enseignement.

Il s'agit donc d'une étape charnière puisque la problématique doit, à la fois, rendre compte d'un aboutissement dans l'analyse universitaire du dossier et d'un point d'ancrage dans la construction du projet pédagogique qui sera exposé ensuite. En vertu de cela, une problématique qui démontre une justesse dans l'appréciation des enjeux de sens du corpus ne doit pas pour autant manquer de clarté pour être exploitable en classe. À titre d'exemple, le jury a pu entendre la problématique qui suit pour le dossier 1 : « ¿Cómo consigue el arte representar diferentes niveles y modalidades de la conciencia de la realidad humana y figurar así la vigilia de lo cotidiano, el mundo onírico y la muerte? ». Rappelons qu'il convient ici de proscrire les formulations alambiquées avec une terminologie trop conceptuelle et absconse ou le recours à plusieurs sous-questions enchâssées en tiroir car la problématique a vocation à servir d'appui tout au long de la séquence d'enseignement et une absence de clarté ne permettra pas d'engager les élèves dans une démarche de réflexion opérante. Du reste, Nicolas Boileau disait avec pertinence : « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement ». À l'inverse, une problématique telle que : « ¿Qué valor tiene el trabajo y qué valores transmite en el mundo hispanohablante? » pour le dossier 2 est certes aisément compréhensible mais manque de pertinence car, trop générale, elle ne démontre pas une appréciation assez fine des spécificités du corpus proposé et, du reste, serait transposable à d'autres dossiers.

Par ailleurs, le jury a regretté que la problématique de certains candidats soit structurée par une opposition manichéenne (Pour ou contre ? Bien ou mal ?) qui induit une approche binaire et ne favorise pas la construction de l'esprit critique chez les élèves. Plus rarement, il a pu être constaté que la problématisation attendue se limitait à une énonciation de la thématique spécifique au dossier. Rappelons, au demeurant, que si cette épreuve se déroule en français, la problématique et les consignes des activités prévues dans et hors la classe doivent être formulées en espagnol.

Enfin, précisons que la pertinence de la problématique se mesure également à son efficacité dans l'ensemble du projet pédagogique envisagé et que celle-ci ne doit pas être appréhendée comme un simple exercice intellectuel hors sol mais comme l'ossature qui va donner forme à toute la démarche didactique et pédagogique proposée. Dès lors, il incombe aux candidats de démontrer, tout au long de leur présentation, l'articulation entre la problématique retenue et les choix opérés dans la seconde partie de l'épreuve. Par exemple, les activités envisagées en classe doivent explicitement engager un

travail de réflexion pour répondre à la problématique, l'ordre des documents doit également permettre d'accompagner les élèves dans le cheminement de sens dont la problématique constitue le fil conducteur. Il est d'ailleurs vivement recommandé aux candidats de s'appuyer, autant que possible, sur les termes de l'axe d'étude retenu dans la formulation de la problématique pour montrer clairement comment le questionnement proposé s'inscrit avec pertinence dans l'un des champs de réflexion au programme de la classe destinataire.

Le niveau de la classe destinataire :

L'analyse des dossiers a conduit la plupart des candidats à cibler très justement l'axe d'étude du programme illustré par le corpus documentaire, ainsi que la classe destinataire, faisant la preuve d'une connaissance solide des contenus culturels propres à chaque cycle. Le jury a apprécié la prestation de candidats, dans l'ensemble, soucieux d'étayer leur choix en s'appuyant sur les niveaux visés par le CECRL. On ne saurait, néanmoins, se contenter de citer les descripteurs du Cadre sans en saisir pleinement le sens et d'être en mesure d'articuler les compétences visées avec le projet d'apprentissage. Une connaissance fine des domaines linguistiques décrits dans les programmes (maîtrise du vocabulaire, correction grammaticale, maîtrise phonologique et maîtrise de l'écriture), une prise en compte de la portée conceptuelle ou culturelle des documents, des objectifs civiques tels qu'ils sont formalisés dans le Parcours citoyen ([Bulletin officiel n°25 du 23 juin 2016](#)) et du degré de maturité des élèves constituent de solides repères pour mieux identifier et justifier les choix de niveaux.

Le jury a pu observer, de la part des candidats, une forte propension à circonscrire les propositions aux classes d'enseignement de spécialité (1^{ère} ou Terminale LLCER) s'adressant ainsi à des élèves rompus à l'exercice de l'analyse littéraire. Il semble utile de rappeler que ces derniers ne représentent qu'une faible proportion en comparaison aux classes de tronc commun en série générale ou technologique. En outre, si quelques dossiers peuvent être étudiés avec différents niveaux, il n'en demeure pas moins essentiel de s'assurer que le projet est cohérent et adapté à la classe destinataire. Rappelons, à cet égard, que le candidat doit réaliser un choix et ne proposer qu'une seule classe-cible.

Enfin, la classe destinataire retenue, outre les possibles recours à l'interdisciplinarité, doit amener les candidats à construire un scénario didactique et pédagogique qui offre une pleine cohérence avec le niveau visé. Force est de constater que pour un certain nombre de candidats, il a été moins aisé d'ajuster une séquence aux attendus du niveau B2 en LVA ou LLCER, au regard de la nature peu ambitieuse des activités proposées par la suite. Un appui sur les repères de progressivité (Eduscol) permettrait de mieux calibrer les orientations de travail.

Les objectifs :

Le libellé des sujets invite explicitement à exposer « les objectifs culturels et linguistiques en fonction de la problématique [...] retenue » pour rappeler la nécessité de les intégrer pleinement au projet pédagogique de la séquence. Dès lors, le jury attend des candidats qu'ils montrent clairement dans quelles mesures les connaissances culturelles et compétences linguistiques visées contribueront à construire avec les élèves un discours et une réflexion pour répondre au questionnement posé. Le jury déplore trop souvent des présentations où les objectifs sont listés avec grande abondance mais sont fébrilement articulés avec les enjeux de sens du dossier. Une justification expéditive des choix opérés ne saurait convaincre. Il ne s'agit pas de nommer simplement des auteurs de langue espagnole, des événements historiques ou des faits de langue mais bien de dégager des objectifs, c'est-à-dire de mettre en lumière la finalité des apprentissages. Par exemple, dans le dossier 2, il était judicieux de proposer l'étude d'une traduction de devenir, « hacerse », en justifiant clairement le but visé : permettre aux élèves de s'exprimer notamment sur l'ascension sociale de don Julián du document 3 et de comprendre qu'elle est le fruit de l'investissement personnel entrepris par ce dernier pour s'arracher au déterminisme social dont il est question dans tout le dossier.

Le jury a remarqué, à regret, que certains candidats traitaient indépendamment les objectifs culturels et linguistiques alors que tout projet pédagogique cohérent repose sur leur imbrication. Le Bulletin officiel des programmes de langues vivantes du lycée rappelle en effet la nécessité d'articulation entre l'apport de contenus culturels et la construction de compétences linguistiques :

« L'apprentissage des langues étrangères a pour objectif premier d'assurer la communication entre des locuteurs de différentes cultures. Au-delà de cette fonction purement utilitaire, au demeurant indispensable, la communication interlinguistique vise une dimension plus profonde : la connaissance de la culture et de l'histoire que véhiculent les langues étudiées. Amorcée au collège, cette dimension de l'apprentissage de la langue qui associe communication et culture est consolidée en classe de seconde et pendant le cycle terminal. ».

BO spécial n°1 du 22 janvier 2019

Toute formulation qui rendrait apparente cette association entre communication et culture serait à ce titre valorisée. En guise d'exemple, on pouvait dire que l'un des objectifs culturels saillants du dossier 3 était de faire réfléchir les élèves sur le culte de la personnalité sous le franquisme ; or, l'étude des comparatifs et superlatifs, comme objectif linguistique, avait toute sa pertinence pour permettre aux élèves de rendre compte de la glorification de la figure du dictateur. Afin de dissiper des doutes éventuels, précisons par ailleurs qu'il n'est pas pertinent d'écarter l'apprentissage d'une tournure grammaticale sous prétexte qu'elle ne serait pas employée dans l'un des documents textuels du corpus. Si cette logique présidait, il serait bien ardu de dégager des objectifs linguistiques dans l'étude d'un document iconographique.

Bien que cela ne soit pas explicitement exigé dans le libellé, nous rappelons aux candidats qu'il est fortement attendu que des objectifs civiques et pragmatiques soient définis en cohérence également avec les autres. En effet, au-delà des objectifs proprement disciplinaires, le professeur d'espagnol, au même titre que les autres, participe dans sa démarche d'enseignement à la construction du parcours citoyen des élèves. Le Bulletin officiel n°25 du 23 juin 2016 précise à cet égard :

« Le parcours citoyen est donc un parcours éducatif qui vise à la construction, par l'élève, d'un jugement moral et civique, à l'acquisition d'un esprit critique et d'une culture de l'engagement dans des projets et actions éducatives à dimension morale et citoyenne. »

Par exemple, les documents qui composent le dossier 4 permettaient d'appréhender la figure de Colomb par la relativité des points de vue et, ainsi, de construire la pensée critique du futur citoyen face au récit de l'Histoire.

Il convient d'identifier des objectifs pragmatiques dont la maîtrise sera nécessaire pour réaliser le travail évalué en fin de séquence. Aussi, est-il tout à fait pertinent d'explicitier devant le jury les formes de discours : descriptif, narratif, explicatif, argumentatif, auxquels les élèves sont entraînés en cohérence avec l'évaluation de fin de séquence.

Enfin, rappelons à nouveau qu'il est indispensable que les objectifs soient adaptés au niveau visé pour la classe destinataire et qu'ils demeurent un repère essentiel pour l'élaboration des activités réalisées dans et hors la classe ainsi que pour l'évaluation. Ainsi, un scénario pédagogique bien mené doit, en cohérence avec les objectifs, permettre de garantir l'acquisition progressive des compétences visées entre le début et la fin du projet d'apprentissage.

L'ordre des documents :

Dans un souci de cohérence et de pertinence dans le projet pédagogique envisagé, il convient de préciser en premier lieu que l'ordre des documents choisi pour structurer la séquence doit répondre à une logique de cheminement de sens en résonance avec la problématique. Il s'agit en effet de démontrer comment l'ordre retenu permet d'établir une progressivité dans la construction du sens et dans la complexification des éléments de réponse à donner à la problématique. Plus la justification tendra vers une explicitation des articulations et liens de sens entre les séances, plus la cohérence du scénario pédagogique sera convaincante. Selon l'angle de réflexion qui aura été formalisé dans la problématique par le candidat, l'ordre retenu peut donc varier. Aussi le jury a-t-il accueilli favorablement des propositions différentes si tant est qu'elles soient justifiées de manière précise et pertinente. Par conséquent, c'est à la qualité de la justification que se mesure la pertinence des choix opérés.

Un ordre qui se fonderait uniquement sur une hiérarchisation croissante du niveau de difficulté et ferait abstraction du sens manquerait de pertinence. Le jury déplore certaines explications qui relèvent de

généralités, fort discutables au demeurant, comme celle consistant à dire que le document iconographique sera étudié en premier car il est déclencheur de parole ou plus facile d'accès. Invoquant cette raison, certains candidats ont suggéré d'ouvrir leur séquence sur l'eau-forte de Goya dans le dossier 1 alors même que cette œuvre présente un niveau élevé d'implicite et une complexité certaine au regard des diverses pistes d'interprétation possibles. Inversement, pour le dossier 4, il n'est pas plus pertinent d'écarter l'étude du poème de Miguel Hernandez en ouverture de séquence sous prétexte qu'un poème versifié serait systématiquement plus difficile à appréhender pour les élèves. L'étude du poème permettait ici d'ouvrir la séquence sur le constat d'une exploitation déshumanisante à travers l'exemple de l'enfant laboureur et d'éclairer, ensuite, grâce au document 1, les mécanismes en cours qui œuvrent à la mise en place et à la perpétuation de cette sujétion. Rappelons que, du reste, les candidats ont toute liberté pour proposer un document supplémentaire qui ne serait pas inclus dans le corpus à condition qu'il ait vocation à faciliter l'accès au sens de l'un des supports proposés. Aussi était-il tout à fait envisageable, ici, de proposer par exemple une illustration avant d'entamer l'étude du poème proprement dit.

Les activités proposées :

En préambule, il demeure important de préciser que la mise en relation du projet didactique et de la démarche d'accès au sens apparaît comme le révélateur du degré de pertinence et de cohérence de la séquence pédagogique. Rappelons que si l'épreuve exige, certes, de se projeter face à une classe fictive, il est, toutefois, de bon aloi de proposer des activités réalistes qui tiennent compte des attendus du niveau visé. Nous souhaitons mettre en garde les candidats quant à l'élaboration de projets d'apprentissage trop ambitieux. Il leur est vivement recommandé de prendre appui sur leur expérience professionnelle sans pour autant se référer précisément à leur pratique comme cela a été entendu par exemple : « mes élèves réagissent comme ça, ce que l'on fait d'habitude ».

Les activités langagières, dont les domaines de l'écrit et de l'oral sont complémentaires dans les apprentissages, s'articulent dans une progression logique des savoirs et des situations de communication proposées aux élèves. Il convient de rappeler que l'entraînement des élèves aux activités langagières interroge nécessairement l'acquisition de stratégies tant dans les activités de réception¹⁸ (orale ou écrite) que dans les activités de production (orale ou écrite), d'interaction et de médiation afin de rendre les élèves plus autonomes dans la maîtrise des compétences communicationnelles. Il est impératif, pour cette étape de la présentation, que les candidats annoncent ces temps d'entraînement aux activités langagières et détaillent les stratégies envisagées pour mener progressivement les élèves vers la réussite. Le jury pourra ainsi mesurer si le candidat parvient, par ses choix opérants, à didactiser un document complexe qui pourrait sembler hors d'atteinte pour un public de lycéens. Nous pouvons parler de choix didactiques opérants seulement si l'enchaînement des activités favorisent la maîtrise des compétences linguistiques et la réflexion des élèves tout en éveillant leur esprit critique.

La nature des activités proposées par les candidats lors des différentes étapes de la séance appellent quelques remarques de la part du jury. La phase liminaire de découverte du document met régulièrement en œuvre l'expression orale et donne souvent lieu à une pluie d'idées. Toutefois, les éléments recueillis ne sont pas toujours mis en relation avec les objectifs ni la problématique choisis. De manière analogue, les consignes de repérages (mots, verbes à souligner...) qui devraient conduire à la compréhension de l'écrit servent rarement à mettre en exergue les relations de comparaisons, de rapprochement ou de contraste en lien avec le sens et la problématique énoncée initialement. Elles se limitent, la plupart du temps, à décrire le document et ne contribuent pas à en affiner son interprétation.

Le jury a entendu de multiples déclarations d'intention : relever l'ironie ou réaliser un inventaire des éléments anachroniques dans le texte de Carlos Fuentes du dossier 4, ou faire percevoir la vision élogieuse de Franco dans le document 3 du dossier 3, mais nombreux sont les candidats qui n'apportent pas d'indications sur le « comment ? » ni « pour quelle finalité ? ». Il convient de se demander par quels moyens s'assure-t-on du degré de compréhension des élèves. Par ailleurs, on s'interrogera sur la part accordée à la mémorisation du lexique et à son réinvestissement au fil de la séquence.

¹⁸ Exemples de stratégies issues des programmes pour les activités langagières de réception : la formulation d'hypothèses, le repérage d'indices, l'identification, l'inférence, et l'interprétation)

Le jury souhaite insister sur l'absolue nécessité de varier les activités afin d'éviter leur redondance et l'effet de lassitude chez les élèves. Les candidats ont fréquemment recours à une succession de questions directes, tantôt fermées ne favorisant pas le développement de l'expression des élèves et n'appelant qu'une réponse laconique, tantôt guidantes à l'extrême induisant un mode unique de sollicitation qui, loin d'œuvrer en faveur de leur autonomie, va à l'encontre de l'approche actionnelle préconisée par le CECRL. Il incombe au candidat de trouver le juste milieu entre un excès de guidage et une absence d'accompagnement sous couvert d'autonomie. S'il appartient à l'enseignant de lever les obstacles linguistiques et grammaticaux comme un préalable à la compréhension, il est difficilement concevable, à l'inverse, de laisser l'élève seul devant ces difficultés d'accès au sens. Le jury a, en outre, reçu favorablement la proposition d'un travail de recherche ciblée en amont de l'étude du document. La collecte de quelques éléments de biographie sur l'engagement de l'auteur Miguel Hernandez pour le dossier 2 s'est avérée judicieuse afin que tous les élèves puissent s'appuyer sur ces prérequis culturels utiles pour saisir la finalité satirique. Au contraire, un travail en salle informatique avec comme seule consigne « la imagen de Franco hoy y durante la dictadura » pour le dossier 3 semble excessivement imprécis. Rappelons que l'outil numérique est une plus-value en ce sens qu'il facilite l'acquisition des compétences visées mais ne constitue pas une fin en soi. De même, la proposition d'un travail de groupe sans cadrage préalable a laissé le jury perplexe à bien des reprises. La collaboration entre pairs ne peut s'avérer fructueuse si le professeur ne prend pas soin de proposer un guidage en énonçant clairement les étapes inhérentes à la réalisation de l'activité. De surcroît, la mise en commun, discrètement évoquée, qui devrait permettre de confronter les points de vue et d'éclairer l'analyse ne met pas en évidence le profit qu'ont pu tirer les élèves de cette démarche collective de construction du sens. Le gain de cette modalité de travail doit être explicité auprès du jury au regard des objectifs visés. Par ailleurs, nous précisons que lorsque cet accompagnement prend la forme d'une fiche de guidage, le candidat devra veiller à l'élaborer avec pertinence afin de mettre les élèves en réflexion autour du sens. Il en va de même pour toute démarche de différenciation qui, s'il en est fait mention, doit être détaillée et justifiée.

Il est utile de rappeler que toute activité répétitive et mécanique s'avère improductive. Nous mettons en garde les candidats quant aux choix de certaines démarches qui ne peuvent en aucun cas constituer des « recettes » mais doivent être ajustées à la spécificité de chaque document. Ainsi, écriture poétique et texte informatif ne se prêtent pas au même mode d'exploitation. De même, pour les documents iconographiques, si une approche qui consiste à ne projeter qu'une partie du tableau peut parfois être envisagée, elle ne doit pas être systématisée si elle ne permet pas de faciliter l'accès au sens. Fragmenter le tableau du dossier 4 en isolant les différents groupes de personnages est une démarche peu opérante car c'est l'interaction entre ces derniers qui en éclaire le sens. Au contraire, la proposition d'occulter la dernière vignette de la bande dessinée de Quino dans le dossier 2 pouvait être, ici, plus que pertinente dans l'optique de permettre aux élèves de percevoir l'ironie de la chute finale : effet de collusion entre les attentes et le dénouement original de la bande dessinée, à savoir la fierté du père en dépit d'avoir été abandonné par son fils « Me salió bueno ».

On attirera l'attention des candidats sur l'occasion qui leur est donnée d'aborder l'activité de médiation¹⁹ par le recours au travail interdisciplinaire. En effet, la médiation entre pairs peut donner lieu à des échanges nourris et constructifs sur des axes d'un enseignement de spécialité qui n'est pas suivi par l'ensemble de la classe.

L'évaluation proposée :

Relativement à l'évaluation, elle est, bien entendu, l'écho de ce qui a été travaillé en classe et s'inscrit dans le prolongement cohérent du sujet abordé. Il est indispensable qu'elle soit conforme aux attentes définies par les programmes et qu'elle soit assortie de critères précis adossés au CECRL. Le rôle de l'évaluation est de mesurer les acquis des élèves et fait suite à un entraînement aux activités langagières.

¹⁹ Les descripteurs de l'activité de médiation sont détaillés dans le Volume complémentaire du CECRL de 2018 et dans celui publié en décembre 2021 qui en présente les notions clés sous une forme plus accessible (<https://rm.coe.int/cadre-europeen-commun-de-reference-pour-les-langues-apprendreenseigne/1680a4e270>)

Les principales formes d'évaluation (diagnostique, formative ou sommative) donnent souvent lieu à des confusions. Il est primordial de bien les distinguer car elles ont chacune une incidence sur la préparation et la réussite des élèves.

L'évaluation diagnostique permettra l'analyse des pré-acquis (connaissances et représentations initiales des élèves) afin d'adapter les apprentissages. Il est d'ailleurs plus aisé de mesurer les écarts avec la production de fin de séquence lorsque les acquis initiaux sont connus.

L'évaluation formative, en cours d'apprentissage, informera sur le degré de réussite atteint tout en mettant à distance ce que l'on fait et pourquoi on le fait. La résolution des écueils favorise la mise en place de stratégies et la progression dans les apprentissages. Elle contribue à la prise de conscience par les élèves du degré de réussite atteint.

L'évaluation sommative intervient en fin de processus d'apprentissage et positionne l'élève sur le niveau attendu pour les compétences visées.

Le jury tient à alerter les candidats sur l'importance de bien distinguer les temps d'évaluation et d'entraînements mais il est attendu pour autant une cohérence avec les compétences travaillées. À ce titre, si la compétence d'expression orale fait l'objet d'un entraînement, il est peu envisageable, comme cela a parfois été proposé, de faire rédiger une synthèse écrite pour laquelle l'élève n'a pu acquérir de méthode. De même, si le dossier présente une dimension fortement argumentative, il semble logique que l'élève puisse être évalué sur sa capacité à exprimer son opinion, à l'étayer à l'aide d'une argumentation pertinente et à nuancer son propos.

Il convient de préciser que l'évaluation finale n'est pas nécessairement un projet mais si tel est le cas, celui-ci peut être évalué. Un scénario est considéré comme efficient dès lors qu'il est en cohérence avec la problématique et qu'il donne l'occasion aux élèves de remobiliser les compétences linguistiques, culturelles, pragmatiques et civiques travaillées pendant la séquence pédagogique afin d'en démontrer leur degré de maîtrise. L'objectif étant de mener les élèves sur la voie de l'autonomie langagière.

Il ne s'agit pas de multiplier les évaluations mais de rendre l'évaluation pertinente en clarifiant les ressources et les compétences utiles à l'élève pour réaliser le travail requis dans le temps imparti. Le jury a pu s'interroger sur la pertinence d'un projet d'écriture qui invite à « rédiger un résumé factuel du texte en le transposant à la 3^{ème} personne » pour le document 3 du dossier 3. Une proposition bien éloignée d'un projet dit actionnel qui ne simule pas de situation de communication et ne peut favoriser l'implication des élèves si ni le besoin de communication ni le destinataire ne sont identifiés.

Le travail personnel de l'élève doit être considéré avec beaucoup d'attention. Savamment dosé, il permet de réactiver les acquis des élèves tout en les engageant un tant soit peu dans un processus de réflexion selon le niveau attendu. La proposition qui se limite à la question suivante « ¿Qué tipo de dibujo es? » pour la bande dessinée de Quino dans le dossier 2 ne peut susciter l'adhésion du jury surtout lorsqu'elle s'adresse à des élèves de LVA.

Enfin, il convient de ne pas minorer l'incidence des activités proposées sur les représentations mentales des élèves. Aussi, des évaluations qui induiraient la construction d'un discours et d'une pensée discutables d'un point de vue éthique sont-elles à bannir. La proposition d'un débat télévisé, « para proponer y defender su visión de Franco » pour le dossier 3, n'a pas manqué de provoquer l'étonnement du jury. De même, prenant appui sur la nouvelle « El empleo » de José Jimenez Lozano, dans le dossier 2, certains candidats ont soumis au jury, en guise de production finale, un écrit d'invention où le jeune garçon explique aux autres employés les raisons qui l'ont poussé à asséner un coup fatal à Don Julian. Le cadre posé dans cette évaluation invite les élèves à entrer dans le cheminement mental d'un jeune meurtrier où la frontière entre explication et justification risque fort d'être ténue, ce qui pourrait donner lieu à une banalisation du geste criminel. Il nous semble que les talents d'imagination des élèves peuvent s'exercer sur des terrains autrement plus constructifs. Par exemple, on pouvait envisager l'écriture d'une fin alternative de la nouvelle, dans laquelle, au lieu d'assassiner don Julian, le jeune homme utilise les mots pour signifier son opposition et construit un contre-discours argumentatif.

En résumé, il est capital d'établir dès le départ un lien fort entre les objectifs poursuivis et l'évaluation. On ne peut se limiter à une réactivation du lexique ou de quelques faits de langues en ne s'appuyant que sur un document du dossier comme cela a été régulièrement le cas. Les propositions qui

prennent en compte l'ensemble des compétences (culturelles, linguistiques, civiques et pragmatiques) sont la preuve d'une réflexion approfondie et d'un souci de cohérence toujours appréciés du jury.

L'entretien avec le jury :

Il s'agit bien d'un oral et à ce titre, la maîtrise de la prosodie et du langage non verbal concourt à la qualité de la communication engagée avec le jury. Cela peut prendre la forme de contacts visuels équilibrés avec les trois membres du jury ainsi que d'une intonation mesurée et appropriée. Les candidats devront proscrire une décontraction malvenue et un registre de langue inadaptée.

Le jury a remarqué que certains candidats semblaient attendre une validation de leurs propos alors que cet échange doit être appréhendé davantage comme une réflexion intellectuelle nuancée qui ouvre des perspectives. Rappelons en effet que la communication établie avec le jury a vocation à permettre au candidat de rectifier d'éventuelles maladresses ou d'amender sa présentation et de l'enrichir.

EPREUVE D'EXPLICATION EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Rapport établi par Mme Cécile VINCENT-CASSY

Au cours de la session 2022, les candidats admissibles ont été interrogés sur les quatre supports suivants :

- Un tableau de Diego Velázquez intitulé *Los borrachos (Les buveurs)* ou *El triunfo de Baco (Le triomphe de Bacchus)*, 1628-1629, huile sur toile, 165 x 225 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Un extrait du film de Patricio Guzmán, *El botón de nácar* de 2 minutes 25 situé dans la partie finale du documentaire, que les candidats pouvaient visionner à leur guise pendant les trois heures de préparation sur des tablettes numériques individuelles. Il était accompagné de la transcription sur support papier du texte de la voix-off commençant par “Durante cincuenta años” et finissant par “en cajas de un metro cúbico [...]” [50:35-53:30]
- Un extrait de la pièce de théâtre *El jardín quemado* de Juan Mayorga, allant de la réplique de Cal “(A Garay). Capitán, no dé marcha atrás” à celle du personnage de Garay s’achevant par “Deje a los muertos enterrados”.
- Un tableau de Diego Velázquez intitulé *Las hilanderas (Les fileuses)* ou *La fábula de Aracne (Le triomphe de Bacchus)*, 1655-1660, huile sur toile, 169 x 250 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Quelques remarques générales

Le choix des documents proposés pour cette épreuve orale invite les candidats à l’agrégation interne d’espagnol à considérer que toute question inscrite au programme peut non seulement faire l’objet d’une explication en langue étrangère, mais qu’elle peut aussi donner lieu à plusieurs épreuves. Aucune impasse ne peut être ainsi envisagée, mais aucun pronostic ne saurait être accepté. Des sujets de civilisation, de littérature et d’analyse iconographiques peuvent être proposés et, si cette année, le jury a porté son choix sur un sujet de littérature, un sujet de civilisation avec analyse filmique, et deux analyses de tableaux (histoire de l’art et civilisation), cela ne signifie pas qu’il privilégie une approche plus qu’une autre mais qu’il se réserve une liberté dans le choix des supports, dans un souci réel d’équité de traitement qui tient autant à la qualité des supports d’analyse qu’à leur difficulté. Il convient de réaffirmer l’importance de la maîtrise d’une méthodologie adaptée aux diverses natures de documents pour une épreuve de type « universitaire », et la nécessité d’une préparation sérieuse, régulière et équilibrée à toutes les questions du programme, afin d’en maîtriser tous les aspects. Les candidats doivent faire montre de leur capacité à user d’outils d’analyse adaptés à chacun des supports : ceux de l’analyse théâtrale pour l’extrait de Mayorga, ceux de l’analyse des œuvres picturales pour les deux tableaux de Velázquez, ceux de l’analyse filmique pour *El botón de Nácar* de Guzmán.

La spécificité de cette session 2022 est la forte présence des arts visuels et, tout particulièrement de la peinture, raison pour laquelle ce rapport abordera tout particulièrement la méthodologie de l’analyse d’une œuvre picturale (pas seulement de son iconographie, mais de ses aspects formels dans le contexte historique et artistique qui était celui de Velázquez, peintre du roi Philippe IV). Ce rapport fournira aussi des indications sur l’analyse de l’extrait de texte dramatique. En revanche, il proposera un corrigé de l’extrait d’analyse d’extrait filmique, mais nous renvoyons surtout au corrigé de l’épreuve ELE de l’année 2021 par Magali Kabous portant sur un autre fragment de l’œuvre *El botón de Nácar* de Patricio Guzmán encore au programme cette année.

Format et attendus de l’épreuve

Les candidats disposent de trois heures de préparation. Leur exposé, en espagnol, doit durer trente minutes maximum (entre 25 et 30 minutes). Dans ce cadre, les candidats doivent procéder à une analyse structurée du document dans son ensemble, en en sélectionnant les éléments les plus importants, pour les mettre en relief et en lumière, en lien avec le reste du passage ou de l’œuvre. Sans proscrire l’organisation thématique de l’analyse d’un texte littéraire, il est conseillé de réaliser une explication linéaire. La structuration du plan de cette dernière suit les divers mouvements du texte, et il est indispensable de donner les numéros de ligne, ou de vers — même s’il ne s’agissait pas cette année d’un extrait de poème—, ainsi que l’unité de chaque mouvement, de façon claire et

précise. Rappelons que la clarté est la principale qualité du pédagogue et qu'elle est donc à attendre de la part d'enseignants déjà en poste. S'il importe de ne pas escamoter certains aspects de l'analyse, le jury pourra revenir sur ces derniers s'il juge qu'ils n'ont pas fait l'objet d'une attention suffisante. L'exposé est en effet suivi de quinze minutes maximum d'entretien, en espagnol également, avec les trois membres du jury, sur lequel nous nous attarderons plus avant. Le niveau de langue espagnol fait bien sûr l'objet d'une attention toute particulière. Toutes les modalités péninsulaires et latino-américaines sont admises dès lors qu'elles sont cohérentes et non fluctuantes et que le registre exclut toute oralité et toute familiarité (il faudra prendre garde à ne pas user par exemple d'interjections non maîtrisées et à ne pas user de formules de tutoiement au pluriel avec les membres du jury, par exemple).

La dimension persuasive est une compétence évaluée par le jury. Certains candidats oublient qu'il s'agit d'une épreuve de communication, lisant leurs notes tout au long de l'exposé. Les candidats doivent aussi s'appliquer à maîtriser la contrainte temporelle. Il est primordial qu'ils surveillent leur rythme d'élocution durant l'épreuve, sans montrer d'empressement excessif au cours des dernières minutes. Ils doivent aussi veiller à ralentir ce rythme quand ils énoncent la problématique de leur analyse afin que les membres du jury aient le temps de la noter, et qu'ils la répètent éventuellement pour faciliter cette prise de note. Ensuite, l'exposé lui-même doit être structuré de façon équilibrée entre les différentes sous-parties, à raison de huit minutes environ par partie. La conclusion est très souvent escamotée. Nombre de candidats se contentent de trois phrases qui ne sauraient répondre à la question formulée dans la problématique dirigeant l'analyse. L'entraînement durant l'année permet de bien anticiper ces éléments. L'introduction et la conclusion doivent faire l'objet d'une attention toute particulière.

Pour les textes littéraires, comme c'était le cas cette année avec l'extrait de la pièce de Juan Mayorga (ligne 1 à 15 de l'extrait du *Jardín quemado*, comme nous le verrons), il est demandé aux candidats de lire à voix haute un fragment du texte indiqué lors de la préparation. Ils peuvent choisir le moment le plus opportun pour réaliser cette lecture, que le jury rappelle de ne pas oublier. Malgré la brièveté de ce moment et son apparente simplicité, c'est une étape très importante apportant de nombreuses indications sur la compréhension profonde du texte, sur la qualité de l'accentuation et de la prononciation, sur la capacité à transmettre, à intéresser son auditoire. La voix monocorde, la lecture hésitante, sans relief ou la théâtralité excessive sont des écueils à éviter. La plus grande précision phonétique est de mise lors de cette lecture. Les déplacements d'accents sont particulièrement rédhibitoires. Le jury est également sensible à la prosodie, à l'authenticité et à la musicalité de la langue employée par le candidat.

Par ailleurs, l'entretien avec le jury n'est pas mis à profit par bon nombre de candidats. Ceux-ci semblent souvent incapables de fournir d'autres explications que celles qu'ils ont déjà formulées, se contentant de les répéter. Ils sont peu à l'écoute des membres du jury qui, dans la bienveillance, essaient de mettre sur la piste d'autres interprétations possibles, ou demandent simplement des précisions. Les questions posées ne sauraient être prises comme des pièges tendus, car leur objectif est à l'opposé. Il est important de faire preuve d'ouverture d'esprit et de se montrer capable de réagir aux sollicitations du jury. Il est par conséquent nécessaire que les candidats restent concentrés jusqu'à la fin de l'épreuve, et ne donnent pas l'impression d'un relâchement dans l'attente que celle-ci se finisse, pour passer à l'épreuve de thème oral. Au contraire, le jury apprécie d'avoir un échange avec chaque candidat à propos d'une interprétation dont il attend qu'elle soit personnelle et argumentée, sans recourir aux lieux communs ou aux savoirs ingérés mécaniquement sans esprit critique ou approche individuelle. La qualité première attendue des candidats est le fruit d'une fréquentation soutenue des textes, œuvres et documents au programme du concours. Le jury apprécie de ne pas avoir l'impression que leur étude est par trop subie par les candidats, qu'elle peut être au contraire le temps d'une découverte ouvrant sur un temps échange et une discussion. C'est, somme toute, le propre du métier d'un enseignant interagissant avec son auditoire.

La paraphrase est, sans aucun doute, le plus gros écueil de l'analyse textuelle, souvent repérable dans les trop nombreux « vemos que », « hay ». Dans l'analyse filmique ou iconographique, elle a son équivalent dans un discours emprunt de généralités, demeurant « loin de son objet », où les candidats finissent, là aussi, par employer de façon répétée le « vemos que » ou affirment que les œuvres « nos cuentan cosas ». Pour éviter cet écueil, il faut constamment se demander en quoi le propos tenu est bien un commentaire prenant le texte, l'image, l'extrait filmique comme objet, en quoi l'utilisation des outils formels et de mise en contexte permet d'élucider le sens, d'en dégager des forces, des enjeux, des spécificités. Dans l'analyse textuelle, la paraphrase ne fait que redire ce que l'auteur dit (bien mieux) en l'appauvrissant. Pour contourner la tentation facile de la paraphrase, on se demandera toujours ce que le texte fait (et pas seulement ce qu'il dit), c'est-à-dire comment il dit ce qu'il dit. Pour

un extrait de pièce de théâtre, dont la dimension performative est évidente, cette paraphrase devrait pouvoir être évitée plus facilement encore que pour un autre type de texte.

Le jury a globalement constaté que le niveau de langue orale était correct à ce stade du concours, il a parfois été étonné d'entendre des candidats commettre de graves erreurs de langue, remettant en question le caractère modélisant de leur langue espagnole. Les divers types de fautes repérées ont pu être des barbarismes lexicaux et verbaux, les fautes de morphologie et de syntaxe (accords, prépositions (en particulier la confusion entre « por » et « para », solécismes, etc.), mais surtout des déplacements d'accents, des erreurs de prononciation et d'intonation. Nous ne donnerons ici que quelques exemples de fautes : « *estatúa », « *didascalía », « *pensar a », « *a la línea », « *la línea ocho », « *el cuadro dos », « Felipe cuatro », « *como si estaba a punto de », « *el caracter », etc. Au-delà de la correction grammaticale, c'est très généralement la richesse et la précision du vocabulaire employé qui font défaut. Par exemple, des phrases comme « ¿No llevaré hacia el mundo de arriba ? » ou « *tonos más pastel » gagneraient à être retravaillées. Or la richesse et la précision terminologique peuvent vraiment faire la différence. L'appauvrissement de la langue est peut-être un symptôme du manque de fréquentation assidue de la littérature en langue espagnole. Cependant, le jury a également eu le plaisir d'écouter des prestations dans une langue soignée, riche, rigoureuse, d'une aisance d'expression à l'oral et de l'acquisition d'une terminologie appropriée, éléments qui ont été pris en considération à leur juste mesure.

Dans les quelques conseils qui peuvent être proposés, l'un pourrait être de ne pas rédiger tout son exposé pendant le temps de préparation, afin de privilégier plutôt des axes, un plan permettant de s'appuyer tout au long de sa prestation sur le texte ou sur l'œuvre filmique ou picturale. Cela pourrait éviter que ce que le candidat a rédigé ne devienne le seul support d'échange. L'autre serait de soigner l'introduction : la proposition des axes de lecture doit être précise car toute l'explication devra s'y rattacher. C'est la problématique que le candidat va essayer de résoudre tout au long de son exposé. Il la gardera en tête tout au long de l'explication. C'est pourquoi, dans le prolongement de ce conseil portant sur l'introduction, il importera de répéter qu'il est impératif de ne pas minimiser l'importance de la conclusion : elle doit être la synthèse des points forts de l'explication et ouvrir des perspectives. Elle reprend l'essentiel de ce qui a été analysé et renvoie donc au projet proposé dans l'introduction.

Le jury a cependant eu le plaisir d'entendre de bonnes prestations, et de constater que d'assez nombreux candidats avaient travaillé de façon approfondie les œuvres au programme, ce qui leur a donné la capacité de formuler une connaissance fine et précise des œuvres. Ils ont aussi été en mesure de proposer des problématiques permettant de mettre en relief la spécificité de l'extrait littéraire ou filmique, ou de l'œuvre picturale proposé-e. Au risque de souligner des évidences, précisons que l'introduction constitue véritablement le passage où l'on doit « amener » le sujet. C'est la partie qui a été la moins maîtrisée. Elle est souvent si « générale » qu'elle ne permet pas de préciser les axes d'analyse retenus.

Pistes d'explication des documents proposés

Nous proposons quelques pistes, indicatives, de lecture ou d'interprétation des documents proposés pour l'épreuve d'explication en langue étrangère à la session 2022²⁰, afin d'aider les candidats à se former une idée des attentes du jury. Toutefois, il est important de souligner que le jury n'attend pas une problématique unique. Il faut néanmoins que chaque candidat puisse en formuler et suivre une, articulée de façon cohérente avec l'analyse du texte, de l'image, de l'extrait filmique. Il ne faudrait en aucun cas les transposer à d'autres œuvres ou fragments car cela reviendrait à nier leur spécificité. Nous développerons surtout les pistes sur *El jardín quemado* (pistes de commentaire A.) et sur l'une des œuvres de Velázquez (piste de commentaire D.), puisqu'elles restent au programme de la session 2023, les deux autres étant remplacées par de nouvelles questions.

A. Proposition de corrigé de l'extrait du *Jardín quemado* de Juan Mayorga :

Concernant l'extrait de la pièce de théâtre de Juan Mayorga, par exemple, un défaut majeur a été constaté (et il vaut pour n'importe quel texte) : certains candidats ont pris l'extrait proposé comme un prétexte pour parler de la pièce, voire de la dramaturgie de Juan Mayorga de manière générale, faisant douter parfois de la bonne connaissance de l'œuvre dont le fragment était extrait. L'exposé s'est ainsi vu « noyé » dans des connaissances trop larges et pas toujours pertinentes par rapport au

²⁰ Je remercie Mme la Professeure Virginie Giuliana, MM. les Professeurs Erwan Burel, Laurent Gallardo et Philippe Merlo-Morat, Au fil de cette partie du rapport, des éléments sont directement tirés de leur travail ainsi que des suggestions de l'ensemble des collègues membres du jury.

sujet proposé. Le conseil est de véritablement se concentrer sur la spécificité du passage proposé à l'étude.

S'agissant d'un texte de théâtre (un texte donc pensé pour la scène et ne prenant tout son sens que face au public), la contextualisation est encore plus importante (auteur, contexte de production, inscription dans le mouvement de récupération de la mémoire historique). Il faut que les candidats soignent la situation qui participe de la problématisation de l'extrait proposé. Dans ce cadre, il n'était pas inutile de rappeler rapidement les principales lignes argumentaires de la pièce, s'agissant d'une pièce particulièrement complexe, mais afin de bien replacer l'extrait proposé dans l'économie générale de la pièce. Certains candidats sont passés à côté de cet attendu. Une bonne situation de l'extrait permettait de déboucher sur une problématique correcte (il s'agissait d'un moment d'anagnorisis). Il fallait éviter l'écueil de la leçon sur la mémoire historique, d'une part, et de la paraphrase, principal piège dans lequel les candidats sont tombés.

Pour cela, il fallait avoir recours aux outils d'analyse théâtrale, parfois caractéristiques de la dramaturgie mayorguienne, notamment l'analyse des espaces-temps, le traitement de la frontière entre fiction et réalité, la métathéâtralité (ici, le jeu dans le jeu), les références intertextuelles, les jeux d'antagonismes et d'opposition, les dimensions métaphoriques, allégoriques et le lien parabolique entre l'histoire (la fiction théâtrale) et l'Histoire.

On rappellera aussi qu'il est nécessaire d'effectuer un découpage du fragment : au théâtre, celui-ci se repère facilement grâce aux changements de tons, de registres, de situations, d'interlocuteurs, etc., ou tout effet de rupture qui fait évoluer la tension dramatique.

Enfin, on n'oubliera pas qu'avec Juan Mayorga il est important de faire le lien entre théâtre et philosophie. Pour l'extrait proposé, en l'occurrence, ce lien était opportun puisqu'il permettait de voir dans quelle mesure la forme dramatique pouvait se constituer, un peu à la manière de la philosophie, comme un art du doute, du questionnement, voire comme une éthique de la résistance face aux discours dominants trop simplistes ou trop réducteurs concernant la relation que les Espagnols devraient entretenir avec leur passé.

La proposition de corrigé est la suivante.

Introduction :

Après avoir rappelé que l'histoire et la mémoire sont les thématiques constantes de la production dramatique de Juan Mayorga (*Himmelweg*, *El cartógrafo*, *Cartas de amor a Stalin*, *La tortuga de Darwin*, *Angelus Novus*). Parmi elles, celle de la guerre civile espagnole occupe une place minime, *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado*. Cette pièce, écrite en 1996, n'avait pas encore pu être représentée au moment des oraux de l'agrégation interne de 2022. Elle l'a été depuis (Teatro Cuyás de Gran Canaria). Elle a posé la question de la mémoire historique de façon précoce, avant que celle-ci n'occupe une place centrale dans l'agenda politique — cf. actuellement la loi de mémoire démocratique discutée à l'assemblée —, voire dans les médias.

L'introduction devait mettre la scène en situation : en Espagne, à la fin des années 1970, qui sont celles de la transition démocratique après la mort de Franco en 1975, Benet arrive à San Miguel, asile psychiatrique situé dans une île sans nom que Garay dirige. Il fait des recherches sur le cas de douze républicains disparus à la fin de la guerre civile. Parmi eux, un célèbre poète, Blas Ferrater. La pièce suit le parcours de Benet dans ce centre psychiatrique. Il interroge des internés plongés dans une sorte de folie. Le fragment se situe à la fin du cinquième tableau (*cuadro, escena*), avant l'épilogue. Elle est donc placée dans la partie finale de la pièce. Elle représente le moment d'anagnorisis, c'est-à-dire de révélation, de découverte par lui d'éléments permettant de lever l'identité, jusqu'alors cachée, des personnages. Juste avant ce passage, Benet a découvert le poème plein d'espoir de Blas Ferrater. C'est donc celui d'un retournement : Cal révèle être le célèbre poète disparu Blas Ferrater. Il est plongé dans une temporalité différente de celle du dialogue, puisqu'il croit être dans la nef des poètes (qui avait conduit les hommes sur cette île pendant la guerre) avec ses compagnons. Le tableau s'ouvre sur une didascalie indiquant que les employés du centre ont fini de creuser une fosse dans le jardin. Benet est convaincu que s'y trouvent les dépouilles des républicains. La vérité recherchée cesse alors d'être univoque, puisque Garay apparaît finalement, non comme le bourreau, mais comme le protecteur des républicains qui ont survécu, et non disparu, dans cet exil psychiatrique.

La problématique devait prendre appui sur ce retournement qui joue sur l'horizon d'attente, sa frustration, et sur l'invitation des spectateurs/lecteurs à une réception active. Elle pourrait alors être : Comment se construit, dans ce retournement, la dialectique mémoire/oubli en rupture avec une lecture univoque non seulement de l'intrigue (fiction théâtrale), mais aussi de la grande Histoire ?

Toutes les formulations autour du binôme oubli/mémoire, vérité/mensonges, réalité/fiction, histoire/fiction.

La lecture concernait les lignes 1 à 15.

L'explication devait suivre les mouvements de l'extrait :

- lignes 1 à 18 (jusqu'à « *Todo está perdido* ») : la vérité de Cal est présentée à travers la folie, dans un espace-temps imaginaire où il semble assumer l'identité du poète Blas Ferrater (« *salvándose mi voz, es el espíritu de la República quien se salva* »), et inclue les autres internés dans sa réalité alternative. Le passage a une dimension métathéâtrale, puisqu'il présente la folie des personnages comme un jeu dans le jeu. Le personnage a aussi une dimension quichottesque. Cal est le créateur non seulement de sa propre réalité, mais aussi de celle des autres, à travers la fiction à laquelle il croit. Benet ne tente pas de rompre cette réalité imaginaire, mais de l'utiliser pour atteindre sa propre vérité, mais il est accusé par Cal d'être un ennemi de la cause républicaine, d'être un fasciste (ironie de la réplique de Cal lignes 1-14). Il persiste néanmoins dans sa stratégie afin de faire sortir les internés de leur monde imaginaire, les convaincre que la guerre est perdue (ligne 16-18)
- lignes 18 à 34 (« *Los sacaré de aquí y...* ») : après un changement de destinataire, le conflit entre Benet et Garay se fait jour. Il devait être repéré dans les oppositions (folie/raison, dehors/dedans, malade/en bonne santé, fertilité/stérilité-sécheresse). Les impératifs se succèdent. Les deux personnages représentent deux attitudes de médecins différentes, puisque Garay considère que la fiction dans laquelle les internés sont plongés est curative et salvatrice, tandis que Benet juge qu'ils doivent être confrontés à la réalité. Garay, perçu comme un bourreau, devient ici un protecteur. Le passage-clé est compris entre « *Fuera del jardín, enfermarían* » (ligne 33) et la réplique de Benet « *los sacaré de aquí y* » (ligne 34).
- de la ligne 35 (« *Garay (Interrumpiéndole) ¿Para qué más hombres estatua ?* », à la fin : une interruption donne lieu à la présentation du sujet de l'homme-statue, Periquito Lila (on notera sa dimension métaphorique), et à la défense de la possibilité de l'oubli par Garay. Les spectateurs/lecteurs qui, jusqu'ici, s'étaient identifiés à Benet, se trouvent déstabilisés. L'interprétation de l'histoire se brouille et se complexifie : Cal est-il Ferrater ? Les internés sont-ils les républicains ? Qui se trouve alors enterré dans la fosse ? L'homme-statue, rencontré dans le prologue, est Antonio Roca (on joue sur l'onomastique : l'homme de pierre), lié sentimentalement à Blas Ferrater. Celui-ci évoque la figure d'un poète républicain, homosexuel, disparu : García Lorca ? À la mention de l'identité de Periquito Lila, Garay reconnaît que les internés sont les intellectuels républicains (ligne 39 à 42). La figure de Blas Ferrater est démystifiée alors qu'elle devient réelle. La cicatrice, marque de la présence de Blas Ferrater renvoie au prologue, lorsque Benet n'arrivait pas à la distinguer, et contraint les spectateurs/lecteurs à relire/revoir toute la pièce. À la ligne 43, le nom de Ferrater est utilisé dans la didascalie (« *Benet mira a Ferrater que permanece al borde de la fosa...* »). La vérité univoque se brise. Est-ce que ce personnage est Ferrater ? L'anagnorsis brouille encore les lignes de la vérité au lieu d'apporter des révélations éclatantes. Le dramaturge invite ainsi les récepteurs à développer une attitude réflexive face à la fiction théâtrale et, au-delà de la parabole représentée, à se questionner sur la construction de la mémoire historique. Le texte s'achève sur un passage plein de symbolisme, dans l'explication offerte par Garay entre la ligne 48 et la fin. La sortie du jardin est inenvisageable. Periquito Lila, en sortant du centre psychiatrique, s'est transformé en homme-statue. Le mur de la réclusion devient alors le mur de la protection, que Garay exprime à travers les impératifs négatifs. L'oubli est revendiqué dans la phrase « *Olvídese de San Miguel. Deje a los muertos enterrados* ».

La conclusion devait insister sur la dimension allégorique du texte, exprimant à travers le jeu théâtral la complexité de l'interprétation des signes, puisque la quête de Benet, au lieu de donner accès à une vérité, le fait douter lui, comme les spectateurs/lecteurs, de ce qu'il a vu, constaté, compris. Le théâtre de Mayorga, à travers cette pièce, prend place dans la construction de l'Histoire, du rapport au passé, à la vérité. Il propose une éthique de la résistance face aux discours dominants.

B. Proposition de corrigé sur l'extrait de *El botón de Nacar*

Introduction :

L'extrait proposé était situé dans le dernier tiers du documentaire, celui consacré à la dictature, après le récit de l'histoire de Jemmy Button et l'apparition du premier bouton de nacre, et avant la séquence des images d'archives portant sur l'île Dawson, et son camp de concentration sous la dictature de

Pinochet. C'est un moment-clé dans l'économie du documentaire comportant l'évocation tardive d'Allende et de Pinochet (minutes 50 et 51), tandis que les autres films de la trilogie *Nostalgia de la luz* et *La cordillera de los sueños* l'évoquent au début, ce dernier portant plus directement sur cette période. Le fil conducteur de cette œuvre est l'astronomie, utilisée, selon les propos de Guzmán en 2010, pour : « resaltar de manera indirecta el contrapunto entre ciertos estados de la sociedad y ciertos estados de la materia : energía oscura, fascismo, nebulosa, agujero negro, eclipse, amnesia, etc. ».

La singularité du film, et en particulier de ce passage, réside dans le lien paradoxal qui se construit entre les images qui se succèdent et la voix-off, ferme et solennelle, incarnée par celle du réalisateur lui-même. Autour de cette idée d'un contraste, de nombreuses problématiques pouvaient être élaborées. On aurait pu formuler ainsi : « Par quels procédés ce passage du *Botón de Nácar* construit-il un lien entre les éléments naturels et les violences de la dictature contre la population chilienne rompant avec l'espoir de la révolution d'Allende ? »

Le fragment comprenait trois mouvements, correspondant à trois moments temporels, configurant une synthèse chronologique autour d'une métaphore filée des histoires parallèles du Chili « céleste » et Chili « terrestre ».

Le premier mouvement [00:00 et 00:57] est construite à partir de l'image du torrent qui coule au plan d'ouverture. Le son évoque la rupture du silence auquel le « peuple de l'eau », ce qui désigne les natifs du Chili, a été soumis par les colons, militaires, missionnaires, etc., depuis 1883. La révolution de Salvador Allende, rompant avec ce silence est représentée à l'image par des arbres dont le feuillage est agité par le vent [00:30'], arbres sur les cimes des montagnes, arbres se multipliant à l'écran. Le mot « Libertad » est concomitant avec la vision au premier plan d'une petite feuille vert tendre, symbole d'espoir.

Le second mouvement est compris entre 00:58 et 01:35. Il correspond à l'évocation du coup d'état de Pinochet. Annoncé par la phrase « *La libertad duró poco* » [00:57], sans transition, quatre plans se succèdent. La violence est montrée à travers les éléments cosmiques, la métaphore du *Big Bang* vu à l'écran. La voix off conserve le rythme lent et solennel précédent pour dénoncer le rôle des États-Unis dans le coup d'état de Pinochet, ce que le candidat était invité à développer.

La dictature de Pinochet et ses conséquences occupait le troisième mouvement [01:36-02:55]. Le bruit du tonnerre et de la pluie, le ciel gris, coïncide avec l'arrivée de la dictature militaire qui a duré seize ans. La voix off accumule alors les éléments factuels sur les images d'arbres secs, calcinés, malades, coupés, détruits, au sol, dans une métaphore visuelle de la torture subie par les partisans d'Allende. La nature évoque leurs souffrances. Un gros plan suit le mouvement tortueux du bois d'un arbre noirci. La caméra glisse le long des troncs vers le circuit électrique ayant servi d'instrument de torture. L'extrait construit une continuité sur des discontinuités historiques, naturelles, qu'exacerbent le contraste entre la violence de ce que la voix off évoque (les violences subies par les torturés) et le rythme pausé et distant de son récit, construisant une sorte d'objectivité poétique.

Conclusion :

Cette courte séquence propose un concentré temporel de l'histoire du Chili à travers la vision de l'espace naturel. En trois minutes, presque deux cents ans d'histoire aboutissent — la construction du film est bien téléologique — à la période dont le réalisateur veut finalement porter témoignage : la dictature mettant fin à la révolution d'Allende. La nature est la métaphore du sort du peuple chilien. Le spectateur la voit à la fois indifférente — l'eau continue de couler — et souffrante — les arbres sont morts —, ce qui permet d'évoquer les atrocités commises par la dictature dans une évocation poétique, d'autant plus cruelle qu'elle se fait indirectement, et mise en scène par la voix off.

C. Proposition de corrigé sur *Las hilanderas* ou *La fábula de Aracne* de Velázquez

Dans leur majorité, les candidats ont montré qu'ils disposaient des outils méthodologiques nécessaires à l'analyse des images fixes. Quelques rappels seront cependant nécessaires avant d'aborder celle des tableaux de Velázquez. L'introduction doit offrir une véritable mise en contexte de l'œuvre proposée pour l'épreuve dans le corpus et sa période historique. Il est également nécessaire de définir le genre pictural auquel la toile appartient, ses dimensions, afin d'expliquer les intentions qui présidaient à sa réalisation. Par exemple, le genre des *Hilanderas*, tout comme celui des *Borrachos*, est celui de la peinture mythologique, ce qui n'empêche pas Velázquez, dans le traitement qu'il applique au sujet, de recourir à celui de la peinture de genre, de façon différente dans les deux tableaux. Les candidats devaient être capables de distinguer les différents genres. Le jury a cependant constaté que celui du portrait n'était pas bien compris, ce qui a semblé particulièrement

fâcheux pour un peintre comme Velázquez. Le portrait obéit en effet à une intention d'individualiser la figure représentée que l'on ne retrouvait pas dans les tableaux proposés à l'analyse.

Les candidats devraient veiller aussi à ne pas plaquer des interprétations toutes faites sans y apporter leur regard personnel, et sans se montrer capables de définir les termes qu'ils utilisent, par exemple ceux de « naturalisme », de « Baroque », de « mise en abyme », de dimension « métapicturale », de « réalisme », de « réalité », de « perspective aérienne » (ce sont des exemples parmi beaucoup d'autres).

Il est utile de rappeler que la définition d'une problématique précise, non interchangeable avec l'analyse d'un autre tableau, est indispensable. Il est également important que cette problématique ne pose pas une question qui ferait du tableau l'illustration d'un discours qui pourrait être indépendant des solutions plastiques explorées par l'artiste. Velázquez ne peint pas pour transmettre un message, d'abord parce qu'il répond, sauf exception, à la commande, royale ou nobiliaire, et ensuite parce qu'il n'utilise pas la peinture à des fins illustratives. Le principal écueil était de faire des *Hilanderas* une mise en couleurs de la revendication de la noblesse de la peinture. Non que cette dimension puisse y être présente, mais la peinture de Velázquez n'a pas que cette valeur. C'est avant tout la mise en récit, picturalement, d'une histoire mythologique racontée dans les *Métamorphoses* d'Ovide.

Par conséquent, les candidats n'ont pas rencontré de grandes difficultés à décrire les compositions, mais ils ont pu être moins convaincants dans l'interprétation. Il serait judicieux, pour éviter des exposés aux idées ou formules trop générales, que les candidats comparent l'œuvre à commenter avec d'autres œuvres. L'exercice de la comparaison permet d'apprécier les solutions esthétiques, différentes ou communes, que le peintre trouve pour répondre aux enjeux offerts par chacun de ses tableaux, permet de mettre en perspective les œuvres des différentes périodes.

Concernant les *Hilanderas*, l'introduction, comme toutes les introductions, devait situer l'œuvre dans son contexte : les dernières années de vie et de production du peintre. C'est la dernière grande composition, comparable dans son ambition et ses dimensions au tableau des *Ménines*, que très peu de candidats ont cité. Les *Hilanderas* faisaient partie des collections royales, et étaient pour Velázquez une façon de se mesurer aux deux grands maîtres avec lesquels il a rivalisé depuis son arrivée à la Cour en 1623 : Titien et Rubens.

Plusieurs problématiques étaient possibles : Comment Velázquez est-il parvenu à mêler réalité quotidienne et fable mythologique ? Comment a-t-il mis en scène la fable (ici on insisterait sur le dispositif théâtral et l'intermédialité, soit le dialogue entre les différentes formes d'art) ? Comment suspend-il le sens dans le mouvement du regard auquel il contraint le spectateur ?

Dans la partie la plus descriptive, il fallait que les candidats fussent en mesure de distinguer les différents plans, ce qui leur a posé parfois des problèmes. Le tout premier plan est celui de la pelote de laine. Plus largement, le premier plan est occupé par les fileuses de l'atelier de Santa Isabel représentées devant les marches. Le second plan est placé là où se tiennent les femmes de Cour qui sont en train d'assister à une représentation théâtrale. Ce second plan se confond avec le troisième, qui est celui de la tapisserie proprement dite. La figure centrale de ce second-troisième plan, qui constitue également une sorte boîte insérée dans celle du premier plan, est Athéna, l'une des deux figures de la fable mythologique qui tisse le sens de cette composition : celle d'Arachné, qui ayant défié la capacité de la déesse à faire la plus belle tapisserie, s'est retrouvée transformée en araignée. La posture emphatique d'Athéna montre qu'elle est représentée par une comédienne sous les yeux des femmes de Cour dont l'une, comme admonitrice, tourne le regard vers le spectateur à droite. Cette comédienne est, en réalité, devant la tapisserie qui représente, pour sa part, une seconde fable mythologique : celle de l'*Enlèvement d'Europe*, tapisserie sur composition de Rubens copiée du tableau de Titien (l'une des *Poesie* peintes pour Philippe II). Attention à ne pas confondre les plans (qui structurent la composition dans l'illusion de la profondeur, de la troisième dimension), et les registres (qui pour leur part construisent des parties qui se superposent verticalement sur la surface du tableau). Les candidats devaient être capables de parler de ligne médiane, de repérer les figures géométriques (triangles, cercles, rectangles) qui organisent les compositions.

Les mouvements de va-et-vient du regard entre les parties gauche et droite, entre les différents plans, les emboîtements et le cercle dessiné par la disposition des femmes du premier plan devaient faire l'objet d'un commentaire détaillé. Ils construisent le récit, et font passer de la sphère artisanale à la sphère picturale, de la scène de fabrication de la tapisserie à celle de son exposition (à l'arrière-plan) et inversement, sans figer le sens ou le regard.

La multitude de points d'éclairage, la subtilité des jeux d'ombre et de pénombre, construisant un espace complexe en usant, en plus des procédés de la perspective géométrique (point(s) de fuite), de ceux de la perspective atmosphérique (avec une juxtaposition des zones d'ombre et des zones plus claires sur toute la toile pour donner l'illusion de la profondeur), ainsi que du fameux procédé de l'inachevé (*inacabado*) que Velázquez a expérimenté dès le *Porteur d'eau* et, pour la première fois dans une composition complexe, dans la *Tunique de Joseph*, appelaient aussi commentaires. Les candidats ne peuvent se contenter d'évoquer l'usage des couleurs primaires (rappelons néanmoins qu'ils doivent être capables de commenter la gamme chromatique adoptée). Cela a donné lieu à des relevés sans consistance. Il était intéressant, en revanche, de commenter la présence du rouge sur deux zones, le rideau relevé par la femme du premier plan à gauche penchée pour parler à la femme au voile blanc, plus âgée que les autres, qui fait fonctionner le rouet du premier plan. Le spectateur, qui suit l'ordre de lecture de la littérature en Occident de gauche à droite et de haut en bas, commence donc par voir cette tache rouge. Il retrouve le rouge dans la figure centrale de la comédienne représentant Athéna (au second plan).

La conclusion a souvent été réduite à l'affirmation que les *Hilanderas* étaient le sommet de l'art de Velázquez. Elle a trop souvent repris une idée, certes pertinente, mais insuffisamment illustrée par une analyse fine et complexe, selon laquelle Velázquez souhaitait démontrer que la peinture était une activité intellectuelle et noble. Il est vrai qu'on retrouve cette idée dans les *Ménines* et dans ce tableau, notamment. Toutefois, il n'était pas possible d'achever l'exposé par cette affirmation sans constater que précisément, Velázquez nous fait ici entrer dans l'atelier des artisanes, et qu'il joue de façon subtile sur les différentes expressions possibles de la rivalité entre art divin et art humain, entre peinture et tissage, pour, finalement tisser les sens comme le ferait une toile d'araignée, où aucun fil n'est indépendant. Achever sur une idée générale comme celle de la revendication de la noblesse de la peinture était donc, telle quelle, un contresens, ou du moins une simplification.

D. Los borrachos de Diego Velázquez

Introduction

En 1623, après avoir peint des tableaux religieux et des natures mortes lors de sa première période à Séville, Diego Velázquez est nommé peintre du roi. Philippe IV lui a demandé de peindre les portraits royaux. Le sévillan s'est spécialisé dans le portrait. Cependant, à partir de 1627, il a également eu l'occasion de se consacrer à d'autres genres de peinture.

Après la perte dans les flammes (incendie de l'Alcazar en 1734) du premier tableau d'histoire exécuté par Diego Velázquez en 1627, intitulé *L'expulsion des Morisques*, *Le triomphe de Bacchus* est donc la première composition narrative de Velázquez après son installation à la cour de Madrid. Il n'est ni signé ni daté. Mais on sait qu'il a été commandé par le roi, car un document atteste son paiement par l'administration du palais en 1629. Sur cette base, on considère que le tableau a été exécuté en 1628. Quant au contexte, il s'inscrit dans la première période de Velázquez à Madrid, puisqu'en août 1629 Velázquez s'est embarqué de Barcelone pour Gênes, entamant son premier voyage en Italie (1629-1631). En 1628, le peintre flamand Pierre Paul Rubens a séjourné à la Cour. Le contact de Velázquez avec cet artiste de renommée européenne a fortement stimulé son désir de rivaliser avec les maîtres de la peinture de la Renaissance dans le plus noble des genres : la peinture d'histoire.

Dans les *Borrachos / Les Buveurs*, il aborde pour la première fois un thème mythologique. Pour la première fois aussi depuis son *Saint Jean à Patmos* de la période sévillane, il a inséré un paysage naturel, en plein air, dans une composition. Il a fait tout cela en utilisant les ressources caractéristiques de sa période sévillane, les types humains, la gamme chromatique, les méthodes descriptives que l'on retrouve dans *Vieille femme cuisant des œufs*, *Le Christ chez Marthe et Marie* et *Le Porteur d'eau* de Séville. C'est ce qui, d'une certaine manière, saute aux yeux des spectateurs, car comme le mentionne la légende : Les *Borrachos* se traduit comme les *Ivroignes*, titre traditionnellement attribué à ce tableau, qui représente Bacchus, le dieu de l'antiquité païenne, patron de l'agriculture, de la poésie et du théâtre. Le titre populaire des *Ivroignes* désigne la compagnie des buveurs qui entourent le dieu du vin.

Problématique

Sur la base de ces considérations, nous pouvons nous demander ce qui en fait une œuvre limite. Un autre problème possible est le suivant : en quoi Velázquez applique-t-il un traitement *ingenioso* (terme à définir en fonction du sens du mot *ingenio*, l'esprit, dans la langue classique) au récit mythologique, qui sera désormais la marque de fabrique de sa peinture ? Ou : Comment Velázquez parvient-il à faire

en sorte qu'un sujet mythologique prenne un aspect « réel » ou « réaliste » (terme que l'on définira aussi dans le développement) ?

NB : l'adjectif « naturaliste » peut également être utilisé, mais il implique que le candidat soit capable de définir ce qu'il désigne (un mouvement associé à la peinture du Caravage, introduisant des personnages populaires dans les compositions, y compris religieuses, en les peignant selon les codes de représentation de la pauvreté, de l'humilité, c'est-à-dire en guenilles, les pieds sales, le teint buriné, etc., comme, par exemple, dans la *Madone de Lorette*. Ce mouvement est aussi « ténébriste », son éclairage étant caractérisé par des clairs-obscurs accusés, dans des scènes d'intérieur (contrairement aux *Buveurs*, ainsi que par un aspect souvent dramatique et l'usage de tons terreux).

Description analytique

L'analyse plastique repose sur la prise en compte des lignes de composition, de la gamme chromatique, de l'éclairage de la scène, de la mise en récit.

Il est important que les candidats décrivent la composition, c'est-à-dire situent les différents personnages car ils sont nombreux, qu'ils prêtent attention à l'application des différentes couleurs (il faut pouvoir dire où sont projetées les ombres), qu'ils examinent la gamme chromatique, qui ici est structurante, puisqu'elle construit le contraste entre le groupe des « ivrognes » et celui du dieu Bacchus. Enfin, dans les éléments de construction formelle, parce qu'il « saute aux yeux », il était important de repérer le X qui structure la composition et l'isolement de Bacchus, entouré des autres hommes.

Cette œuvre représente un groupe de neuf hommes occupant l'ensemble de la composition, éclairé par une lumière naturelle venant de la gauche. Disposés en frise, ces hommes laissent à peine entrevoir le paysage aux tons bleus et verdâtres. Ils couvrent tout. Il ne peut être établi que dans le registre supérieur gauche. Huit de ces hommes sont disposés en cercle. Ils entourent celui qui est assis sur un tonneau, de trois quarts face à nous. C'est un jeune homme aux cheveux bruns, à moitié nu, la tête couverte de feuilles de vigne. Il rappelle le tableau, que Velázquez connaissait sans doute, du *Bacchus* de Caravage exécuté vers 1590 conservé au musée des Offices de Florence. On reconnaît ici le dieu Bacchus à la couronne de pampres, bien que son allure trapue lui donne un air pas du tout divin, et pas du tout triomphant, impression qu'accentue son air absorbé : il est là, sans y être. Ce triomphe dont il est l'acteur (il ne s'agit pas du sien) ne semble pas être de son fait. Cependant le corps de cet homme à la chair blanchâtre illumine et structure la composition.

Il n'occupe pourtant pas le centre de la composition. Il se trouve à gauche de la ligne médiane. Il couronne de lauriers un homme agenouillé sur le dos sur le sol. À côté de cet homme, vêtu d'un doublet marron et d'une culotte sombre, se trouvent cinq hommes aux visages burinés par le temps, que l'on pourrait qualifier de « picaresques », le portrait craché d'une compagnie d'ivrognes. Chacun a une attitude différente et regarde dans une direction différente.

La dualité d'attitudes structure la composition. Deux d'entre eux font preuve de révérence et de gravité : à droite, l'homme de profil, vêtu d'une cape brune, aux cheveux et à la barbe grisonnants, au teint très rougeâtre, est également agenouillé, fronçant les sourcils d'un air concentré en contemplant le visage du dieu Bacchus. Derrière lui, un homme aux cheveux bruns regarde vers le personnage qui, dans le coin supérieur droit, enlève son chapeau et s'adresse à lui (voir le geste de sa main gauche). Deux autres personnages regardent le spectateur avec un sourire surnois et malicieux. Celui qui se trouve derrière l'homme agenouillé que le dieu couronne tient un bol rempli de vin. À gauche, sous les feuilles d'un arbre coupé par le bord de la toile, se trouvent deux autres personnages. Le premier, également couronné de lauriers, a un torse nu. Il est identifié comme un satyre. S'appuyant sur son coude droit, il regarde vers le visage du dieu. Les figures dans les coins inférieurs gauche et supérieur droit sont connues pour être des ajouts ultérieurs à la disposition du groupe central. Ils forment une diagonale qui, coupée par la diagonale opposée, forme un « X ». Le centre de cette croix est la tête de l'homme couronné par le dieu Bacchus. La gamme de couleurs utilisée dans les types populaires de cette composition est caractéristique de la peinture "naturaliste" ou "caravagesque" : les ocres et les bruns dominant.

Ces couleurs contrastent avec le corps blanchâtre du dieu Bacchus et les plis blancs et mauves du tissu couvrant sa taille et son genou gauche.

La composition est complétée par quelques objets de nature morte, le bol de vin déjà mentionné, le verre levé par le personnage aux cheveux gris et à la cape brune, la cruche en terre cuite et l'assiette en métal posées sur le sol au premier plan, sur la ligne de la tête de l'ivrogne couronné. Façonnés par les contrastes d'ombre et de lumière, tous ces objets nous permettent de percevoir leur réalité non

seulement visuellement, mais aussi de l'imaginer dans leur aspect tactile. L'accent devait être mis dans l'exposé sur le commentaire de la brillance du métal, de la façon dont est peint le volume de la cruche, de la lumière traversant le verre du verre, du reflet de la lumière sur le vin dans le bol.

Interprétation sémiologique

Le *Triomphe de Bacchus* a fait l'objet d'un traitement *ingenioso*. Ce dernier terme a pu faire l'objet de réflexions, de commentaires, de la part des candidats. Le sujet mythologique est interprété littéralement, avec des figures populaires « prises sur le vif », à l'aspect totalement réaliste. La mythologie est descendue de son piédestal. On retrouve le dieu Bacchus célébrant le pouvoir du vin avec une troupe d'ivrognes. De cette façon, Velázquez a cherché à se confronter, et à nous confronter, à la vérité de la fable classique. Le sens de cette composition est élaboré à travers un groupe dans lequel la dualité, ou le paradoxe, dominant. Ici, l'humain et le divin coexistent, la révérence et la moquerie, le sérieux et le grave, le beau et le laid (les visages de certains ivrognes soulignent leurs défauts). Le dieu Bacchus lui-même, le regard perdu dans l'au-delà, le corps rayonnant mais pas du tout musclé, est une figure de contrastes. Il s'est détaché de la scène, perdu au milieu d'une foule de gens, et fait des vagues à droite de la ligne médiane. Il leur impose le silence. Par son regard, il invite le spectateur à s'interroger sur le sens de la scène, à aller au-delà de ce qu'il voit, à s'interroger sur les apparences. C'est ainsi que Velázquez donne à la fable mythologique (fiction) une vérité universelle. L'ivrogne qui nous offre le vin dans son bol nous invite à célébrer ce moment avec lui. C'est le triomphe de Bacchus, résolu d'un coup de pinceau agile et confiant.

Conclusion

Il s'agit d'une œuvre liminaire car Velázquez peint une composition mythologique et un nu pour la première fois. Mais il ne maîtrise pas encore les principes de la perspective. Les personnages sont un peu serrés les uns contre les autres. Il ne fait pas encore preuve de l'audace dont il fera preuve dans les tableaux d'histoire qu'il a peints à Rome lors de son premier voyage (*La tunique de Joseph*, *La forge de Vulcain*, qui est aussi un tableau mythologique) ou, beaucoup plus tard, *La fable d'Arachné*, également appelée *Les Fileuses*. En particulier, Velázquez utilise l'une des ressources expérimentées dans *Le Porteur d'eau* pour équilibrer sa composition et lui donner de l'harmonie et du mouvement, sans toutefois parvenir à construire une sensation de profondeur spatiale : les figures des deux angles encadrant le groupe central sont plus suggérées que définies. Nous retrouverons cette peinture inachevée dans *La tunique de Joseph*, avant *Les Fileuses*. Mais il s'est déjà imposé comme un peintre capable de réaliser non seulement des portraits, mais aussi des peintures d'histoire, le genre le plus noble de son époque, et surtout comme un peintre capable de rendre vivante la réalité, même lorsqu'elle est confrontée à la mythologie, essence de la fiction.

EPREUVE DE THEME ORAL

Rapport établi par Mme Diane BRACCO et M. Sylvain DALLA-BARBA

Rappel des modalités de l'épreuve

Une fois achevé l'entretien de l'épreuve d'explication en langue étrangère, le jury remet au candidat un texte de 150 mots environ, extrait de l'œuvre d'un auteur francophone du XIX^e, XX^e ou XXI^e siècle. Le candidat dispose alors de 5 minutes pour prendre connaissance du texte et préparer sa traduction. Il dispose ensuite de 10 minutes pour communiquer sa traduction au jury, qui la prend en notes. Le rythme de la dictée doit être bien calibré : ni trop rapide, pour que le jury puisse retranscrire fidèlement la proposition, ni trop lent, pour ne pas amputer la reprise. Le candidat n'indique pas la ponctuation ou les accents diacritiques, mais veille à soigner articulation et accentuation (une mauvaise accentuation pouvant donner lieu à des barbarismes verbaux par exemple), et à respecter l'intonation des phrases interrogatives ou exclamatives. Il peut à tout moment corriger un élément de sa traduction : seule compte sa dernière proposition. Aucune justification de traduction n'est demandée.

Si, comme il est souhaitable, il reste du temps à l'issue de la dictée, le jury demande au candidat s'il souhaite revenir sur certains points de sa traduction. Le candidat peut préférer demander au jury de lui soumettre des segments à modifier ou à affiner. Le jury pointe alors en priorité les segments ayant donné lieu aux erreurs les plus pénalisantes, et peut, à la demande du candidat, répéter la traduction proposée. Dans un second temps, il pourra inviter le candidat à revenir sur des aspects non fautifs qui pourraient toutefois être améliorés. Encore une fois, le jury ne tiendra compte que de la dernière proposition du candidat.

Conseils généraux

En ce qui concerne le niveau de langue attendu, nous ne pouvons que renvoyer aux remarques et conseils formulés plus haut à propos du thème écrit. Les futurs candidats ne seront pas étonnés de lire que, comme à l'écrit, des erreurs telles que les omissions, les non-sens, les solécismes ou les barbarismes verbaux sont lourdement sanctionnées, aussi nous efforcerons-nous de leur donner plutôt des conseils plus spécifiques à l'exercice particulier qu'est le thème oral.

Il nous semble tout d'abord important de rappeler qu'une lecture attentive du texte permet d'éviter des contresens généraux fortement pénalisés (confusion par exemple entre les personnages masculins ou féminins ou entre les temps verbaux), voire de véritables non-sens. Les candidats doivent donc rester concentrés, malgré l'éventuelle difficulté du texte à traduire ou malgré l'inévitable fatigue générée par l'épreuve d'explication. Les futurs candidats qui pourraient se sentir découragés à la lecture de certains des textes ci-dessous seront rassurés de lire que, comme il est naturel dans l'optique d'un concours, la notation tient compte du degré de difficulté de chaque extrait.

Il nous apparaît opportun de donner à cet égard un conseil d'ordre stratégique. Face à un terme d'usage peu courant, ou à une image difficile à rendre, le candidat doit avoir pour priorité absolue d'éviter les erreurs grossières. Une approximation ou une périphrase vaudront toujours mieux qu'un contresens ou un barbarisme. Les futurs candidats gagneront donc à s'entraîner tout au long de leur préparation aux techniques propres à la traduction, sinon simultanée, au moins en « léger différé ». Un tel entraînement permettra notamment d'éviter l'un des écueils majeurs de ce type d'exercice, qui est de se laisser imprégner par le système linguistique du texte que l'on a sous les yeux. Il n'est pas rare en effet que des candidats parfaitement bilingues, qui ne commettent aucune erreur de langue au cours de leur explication ou au cours de l'entretien, proposent des traductions émaillées de gallicismes, de calques ou même de solécismes : on voit ainsi apparaître en espagnol des prépositions fautives ou des adjectifs accordés avec le genre du substantif en français, qui diffère de celui du substantif retenu pour la traduction en espagnol. Un candidat bien préparé, conscient de ces risques, fera donc preuve de la plus grande vigilance lorsqu'il repérera la présence, entre autres exemples, du verbe *être*, de la préposition *pour*, de la tournure emphatique, des pronoms relatifs ou du pronom *on*.

Ces erreurs peuvent être amendées grâce aux questions du jury, mais encore faut-il que le temps le permette. Il nous semble donc essentiel de conseiller aux futurs candidats de s'entraîner, chronomètre en main, non seulement à la préparation de la traduction, mais aussi à sa dictée. Ils trouveront ainsi le débit idéal, celui qui permet à la fois au jury de prendre des notes et au candidat de prendre du recul sur sa traduction, mais qui laisse aussi du temps disponible pour les questions.

Répétons-le, les questions du jury n'ont d'autre but que d'améliorer la prestation du candidat. Celui-ci, au risque de proposer une version plus fautive que la précédente, doit donc prendre le temps nécessaire avant de répondre, afin d'identifier les traductions problématiques des segments signalés par le jury, et de réfléchir à une amélioration possible.

Avant de passer à l'examen des textes proposés cette année, nous tenons à adresser nos félicitations aux candidats qui ont réalisé de belles prestations, et à adresser tous nos encouragements à leurs successeurs.

Observations et remarques sur les textes de cette session

Texte 1 :

L'officier anglais, dont nous ne connaissions pas l'identité, s'est montré très discret et n'est resté que trois semaines. Je dois dire que ces trois semaines-là m'ont paru durer des mois et que je n'ai cessé de trembler pour les miens. Il était installé au grenier, et c'est moi qui lui portais à manger. Il était d'une extrême politesse, me remerciait mais parlait peu : sans doute tenait-il à se confier le moins possible pour ne pas mettre son organisation en danger, au cas où nous serions arrêtés. Sylvie, comme moi, ne vivait plus, tremblait pour nous et pour nos enfants. Aussi l'avons-nous vu partir avec soulagement, je l'écris sans hésitation, et je ne tire pas la moindre gloire d'avoir caché un homme dont la seule présence mettait en péril ma famille.

Cependant ces périls sont devenus bien plus importants lors de l'année qui a suivi, car le maire m'a chargé de porter des messages aux résistants de l'Armée secrète basée à Tulle, dès le début de l'année 1944.

Christian Signol, *Même les arbres s'en souviennent*, 2019

Compréhension du texte

Cet extrait nous donne l'occasion d'illustrer notre premier conseil : une lecture attentive est un préalable indispensable à une bonne traduction. Certains candidats ont ainsi cru que dans le segment « aussi l'avons-nous vu partir avec soulagement », le pronom COD renvoyait à Sylvie, et non à l'officier anglais. Ce contresens surprenant, qui n'a d'autre cause que la nervosité engendrée par l'épreuve, aurait pu être évité par une compréhension générale de l'extrait (et par une observation de l'accord du participe passé).

Notons aussi qu'une bonne identification des pronoms personnels peut s'accompagner d'une réflexion sur leur nécessité ou non en espagnol. Même s'il était logique que l'officier anglais, et non pas le narrateur, soit logé au grenier (troisième phrase), les traductions permettant de lever toute ambiguïté (*él estaba alojado / instalado*) ont été appréciées par le jury.

Par ailleurs, plusieurs candidats n'ont pas lu correctement le dernier paragraphe, et n'ont pas vu que le participe passé « basée » se rapportait à « armée » et non à « résistants ». Ce contresens, certes mineur, était facilement évitable. Dans la même phrase, la traduction **me encargó de* pour « m'a chargé de », plus grave, témoigne d'une mauvaise gestion du temps de préparation, certains candidats semblant découvrir la fin du texte au moment où ils dictaient leur traduction.

Repérage des difficultés

Comme indiqué antérieurement dans les conseils généraux, parmi les exemples d'éléments qui devaient être bien repérés par les candidats, celui de la proposition subordonnée relative introduite par le pronom relatif « dont », pour lequel la traduction a pu donner lieu à des solécismes (**del cual no conocíamos su identidad*), ainsi que ceux de la préposition *pour* et de la tournure emphatique. Or, dans le segment « trembler pour les miens » (deuxième phrase), la préposition a été trop souvent traduite par *para*, tandis que dans la phrase suivante, la tournure emphatique n'a pas toujours été identifiée. Des confusions regrettables entre les verbes *llevar* y *traer* ont parfois aussi été commises

pour la traduction de ce passage (**le traía de comer* pour « c'est moi qui lui portais à manger ») ainsi que dans le dernier paragraphe (**traer mensajes a los resistentes*).

Enfin, aussi surprenant que cela paraisse, nous devons signaler que des maladroites lexicales (*armada* pour « armée » au lieu d'*ejército*) et de regrettables fautes d'accord (**ejército secreta*) ont été commises, outre des erreurs de conjugaison, en particulier pour traduire le segment « au cas où nous serions arrêtés ». À cela s'ajoutent des confusions entre prétérit et passé composé en espagnol là où la temporalité du texte – événements passés révolus, en rupture avec le présent de l'énonciation, explicitement datés dans le deuxième paragraphe – ne pouvait autoriser que l'emploi du prétérit espagnol pour la traduction des passés composés français.

Texte 2 :

Notre premier baiser survint, lent, parfait en cela que rien ne l'avait imposé que sa maturité atteinte. Il dura tout un couplet, puis on se raccrocha au refrain en marche, comme si de rien n'était, alors que rien n'était. *Me gustas tú*, l'ultime morceau de la prestation, s'acheva alors que tombaient la nuit et une pluie verticale. On n'eut pas besoin de parler, de se dire que le concert était génial, de revenir à la sensation du baiser qui piquait nos lèvres, de se demander où va-t-on ? en prenant le RER B. Nous y sommes montés en sachant où on allait : vers l'autre, sans un mot mais dans une conversation intense de doigts entrelacés et de débuts de sourires si chargés que toute phrase se serait brisée qui eût tenté d'en porter le poids. Nous nous sommes rendus chez elle. Je me rappelle sa chevelure trempée, mouillant son visage, et le mien, quand nous avons défait l'amour en fragments étincelants, et ils nous encerclèrent comme les anneaux une planète.

Mohamed Mbougar Sarr, *La plus secrète mémoire des hommes*, 2021

Compréhension du texte

Ce texte très littéraire, dont certains passages ont pu déstabiliser des candidats, ne pouvait être traduit convenablement sans une bonne compréhension de son sens général.

Ainsi, dans la première phrase, la restriction n'a pas toujours été comprise, et des candidats ont pu formuler des propositions telles que *nada había impuesto que su madurez* ou **nada lo había impuesto que su madurez*. Notons au passage que, s'il est vrai que le prétérit espagnol peut avoir une valeur de plus-que-parfait, ce n'était pas le cas ici.

Certains candidats se sont aussi lancés dans des traductions périlleuses du segment « en cela que » (que l'on pouvait traduire par exemple par *en la medida en que*), alors qu'un simple *porque* rendait compte du sens tout en valant bien mieux qu'un solécisme ou un non-sens.

La fin de la deuxième phrase (« comme si de rien n'était, alors que rien n'était ») a donné lieu à de nombreuses interprétations fautives alors que la traduction la plus simple était sans doute la meilleure : *como si nada hubiera pasado, cuando nada había pasado*. Une lecture trop rapide conduit à des contresens regrettables.

Dans le même ordre d'idée, la relative disjointe du segment « toute phrase se serait brisée qui eût tenté d'en porter le poids » a donné lieu à des traductions parfois baroques, révélatrices d'une compréhension littérale insuffisante, alors que des possibilités à la fois simples et correctes étaient à la portée des candidats.

Par ailleurs, l'accord au pluriel du verbe « tombaient » n'a pas toujours été repéré, ce qui a pu conduire à une réécriture du texte (répétition induite du verbe : *caía la noche y caía una lluvia vertical*) ou, plus grave, à un solécisme (**caía la noche y una lluvia vertical*).

Enfin, si les candidats ont respecté, dans leur grande majorité, la volonté stylistique visible dans le segment « nous avons défait l'amour », ils ont rarement tenu compte de l'originalité de la comparaison « comme les anneaux une planète », dépourvue de la préposition *de*. Ce manque d'attention, certes compréhensible et sans grande gravité, était néanmoins, encore une fois, évitable.

b) Repérage des difficultés

Comme toujours, le pronom *on* devait retenir l'attention des candidats. La deuxième phrase exigeait un recours à la première personne du pluriel ; en revanche, pour traduire le segment « on n'eut pas besoin de se parler », ils pouvaient conserver la première personne du pluriel, ou utiliser une forme impersonnelle comme *no hubo necesidad de*, afin de rendre l'alternance entre les pronoms « on » et « nous » dans le texte d'origine.

Nous relèverons également la transposition fautive des deux occurrences de la conjonction « alors que » (deuxième et troisième phrases) par *mientras que* là où l'espagnol imposait l'emploi des subordonnants *cuando* (à valeur adversative) et *mientras* (temporel).

Concernant les prépositions, qui doivent être l'objet d'une attention systématique, le jury a relevé de nombreuses erreurs dans les traductions des segments « Nous nous sommes rendus chez elle » ou « Je me rappelle sa chevelure trempée ».

Une lecture trop rapide a également conduit parfois à des imprécisions lexicales et confusions de genre dans le segment « Je me rappelle sa chevelure trempée, mouillant son visage, et le mien » pour les candidats ayant traduit inexactement « chevelure » par *pelo* ou *cabello* et le pronom possessif « le mien » par « el mío », alors que le nom « visage » avait été traduit par le substantif féminin *cara*.

Enfin, certains candidats ont éprouvé des difficultés à traduire des termes somme toute assez courants, tels que « couplet », « prestation », « entrelacés », « chevelure » ou « étincelants ».

Texte 3 :

C'est sous un soleil d'été que cette histoire avait commencé, l'an dernier, sur le toit de l'immeuble où vivait Julie O'Brien et où elle était allongée comme une écorchure, sans mentir, mot qu'elle s'était donné en respect pour sa peau formée de rousseur et de blondeur, une peau qui venait d'Irlande si on la faisait remonter à la troisième génération paternelle et qui n'était pas armée, s'était-elle dit ce jour-là, contre l'acidité du soleil d'aujourd'hui, qui darde, qui pique vers la population mondiale ses rayons. Le toit de l'immeuble où elle habitait la rapprochait du soleil et de ses aiguilles. Elle avait imaginé ce jour-là que ce rapprochement ne pouvait pas durer, que blondeur et rousseur étaient des gènes mortels qui ne tiendraient pas le coup dans le devenir désert du monde, et elle avait eu une autre pensée, que ce monde était une maison dont il fallait pouvoir sortir, si on voulait y rester.

Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Seuil, 2009.

Compréhension du texte

Une lecture attentive de l'extrait permettait l'identification du style imagé de l'auteure, fondé sur le recours à des comparaisons et métaphores (« comme une écorchure », « contre l'acidité du soleil d'aujourd'hui, qui darde, qui pique vers la population mondiale ses rayons », « la rapprochait du soleil et de ses aiguilles », « ce monde était une maison dont il fallait pouvoir sortir »), et une visualisation préalable de la scène – une femme étendue en train de bronzer sur le toit de son immeuble, livrant sa peau fragile au soleil – nécessaire à la bonne traduction du passage. Afin de respecter la lettre du texte, il convenait de conserver ces images, affaiblies dans certaines propositions par des sous-traductions, réécritures, voire contresens.

La tournure emphatique qui inaugure le fragment a posé une première difficulté de sens pour certains candidats qui, étonnamment, ont décelé une valeur temporelle dans le pronom relatif français « que », traduit de manière fautive par *cuando*, peut-être en raison de la proximité immédiate de la référence à la saison (*un sol de verano*). S'il fallait bien ici éviter l'écueil du solécisme et de la traduction littérale de « que », il convenait de repérer la double valeur de lieu et de manière inscrite dans ce pronom relatif, que l'on pouvait transposer, au choix, par *donde* ou *como*. De même, une attention toute particulière devait être prêtée à la concordance des temps pour ne pas produire de calque malheureux (*Fue... empezó / Era... había comenzado*); le prétérit était recevable ici comme équivalent du plus-que-parfait de l'indicatif compte tenu de sa capacité à exprimer l'antériorité.

La transposition de l'incise « mot qu'elle s'était donné en respect pour sa peau » dans cette même phrase a également généré dans certains cas des contresens vraisemblablement liés à une confusion du substantif *respeto*, à privilégier ici, avec la locution prépositive espagnole *con respecto a* (**con respeto a, conforme a*).

À la ligne suivante, une mésinterprétation du segment « si on la faisait remonter à la troisième génération paternelle » a aussi pu donner lieu à des contresens (*subir* ou au lieu de *remontar*) et confusions modales dans la proposition subordonnée circonstancielle conditionnelle (*si se la hacía / *si se la hiciera*). Il ne s'agissait pas ici d'un irréel du présent (lequel aurait impliqué l'emploi de l'imparfait du subjonctif) mais bien d'un fait avéré dans le passé, qui imposait l'utilisation de l'imparfait de l'indicatif dans ce passage descriptif. La même erreur a d'ailleurs été commise pour la transposition de la dernière conditionnelle du texte (« si on voulait y rester »), qui nous confronte à un cas de figure similaire.

Enfin, dans la dernière phrase, la méconnaissance surprenante du terme espagnol *genes*, pourtant courant, a conduit à divers faux-sens (*partes, células...*) qui ont néanmoins vraisemblablement permis aux candidats de contourner le danger du barbarisme lexical.

b) Repérage des difficultés

Comme nous l'avons signalé précédemment, il convenait de prêter une attention particulière aux valeurs des temps du passé employés en français (plus-que parfait et imparfait de l'indicatif), outre trois occurrences du présent de l'indicatif, afin de ne pas commettre, dans l'urgence de l'exercice, de regrettables erreurs de temps.

Ont également été relevées, dès la première phrase, des confusions entre *ser* et *estar* pour traduire deux états résultatifs qui imposaient l'emploi du verbe *estar* (*estaba tumbada / echada / tendida ; no estaba preparada / armada*).

La transposition de la structure nominale binaire « pour sa peau formée de rousseur et de blondeur », reprise plus bas (« blondeur et rousseur ») pouvait quant à elle s'avérer périlleuse en dépit de sa clarté sémantique : cette difficulté a pu donner lieu à des maladresses ou faux-sens (*algo de pelirrojo y algo de rubio, manchas pelirrojas o rubias*) ; néanmoins, certaines des propositions formulées étaient tout à fait recevables (*pecas y tonos rubios, colores rojizo y rubio*).

Nous avons indiqué plus haut l'importance stylistique des images. Pour pouvoir reproduire la lettre et le sens de la métaphore guerrière du soleil « qui darde, qui pique vers la population mondiale ses rayons », la traduction requérait le choix de deux verbes transitifs directs permettant l'emploi du complément d'objet direct *sus rayos* (*arroja / asaetea, lanza / echa*, par exemple). Certains des verbes choisis par les candidats ont brisé cette cohérence sémantique, produisant des répétitions ou des faux-sens, voire la cohérence syntaxique du segment, générant des solécismes plus lourdement sanctionnés.

Par ailleurs, il convenait de repérer dans ce texte l'utilisation récurrente des déictiques : si l'on pouvait tolérer les trois degrés de distance pour les adjectifs démonstratifs – bien sûr correctement accordés – dans les syntagmes nominaux « cette histoire », « ce rapprochement », « ce monde », selon que l'on choisissait de mettre l'accent sur l'éloignement temporel (récit au passé) ou la proximité dans l'espace discursif, l'utilisation du démonstratif *este* pour « ce jour-là » n'était pas compatible avec la temporalité du récit (*ese día / aquel día*).

Au fil de la traduction, certains candidats ont également perdu de vue le régime prépositionnel du verbe de mouvement *acercar*, qui impose en espagnol l'emploi de la préposition *a*. Le calque du français « la rapprochait de » a parfois conduit à un solécisme, doublement sanctionné compte tenu de la présence des deux compléments « du soleil et de ses aiguilles ».

Dans le dernier segment, il fallait repérer la proposition subordonnée relative rattachée à l'antécédent « maison » et traduire correctement le pronom relatif « dont » qui l'introduisait par un pronom relatif composé en espagnol (*una casa de la que*). Enfin, le pronom personnel indéfini « on » a également induit certains candidats en erreur lorsqu'ils faisaient le choix d'utiliser le verbe pronominal *quedarse* (**si se quería quedar, *se quería quedarse*) : il fallait penser à associer le verbe pronominal à l'indéfini *uno/a* ou à utiliser la forme générale *se* + verbe conjugué à la 3^e personne du singulier combiné au verbe non pronominal *permanecer*.

Texte 4 :

Mes parents s'aimaient autant qu'ils aimaient leur parti et leur patrie. Ils en revendiquaient la langue, l'art de vivre, les coutumes, mais aussi la combativité, la radicalité frôlant la folie, et le courage. Personne n'aurait pu les en déposséder. Ma mère répétait à l'envi qu'on est maître de son destin. Elle cuisinait ce leitmotiv à toutes les sauces. Cette phrase pouvait clore une discussion agitée, laissant l'auditoire pantois, comme réveiller l'ambiance d'une tablée en manque de sujet de conversation. Il faut dire qu'elle y mettait toujours le ton à son fameux : « On est maître de son destin ». [...]

Depuis plusieurs semaines, l'invulnérabilité du clan semblait ébranlée. Papa et Maman ne faisaient plus un pas dehors sans se retourner. Nous avons déménagé chez Angelina et Jaime, de vieux amis, à Barcelone. Mes sœurs et moi nous n'étions plus scolarisées. Certains enfants avaient été enlevés et envoyés dans le quartier de la honte à Alicante, dans des camps d'endoctrinement où on broyait leur cerveau pour en reconstruire un qui serait voué à servir le « guide ». Plutôt mourir !

Olivia Ruiz, *La commode aux tiroirs de couleurs*, 2020

Compréhension du texte

Comme toujours, la lecture attentive du texte est une condition *sine qua non* pour accéder à la diégèse – ici au récit des souvenirs d'enfance de la narratrice, élevée par des parents républicains dans le contexte du conflit civil espagnol, souvenirs rapportés au passé – et détecter les effets de sens qui, en dépit de l'apparente simplicité stylistique du passage et la relative brièveté des phrases, ont pu échapper à certains candidats dans l'urgence de l'exercice. Ainsi, dans la quatrième phrase, la locution adverbiale « à l'envi » a donné lieu à des sous-traductions (**siempre*), voire à des contresens (**a quien lo quería*), liés pour quelques-uns à une confusion avec le substantif « envie » en français (**con ganas*), là où étaient attendues des transpositions telles que *no dejaba de, sin cesar / parar* ou *a porfía*. L'image culinaire de la phrase suivante a inspiré dans certains cas des traductions fantaisistes, calques maladroits (**cocinaba... a todas las salsas*), contresens vraisemblablement influencés par l'explicitation française « de toutes les manières » (**de todas maneras, *de todas formas*) et même non-sens (**de todas formas que sean*). Il convenait d'opter ici pour une construction spontanée en espagnol (*a minima para todo*), idéalement une métaphore empruntée au même champ sémantique (*Sazonaba este leitmotiv en todos los platos / Ponía ese tema en todos los platos*). Au passage, soulignons que le terme *leitmotiv*, rencontré dans plusieurs traductions, est un barbarisme lexical.

Le segment qui clôtura le premier paragraphe a également généré de multiples propositions malheureuses allant de la maladresse au contresens et au solécisme (par exemple, **despertar el ambiente de una comida con falta de tema / una mesa que no tiene de que hablar / que faltara de tema de conversación*). Le jury a valorisé les efforts produits pour transposer rigoureusement les groupes nominaux « l'auditoire » (*los presentes, la asamblea*) et « la table » (*comensales*), ainsi que l'utilisation du pluriel, plus spontanée que la conservation du singulier français, pour le syntagme « en manque de sujet de conversation ». De même, il fallait renoncer à la traduction littérale de la phrase suivante, au risque de créer de regrettables non-sens (**ponía siempre el tono a su famoso... / *ponía allí el buen tono a su famoso...*).

Dans le deuxième paragraphe, une lecture trop rapide, sans doute liée au manque de temps, a causé des approximations (**mi hermana y yo* pour « mes sœurs et moi ») et des mésinterprétations : ainsi, certains candidats ont commis un malencontreux contresens en traduisant le participe passé « enlevés » par *sacados*, faisant abstraction du contexte de la Guerre d'Espagne et des enlèvements d'enfants arrachés aux familles républicaines (*secuestrados / raptados*). À l'aune de ce contexte, il fallait éviter de traduire l'idée de la reconstruction du cerveau des enfants endoctrinés par *volver a construir* ou *construir de nuevo* pour privilégier plus simplement le verbe *reconstruir*. La traduction du substantif « endoctrinement » a d'ailleurs posé problème à un certain nombre de candidats qui ont produit un barbarisme lexical (**endoctrinamiento* au lieu de *adoctrinamiento*).

Repérage des difficultés

Les candidats devaient prêter une attention toute particulière aux prépositions dans cet extrait. Dès la phrase d'ouverture, certains ont étonnamment été désarçonnés par le comparatif d'égalité, produisant quelquefois des solécismes (**tanto... que*) ou non-sens (**tanto cuanto que como*), et perdant de vue que les verbes *querer* et *amar* appelaient une double préposition *a* devant la traduction en espagnol des deux COD personnifiés « leur parti et leur patrie ». Le jury a relevé aussi des oublis fréquents de la préposition *a* devant les COD de personne(s) dans les segments « laissant l'auditoire pantois » (premier paragraphe) ou, à la fin du texte, « servir le 'guide' ». Dans le second paragraphe, des confusions entre les prépositions de lieu *en* et *a* ont également été observées pour la transposition des passages « Nous avons déménagé chez Angelina et Jaime, de vieux amis à Barcelone » et « envoyés dans le quartier de la honte à Alicante » : pour les trois premières occurrences, il convenait d'employer la préposition *a* qui exprimait trois mouvements vers un lieu ; dans le dernier cas, il s'agissait d'une localisation fixe qui imposait le recours à la préposition *en*.

En outre, dans les deuxième et troisième phrases, l'omission de la traduction du pronom personnel « en » a été sanctionnée : il fallait penser à recourir à la formule *de ella* (en référence au nom *patria* de la phrase précédente), puis au pronom personnel COD *los* (*quitárselos*) ou à la préposition *de* suivie du pronom personnel *ellos* (*despojar / desposeer de ellos*), *los* et *ellos* renvoyant ici à l'accumulation de la phrase précédente.

La double occurrence du segment « on est maître de son destin » posait aussi la question de la transposition du pronom indéfini. En l'occurrence, une 1^e personne du pluriel (**somos dueños de nuestro destino*), une 3^e personne du pluriel exclusive (**son dueños de su destino*) ou une 3^e personne du singulier générale (**se es dueño*) n'étaient pas envisageables : le discours rapporté de la

mère, au style indirect puis direct, nous confronte à un cas de généralisation d'une expérience personnelle avec un degré d'indétermination réduit, qui imposait l'utilisation de l'indéfini *uno / una* + 3^e personne du singulier (*uno/a es dueño/a de su destino*).

Enfin ont été relevées des erreurs de temps et de mode qu'une lecture plus attentive aurait permis d'éviter : le récit au passé requérait un imparfait de l'indicatif pour la transposition du segment temporel « Depuis plusieurs semaines » (*Desde hacía algunas / varias semanas* au lieu de **Desde hace...*); dans le passage « pour en construire un qui serait voué », l'imparfait du subjonctif était attendu pour rendre la virtualité de l'indéfini *uno*, exprimée en français par un conditionnel qu'il était incorrect de traduire littéralement (*reconstruir uno [que estuviera] dedicado / destinado a...*).

EXEMPLES DE SUJETS DES EPREUVES D'ADMISSION

AGREGATION INTERNE D'ESPAGNOL SESSION 2022 EPREUVE ORALE D'ADMISSION

Exposé de la préparation d'un cours suivi d'un entretien
Durée de l'exposé : 40 minutes maximum
Durée de l'entretien : 20 minutes maximum

Composition du dossier :

Document 1 : Pablo Neruda, *Canto General*, 1950

Document 2 : Carlos Fuentes, "Las dos Américas", *El Naranjo*, 1993

Document 3 : Juan Cordero (México), Cristóbal Colón ante los Reyes Católicos, 1850, óleo, 180,5 x 251 cm, Museo Nacional de Arte de México

Présentation d'une séquence pédagogique :

1. Vous présenterez votre analyse de chacun des documents qui composent ce dossier en en dégagant le sens et l'intérêt. Vous en démontrerez également la complémentarité pour justifier une problématique d'étude.
2. Vous présenterez une séquence d'enseignement élaborée à partir de l'ensemble des documents qui composent ce dossier en justifiant chacun de vos choix concernant :
 - le niveau de la classe destinataire en fonction des programmes d'enseignement (vous justifierez toute coupe éventuelle dans le document),
 - les objectifs culturels et linguistiques en fonction de la problématique que vous aurez retenue,
 - l'ordre dans lequel vous étudieriez les documents avec les élèves,
 - l'articulation et la progression des activités langagières proposées dans et hors la classe en fonction de vos objectifs,
 - l'évaluation adoptée pour cette séquence, en cohérence avec la mise en œuvre pédagogique retenue.

Document 1

Vienen por las islas (1493)

Los carniceros desolaron las islas.
Guanahaní fue la primera
en esta historia de martirios.
Los hijos de la arcilla vieron rota
su sonrisa, golpeada 5
su frágil estatura de venados,
y aun en la muerte no entendían.
Fueron amarrados y heridos,
fueron quemados y abrasados,
fueron mordidos y enterrados. 10
Y cuando el tiempo dio su vuelta de vals
bailando en las palmeras,
el salón verde estaba vacío.

Sólo quedaban huesos
rígidamente colocados 15
en forma de cruz, para mayor
gloria de Dios y de los hombres.

De las gredas mayores
y el ramaje de Sotavento
hasta las agrupadas coralinas 20
fue cortando el cuchillo de Narváez.
Aquí la cruz, aquí el rosario,
aquí la Virgen del Garrote.
La alhaja de Colón, Cuba fosfórica,
recibió el estandarte y las rodillas 25
en su arena mojada.

Pablo Neruda, *Canto General*, 1950

Document 2

Fragmento del diario de un marinero genovés

Hoy desembarqué en la playa encantada. Hacía calor y amaneció pronto, pero la luz del agua era más brillante que la del cielo. No hay mar más translúcido, verde como el jugo de limón que tanto ansiaron mis marineros muertos de escorbuto en la larga travesía desde el Puerto de Palos. Se logra ver hasta el fondo, como si la superficie del agua fuese meramente un vidrio. Y el fondo es de arenas blancas y lo cursan peces de todos los colores. [...]

Sólo mis ojos ven esta playa, sólo mis pies la pisan. Hago lo que la costumbre me ordena hacer. Me pongo de rodillas y doy gracias a un Dios que seguramente está demasiado ocupado en cosas más importantes para fijarse en mí. Cruzo dos palos viejos e invoco el sacrificio y la bendición. Reclamo la tierra en nombre de los Reyes Católicos que jamás pondrán pie en ella. He llegado desnudo y pobre a estas playas. Pero, ¿qué vamos a poseer, ellos o yo? ¿Qué es esta tierra? ¿Dónde carajos estoy? [...]

Ayer se acercaron a mí los primeros hombres de estas nuevas tierras. Yo dormía sobre la arena, agotado por los últimos días de mi viaje en batel, solo y orientado sólo por mi excelente conocimiento de *las estrellas*. Pasaban por mi sueño, que era en verdad pesadilla, las escenas terribles de las tormentas en alta mar, la desesperación de los marineros, el escorbuto y la muerte, el motín y al cabo, la muy cabrona decisión de los muy cabrones hermanos Pinzón de regresarse a España y abandonarme en un batel. [...]

Despierto con los labios llenos de arena, como una segunda piel otorgada por la profundidad del sueño, y veo primero el cielo y el paso fugitivo de grajos y ánades, pronto cegado por el círculo de rostros color de canario que hablan como pájaro, en lengua cantarina y tipluda y que, al alzarse para tomarme de axilas e incorporarme, se revelan totalmente desnudos ante mí.

Me dieron de beber y me condujeron a unos como alfaneques donde me sirvieron comida desconocida y me dejaron reposar.

En los días próximos, cuidado y protegido por este pueblo, recuperé las fuerzas y me admiré de ellos. Eran hombres y mujeres sin mal de la guerra, desnudos, muy mansos y sin armas. Sus tierras eran fertilísimas y con grandes riberas de agua. Hacían una vida regular y contenta. Dormían en camas que se mecen como redes de algodón. [...]

Sí, había llegado al Paraíso y mi dilema era uno solo: comunicar o no este hallazgo a mis ilustres patronos europeos. Quedarme callado o anunciar mi hazaña.

.....

Escribí las cartas apropiadas para que el mundo me honrase, asombrado, y los monarcas de Europa se rindiesen ante mi hazaña. ¿Qué mentiras no conté? Conocía la ambición mercantil y la desmedida avaricia de mi continente y del mundo, de manera que describí tierras llenas de oro y especiería y almáciga y ruibarbo. Después de todo, estas empresas de descubrimiento, fuesen inglesas, holandesas, españolas o portuguesas, eran pagadas para poner sal y pimienta en las mesas de los europeos. Los pedazos de oro, escribí en consecuencia, se recogen como granos de trigo. Aquí se hallan, a salvo de las aguas del diluvio, erguidos y resplandecientes, como si fuesen las tetas de la creación, los montes de oro de Salomón.

No desconocía, sin embargo, la necesidad fabuladora de mis contemporáneos, la envoltura mítica que disfrazara e hiciese paladeable el afán de lucro.

Carlos Fuentes, "Las dos Américas", *El Naranjo*, 1993

Document 3



Juan Cordero (México), Cristóbal Colón ante los Reyes Católicos, 1850, óleo, 180,5 x 251 cm, Museo Nacional de Arte de México

AGREGATION INTERNE D'ESPAGNOL
SESSION 2022
EPREUVE ORALE D'ADMISSION

Exposé de la préparation d'un cours suivi d'un entretien
Durée de l'exposé : 40 minutes maximum
Durée de l'entretien : 20 minutes maximum

Composition du dossier :

Document 1 : Quino, *¡Cuánta bondad!*, 1999

Document 2 : Miguel Hernández, « El niño yuntero », *Viento del pueblo*, 1937

Document 3 : José Jiménez Lozano, « El empleo », *El grano de maíz rojo*, 1988

Présentation d'une séquence pédagogique :

1. Vous présenterez votre analyse de chacun des documents qui composent ce dossier en en dégagant le sens et l'intérêt. Vous en démontrerez également la complémentarité pour justifier une problématique d'étude.
2. Vous présenterez une séquence d'enseignement élaborée à partir de l'ensemble des documents qui composent ce dossier en justifiant chacun de vos choix concernant :
 - le niveau de la classe destinataire en fonction des programmes d'enseignement (vous justifierez toute coupe éventuelle dans le document),
 - les objectifs culturels et linguistiques en fonction de la problématique que vous aurez retenue,
 - l'ordre dans lequel vous étudieriez les documents avec les élèves,
 - l'articulation et la progression des activités langagières proposées dans et hors la classe en fonction de vos objectifs,
 - l'évaluation adoptée pour cette séquence, en cohérence avec la mise en œuvre pédagogique retenue.

Document 1



Quino, ¡Cuánta bondad!, 1999

Document 2

Carne de yugo, ha nacido
más humillado que bello,
con el cuello perseguido
por el yugo para el cuello.

Nace, como la herramienta, 5
a los golpes destinado,
de una tierra descontenta
y un insatisfecho arado.

Entre estiércol puro y vivo 10
de vacas, trae a la vida
un alma color de olivo
vieja ya y encallecida.

Empieza a vivir, y empieza
a morir de punta a punta
levantando la corteza 15
de su madre con la yunta.

Empieza a sentir, y siente
la vida como una guerra
y a dar fatigosamente 20
en los huesos de la tierra.

Contar sus años no sabe,
y ya sabe que el sudor
es una corona grave
de sal para el labrador.

Trabaja, y mientras trabaja 25
masculinamente serio,
se unge de lluvia y se alhaja
de carne de cementerio.

A fuerza de golpes, fuerte,
y a fuerza de sol, bruñido, 30
con una ambición de muerte
despedaza un pan reñido.

Cada nuevo día es
más raíz, menos criatura,
que escucha bajo sus pies 35
la voz de la sepultura.

Y como raíz se hunde
en la tierra lentamente
para que la tierra inunde
de paz y panes su frente. 40

Me duele este niño hambriento
como una grandiosa espina,
y su vivir ceniciento

revuelve mi alma de encina.

Lo veo arar los rastros,
y devorar un mendrugo,
y declarar con los ojos
que por qué es carne de yugo. 45

Me da su arado en el pecho,
y su vida en la garganta,
y sufro viendo el barbecho
tan grande bajo su planta. 50

¿Quién salvará a este chiquillo
menor que un grano de avena?
¿De dónde saldrá el martillo
verdugo de esta cadena? 55

Que salga del corazón
de los hombres jornaleros,
que antes de ser hombres son
y han sido niños yunteros. 60

Miguel Hernández, « El niño yuntero », *Viento del pueblo*, 1937

Document 3

—¿Cómo no me voy a acordar de tu madre? Claro que fuimos a la escuela juntos, aunque ella a la escuela de niñas y yo a la de niños, claro; pero jugábamos juntos, y hasta teníamos la misma maestra, que estaba un rato en cada escuela. Aquéllos eran tiempos y no éstos, por mucho paro que haya, que lo hay, que yo no voy a decir que no lo hay, pero, convéncete, muchacho, que también hay mucho vago y falta de ambición, y, donde no hay ambición, pues no puedes esperar nada. ¿Qué crees que hubiera sido de mí sin ambición, eh? ¿Crees que tendría esta fabriquita y ese coche y el chalet y todo lo demás? Pues vienes como anillo al dedo, llegas en la mejor ocasión, y, si tienes ambición, llegarás adonde yo he llegado y más allá. Lo que necesitas es decirte a ti mismo: ¿qué quiero ser yo en la vida: quedarme en el pueblo o prosperar? ¿Ser un borrego o mandar a los borregos? Esto lo tenía yo claro desde que era chico, desde que iba a la escuela con tu madre. Porque ¿qué era mi padre?: un triste obrero del molino del pueblo, ni más ni más, un triste obrero que trabajaba en la fábrica de harinas de los Hernáiz. Pero, mira, a la edad de diez años, ya me daba yo cuenta de que dominaba a casi todos los chicos del pueblo con una cosa muy sencilla: ¿sabes tú lo que, entonces, significaba un cacho de pan? Pues un tesoro. La mayoría de aquellos chicos no lo podía comer todos los días, y muchos de ellos muy pocos días. Y otra cosa no habría en mi casa, pero sí pan. Así que ellos sabían muy bien que, si hacían lo que yo les decía, tenían su cacho de pan, y un cacho de pan entonces, aunque fuese sólo untado con aceite y un poco de sal o vuelto colorado con un tomate o comido con unas acederas mismamente, que yo no sé si sabéis ya lo que son acederas, que se encuentran en cualquier cuneta en el pueblo, o con unos berros, y no te digo nada si untabas un poco de tocino, era un tesoro. O comido solo mismamente, que el pan solo de corrusco bien cocido era una gloria, y, naturalmente, mejor que mejor los dominaba yo a todos, si les ofrecía corrusco o cantero, en vez de miga. En seguida me di cuenta. Y si jugábamos al peón o al escondite o al pitajuelo y yo no iba ganando, pues mentaba el pan y ganaba, claro. Y podía hacer, además, todas las trampas que se me antojaba; ni Dios rechistaba, porque sabían que, si no, no había pan. Y así me hice el amo del pueblo, que ya habrás oído hablar de don Julián y contar cosas mías ¿no?

—Sí señor, sí —dijo el muchacho.

—Pues ya ves —prosiguió el hombre tras su mesa de despacho, en una oficina acristalada en el primer piso, que daba al patio de la fábrica—. Lo que tienes que hacer ahora es muy sencillo. De momento te vienes a casa como mozo de comedor y chófer, y, luego, cuando te hayas acostumbrado a esto, ya veremos. Pero esto sí te digo: desde el primer día, tienes que tenerme informado de todo lo que oigas y veas, aunque te parezca que no tiene importancia. Y comenzando por mi mujer: yo necesitaba un hombre de confianza y a eso has venido tú aquí, como de cachicán y vigilante, aparte de tu trabajo de chófer o de mozo o como quieras llamarlo. Y, si tienes disposición para las cuentas, pues no estaría mal que metieras en cintura a los de contabilidad: que te tenga miedo todo el mundo, que sepan quién eres. Un chico con algún estudio, como tú, es a lo menos que puede aspirar; y no te preocupes porque no hayas encontrado trabajo en lo que has estudiado: ibas a ganar cuatro perras y ser un desgraciado...

Fue entonces cuando los empleados escucharon el ruido de algo que caía al suelo y el grito de don Julián, el dueño de la fábrica, y acudieron rápidamente. Pero ya era tarde. El muchacho le había asestado un terrible golpe en la cabeza con una escribanía de mármol negro que había sobre la mesa, y todo el mundo se preguntaba ¿por qué? ¿por qué?

José Jiménez Lozano, «El empleo», *El grano de maíz rojo*, 1988

AGREGATION INTERNE D'ESPAGNOL
SESSION 2022
EPREUVE ORALE D'ADMISSION

Exposé de la préparation d'un cours suivi d'un entretien
Durée de l'exposé : 40 minutes maximum
Durée de l'entretien : 20 minutes maximum

Composition du dossier :

Document 1 : Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos, Los Caprichos n°43*, 1799, aguafuerte, 306 x 201 mm, Museo del Prado

Document 2 : Benito Pérez Galdós, *Tormento*, 1884

Document 3 : Julio Cortázar, "La noche boca arriba", *Final del juego*, 1955

Présentation d'une séquence pédagogique :

1. Vous présenterez votre analyse de chacun des documents qui composent ce dossier en en dégageant le sens et l'intérêt. Vous en démontrerez également la complémentarité pour justifier une problématique d'étude.
2. Vous présenterez une séquence d'enseignement élaborée à partir de l'ensemble des documents qui composent ce dossier en justifiant chacun de vos choix concernant :
 - le niveau de la classe destinataire en fonction des programmes d'enseignement (vous justifierez toute coupe éventuelle dans le document),
 - les objectifs culturels et linguistiques en fonction de la problématique que vous aurez retenue,
 - l'ordre dans lequel vous étudieriez les documents avec les élèves,
 - l'articulation et la progression des activités langagières proposées dans et hors la classe en fonction de vos objectifs,
 - l'évaluation adoptée pour cette séquence, en cohérence avec la mise en œuvre pédagogique retenue.

Document 1



Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, *Los Caprichos* n°43, 1799, aguafuerte, 306 x 201 mm, Museo del Prado

Document 2

Al encontrarse solo, entregóse don Pedro, con abandono de hombre desocupado y sin salud, a las meditaciones propias de su tristeza sedentaria, figurándose ser otro de lo que era, tener distinta condición y estado, o por lo menos llevar vida muy diferente de la que llevaba. Este ideal trabajo de reconstruirse a sí propio, conservando su peculiar ser, como metal que se derrite para buscar nueva forma en molde nuevo, ocupaba a Polo las tres cuartas partes de sus días solitarios y de sus noches sin sueño, y en rigor de verdad, le tonificaba el espíritu, beneficiando también un poco el cuerpo, porque activaba las funciones vitales. Aunque forzada y artificiosa, aquella vida, vida era.

Sepultado en el sillón, las manos cruzadas en la frente, formando como una visera sobre los ojos, estos cerrados, se dejaba ir, se dejaba ir... de la idea de la ilusión, de la alusión a la alucinación... Ya no era el desdichado señor, enfermo y triste, sino otro de muy diferente aspecto, aunque en sustancia el mismo. Iba a caballo, tenía barbas en el rostro, en la mano espada; era, en suma, un valiente y afortunado caudillo. ¿De quién, y de qué? Esto sí que no se metía a averiguarlo; pero tenía sospechas de estar conquistando un grandísimo imperio. Todo le era muy fácil: ganaba con un puñado de hombres batallas formidables, y ¡qué batallas! A Hernán Cortés y a Napoleón les podría tratar de tú.

Después se veía festejado, aplaudido, aclamado y puesto en el cuerno de la luna. Sus ojos fieros infundían espanto al enemigo, respeto y entusiasmo a los muchedumbres, otro sentimiento más dulce a las damas. Era, en fin, el hombre más considerable de su época. A decir verdad, no sabía si el traje que llevaba era férrea armadura o el uniforme moderno con botones de cobre. Sobre punto tan importante ofrecía la imagen, en el propio pensamiento, invencible confusión. Lo que sí sabía de cierto era que no estaba forrado su cuerpo con aquella horrible funda negra, más odiosa para él que la hoga del ajusticiado.

Y dejándose llevar, dejándose llevar, dio con su fantasía en otra parte. Mutación fue aquella que parecía cosa de teatro. Ya no era el tremebundo guerrero que andaba a caballo por barranqueras y vericuetos azuzando soldados al combate; era, por el contrario, un señor muy pacífico que vivía en medio de sus haciendas, acaudillando tropas de segadores y vendimiadores, visitando sus trojes, haciendo reparaciones en sus bodegas, viendo trasquilar sus ganados y preocupándose mucho de si la vaca pariría en abril o en mayo. Veíase en aquella facha campesina tan lleno de contento, que le entraba duda de si sería él efectivamente o falsificación de sí mismo. Se recreaba oyendo como resonaban sus propias carcajadas dentro de aquella rústica sala, con anchísimo hogar de leña ardiendo, poblado el techo de chorizos y morcillas, y viendo entrar y salir muy afanada a una guapisima y fresca señora... [...]

- ¿En qué piensa? -le dijo de golpe con palabra punzante y fría, cual si le metiera una barrena por los oídos, la señora Celedonia, que se apareció delante de la mesa con las manos en la cintura-. ¿En qué piensa, pobre señor? ¿No ve que se está secando los sesos? ¿Por qué no pasea, si está bueno y sano, y su mal es mal de cavilaciones?

El soñador la miró sobresaltado.

- ¿Qué?... ¿estaba durmiendo? ¿No ve que si duerme de día estará en vela por las noches? Échese a la calle, y váyase a cualquier parte, hombre de Dios; distráigase, aunque sea montando en el ti vivo, comiendo caracoles, bailando con las criadas o jugando a la rayuela. Está como los chiquillos, y como a los chiquillos hay que tratarle.

Don Pedro la miró con odio. La tarde avanzaba. El rayo de sol que entraba en la habitación al mediodía, había descrito ya su círculo de costumbre alrededor de la mesa y se había retirado escurriéndose a lo largo de la pared del patio, hasta desvanecerse en las techumbres. La sala se iba quedando oscura y fría. Destábase Celedonia en su capacidad como la parodia de un fantasma de tragedia: tan vulgar era su estampa.

-¿Quieres irte con doscientos mil demonios y dejarme en paz, vieja horrible? -le dijo Polo con toda su alma.

-Vaya unos modos -replicó la sacristana riendo entre burlas y veras-. ¡Qué modo de tratar a las señoras!... Aquí donde me ve, yo también he tenido mis quince...

-¿Tú... cuándo?

-Cuando me dio la gana... Con que a ver. ¿Qué quiere que le traiga?, ¿quiere cenar?, ¿le traigo el periódico?

Hechas estas preguntas, que no tuvieron contestación, la fantasma salió despacio, cojeando y echando por aquella boca dolorosos ayes a cada paso que daba. Don Pedro se arrojó otra vez en el lago verdoso y cristalino en cuyo fondo se veían cosas tan bellas. Bastábale dar dos o tres chapuzones para transfigurarse...

Document 3

A mitad del largo zaguán del hotel pensó que debía ser tarde, y se apuró a salir a la calle y sacar la motocicleta del rincón donde el portero de al lado le permitía guardarla. En la joyería de la esquina vio que eran las nueve menos diez; llegaría con tiempo sobrado adonde iba. El sol se filtraba entre los altos edificios del centro, y él –porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre– montó en la máquina saboreando el paseo. La moto ronroneaba entre sus piernas, y un viento fresco le chicoteaba los pantalones.

Dejó pasar los ministerios (el rosa, el blanco) y la serie de comercios con brillantes vitrinas de la calle Central. Ahora entraba en la parte más agradable del trayecto, el verdadero paseo: una calle larga, bordeada de árboles, con poco tráfico y amplias villas que dejaban venir los jardines hasta las aceras, apenas demarcadas por setos bajos. Quizá algo distraído, pero corriendo sobre la derecha como correspondía, se dejó llevar por la tersura, por la leve crispación de ese día apenas empezado. Tal vez su involuntario relajamiento le impidió prevenir el accidente. Cuando vio que la mujer parada en la esquina se lanzaba a la calzada a pesar de las luces verdes, ya era tarde para las soluciones fáciles. Frenó con el pie y la mano, desviándose a la izquierda; oyó el grito de la mujer, y junto con el choque perdió la visión. Fue como dormirse de golpe. [...]

Lo llevaron a la sala de radio, y veinte minutos después, con la placa todavía húmeda puesta sobre el pecho como una lápida negra, pasó a la sala de operaciones. Alguien de blanco, alto y delgado, se le acercó y se puso a mirar la radiografía. Manos de mujer le acomodaban la cabeza, sintió que lo pasaban de una camilla a otra. El hombre de blanco se le acercó otra vez, sonriendo, con algo que le brillaba en la mano derecha. Le palmeó una mejilla e hizo una seña a alguien parado atrás. [...]

Le costaba mantener los ojos abiertos, la modorra era más fuerte que él. Hizo un último esfuerzo, con la mano sana esbozó un gesto hacia la botella de agua; no llegó a tomarla, sus dedos se cerraron en un vacío otra vez negro, y el pasadizo seguía interminable, roca tras roca, con súbitas fulguraciones rojizas, y él boca arriba gimió apagadamente porque el techo iba a acabarse, subía, abriéndose como una boca de sombra, y los acólitos se enderezaban y de la altura una luna menguante le cayó en la cara donde los ojos no querían verla, desesperadamente se cerraban y se abrían buscando pasar al otro lado, descubrir de nuevo el cielo raso protector de la sala. Y cada vez que se abrían era la noche y la luna mientras lo subían por la escalinata, ahora con la cabeza colgando hacia abajo, y en lo alto estaban las hogueras, las rojas columnas de humo perfumado, y de golpe vio la piedra roja, brillante de sangre que chorreaba, y el vaivén de los pies del sacrificado que arrastraban para tirarlo rodando por las escalinatas del norte. Con una última esperanza apretó los párpados, gimiendo por despertar. Durante un segundo creyó que lo lograría, porque otra vez estaba inmóvil en la cama, a salvo del balanceo cabeza abajo. Pero olía a muerte, y cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano. Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. En la mentira de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras.

Julio Cortázar, “La noche boca arriba”, *Final del juego*, 1955

**AGREGATION INTERNE D'ESPAGNOL
SESSION 2022
EPREUVE ORALE D'ADMISSION**

**Exposé de la préparation d'un cours suivi d'un entretien
Durée de l'exposé : 40 minutes maximum
Durée de l'entretien : 20 minutes maximum**

Composition du dossier :

Document 1 : Rafael Chirbes, *La caída de Madrid*, 2000

Document 2 : Arturo Reque Meruvia, *Alegoría de Franco y la Cruzada*, 1948-1949, peinture murale (détail central), Archivo Histórico Militar, Madrid

Document 3 : José Baró Quesada, « Ante el cadáver de Franco », *Especial Crónica viva del dolor*, ABC, sábado 22 de noviembre de 1975

Présentation d'une séquence pédagogique :

1. Vous présenterez votre analyse de chacun des documents qui composent ce dossier en en dégagant le sens et l'intérêt. Vous en démontrerez également la complémentarité pour justifier une problématique d'étude.
2. Vous présenterez une séquence d'enseignement élaborée à partir de l'ensemble des documents qui composent ce dossier en justifiant chacun de vos choix concernant :
 - le niveau de la classe destinataire en fonction des programmes d'enseignement (vous justifierez toute coupe éventuelle dans le document),
 - les objectifs culturels et linguistiques en fonction de la problématique que vous aurez retenue,
 - l'ordre dans lequel vous étudieriez les documents avec les élèves,
 - l'articulation et la progression des activités langagières proposées dans et hors la classe en fonction de vos objectifs,
 - l'évaluation adoptée pour cette séquence en cohérence avec la mise en œuvre pédagogique retenue.

El comisario Arroyo no había ido esa noche a dormir a casa. Llevaba casi todo el mes de noviembre quedándose allí, en el cuartito que había al lado de su despacho, donde tenía un camastro que le aseaban por la mañana, una mesilla con un flexo para leer, la emisora, por la que podían llamarlo si había algo urgente, un auricular de teléfono, y un aparato de radio en el que escuchaba programas deportivos, noticias y música; además, desde hacía un par de años, hasta le habían instalado una ducha con agua caliente, un espejo y un lavabo con una repisa, donde podía dejar el cepillo de dientes, la maquinilla de afeitar, las cuchillas, la loción y un frasco de colonia. La mayoría de los días no se acercaba a casa más que a la hora de la comida, y allí pasaba un rato durante la sobremesa con su mujer. A media tarde, volvía a la oficina, que sólo abandonaba a ratos para comerse un bocadillo en el bar de enfrente, o para darse un paseo hasta La Paz, donde con la excusa de vigilar que todo estuviese en orden se enteraba de la evolución del enfermo y recogía las novedades y chismes. En otros momentos, el comisario Arroyo se desvanecía y nadie sabía dar cuenta de dónde se encontraba. El comisario Arroyo dormía poco, y menos en esos días de extrema tensión en los que se esperaba a cada momento la fatal noticia, cuyo enunciado desencadenaría una cascada de acontecimientos de consecuencias relativamente imprevisibles, ya que, a pesar de que el propio Generalísimo se creía que lo dejaba todo atado y bien atado, quién sabía lo que podía ocurrir cuando desapareciese. Hasta ahora, el mero hecho de que su cuerpo siguiera ahí mantenía el orden en el país, aunque, desde hacía unos cuantos días, y según había podido comprobar él mismo (que había aprovechado las visitas que hacía a los hombres que tenía de servicio en el Hospital de La Paz para colarse un instante en la habitación), el Generalísimo ni veía ni oía, y ofrecía una imagen desoladora, acribillado de agujas hipodérmicas y tubos. El primer día que había entrado en aquel cuarto silencioso que parecía alejado cientos de kilómetros de la ciudad, lo hizo vistiendo una bata de médico que le dejó su amigo el doctor Pozuelo, y, al ver la imagen del enfermo, se le hizo un nudo en la garganta. Tuvo la impresión de que no era sólo un hombre consumido por los años y la enfermedad el que se estaba muriendo, sino que se moría también toda una forma de entender España; eso pensó Maxi: que se moría su propia forma de ser. Se lo había comentado luego a su amigo Ricart. “José, se muere la España de la que formamos parte. Después, nada va a ser igual. Es más, a lo mejor ni siquiera queda España, e incluso en el caso de que sí, de que quede el nombre de España, será algo que se llamará igual, pero que será otra cosa distinta en la que yo ya no tendré sitio. Tú, al fin y al cabo, eres empresario. Podrás adaptarte, pero yo soy policía de Franco.” Y le había hablado a Ricart de un rompecabezas, con piezas que formaban un dibujo, y de que luego a lo mejor la caja que contenía el rompecabezas sería la misma, pero el dibujo y, por tanto, las piezas serían otros. “España la dibujarán otros, y el rompecabezas se dibujará con otras piezas”, le había dicho, y le había hablado de nuevo de la posibilidad de emigrar. [...]

“Pero, si ya está muerto, si lo que haya de pasar ha empezado a pasar ya”, lo había consolado José, y tenía razón en parte, porque era verdad que estaba muerto. Él lo sabía de sobra. Se había movido con absoluta libertad en el palacio del Pardo, como ahora lo hacía en el Hospital de La Paz. Formaba parte de esa impenetrable tela de araña de seguridad que envolvía a Franco, era uno de los hilos que lo rodeaban para protegerlo, y que, a veces, estaban tan cerca de él que casi lo rozaban. Sabía cómo se habían desarrollado los acontecimientos durante los últimos veinte días. “Maxi, él quiere morirse”, le había dicho el doctor Pozuelo, que le había contado las amargas palabras del Generalísimo cuando los primeros días del mes estuvo a punto de ahogarse, y así hubiera ocurrido de no darse cuenta el propio doctor de que al paciente se le había formado entre la sonda y la faringe un coágulo, y que era ese coágulo el que lo estaba asfixiando. Tuvo que meter el doctor Pozuelo la mano hasta la laringe para extraer un amasijo de sangre solidificada del tamaño de un puño. “A veces pienso que tenía que haberlo dejado descansar aquel día”, le había dicho el doctor a Maxi. “Cuando recobró el conocimiento, el Generalísimo, con aquel hilo de voz que le quedaba, volvió los ojos hacia mí, y me dijo: “¡Qué duro es esto, doctor!”, y luego se resistió a que la enfermera volviera a ponerle la sonda, y hasta consiguió sacar fuerzas para ordenar con una voz precisa: “Déjenme ya.” Pero nadie le hizo caso.

Rafael Chirbes, La caída de Madrid, 2000

Document 2



Arturo Reque Meruvia, *Alegoría de Franco y la Cruzada*, 1948-49, pintura mural (detalle central), Archivo Histórico Militar, Madrid

Document 3 : José Baró Quesada, « Ante el cadáver de Franco », *Especial Crónica viva del dolor*, ABC, sábado 22 de noviembre de 1975

5 He permanecido más de tres horas —las primeras de la capilla ardiente del Palacio Real— cerca de los restos mortales de Francisco Franco. Tres largas horas preñadas de emoción. He visto llorar a muchos hombres y mujeres cuando pasaban ante el féretro. He visto, conmovidos —todos lo estábamos—, a los fieles servidores del que fue Jefe del Estado español: Fuertes de Villavicencio, Ricardo Catoira, Sánchez Alcaide, Jaime Moreno, Ángel Oliveras, Policarpo Mestres, Menéndez, Lizaur, Recaredo, Salazar, Zurdo, Valdivielso, Balbino... Hombres de las Casas Militar y Civil, de los Servicios de Seguridad del Regimiento de la Guardia... Atrás quedan el Pazo de Meirás, la Zapateira, Ayete, el « Azor », los viajes triunfales por todas las provincias, las cacerías en tierras de la Mancha, las jornadas de pesca en Asturias, mis almuerzos como invitado del Caudillo en su tienda de campaña del coto de Mestas. Y está inerte, fría, la mano ilustre que tantas veces estreché.

10 Se desvanecen dos soldados que, con las armas a la funerala, dan guardia al Generalísimo. Mandan apagar los focos grandes de la Televisión para que el calor que despiden no perjudique al cadáver. Veo a monseñor Guerra Campos y al ex ministro López Bravo con profunda consternación en sus rostros. También a Antonio Oriol, a Silva Melero, a González Gallarza, a Miguel Primo de Rivera, a Jesús Romeo Gorría, a Garicano Goñi...

15 Gentes humildes, gentes del pueblo, con enorme tristeza. Sollozos y palabras entrecortadas. « ¡Qué pena, Dios mío! », se oye frecuentemente decir. En las colas —interminables— hay muchas personas con ramos de flores. Otras llevan rosarios. Los altavoces difunden música sacra en torno a Palacio. Se oyen, cada cuarto de hora, las salvas de Artillería. Los relevos de la escolta de honor —representantes de los tres Ejércitos— y de los turnos de vela de las autoridades civiles se suceden cada veinte minutos. Al pie del féretro las condecoraciones, los atributos militares de Su Excelencia y unas coronas con dedicatorias entrañables.

20 Yo, cronista de Franco durante muy largos años, tengo como millones de españoles, atenazado el corazón. Y lloro y rezo por él, al mismo tiempo que pido al Señor por mi Patria y por quien a partir de hoy será nuestro Rey: Su Majestad Don Juan Carlos I—José BARO QUESADA

José Baró Quesada, «Ante el cadáver de Franco», *Especial Crónica viva del dolor*, ABC, 22 de noviembre de 1975