

ESPAGNOL

ÉPREUVE À OPTION : ÉCRIT COMMENTAIRE COMPOSÉ DE LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

Élodie Weber et Séverine Grélois

Coefficient : 3 ; Durée : 6 heures

18 candidats avaient choisi de présenter l'épreuve de commentaire cette année, soit cinq de plus que l'an dernier – encore qu'à cette échelle les statistiques ne puissent guère être significatives. Les résultats obtenus sont extrêmement disparates : à part une excellente copie qui a obtenu la note de 18, aucun candidat n'a dépassé 8. Cet écart extrême s'explique par une toute aussi extrême disparité entre les travaux que le jury a pu lire cette année : d'une part, un commentaire extraordinaire de perspicacité et de subtilité, rédigé dans une langue parfaite – d'une qualité que le jury n'avait pas trouvée depuis de longues années –, et de l'autre une série de contre-sens et d'anachronismes sur le texte présenté, suffisamment importants pour invalider et éclipser les trop rares bons passages des moins mauvaises copies.

Le jury a soumis cette année un poème de *fray* Luis de León à la sagacité des candidats : l'Ode XVII, *En una esperanza que salió vana*. Il n'était accompagné d'aucune note sur le contexte de son écriture, dans la mesure où les déboires de *fray* Luis avec l'Inquisition font partie des lieux communs de l'histoire de la littérature espagnole, dans la mesure aussi où il n'était pas indispensable de connaître cet aspect biographique pour rendre compte du poème de façon satisfaisante. L'opposition entre la topique du *Beatus ille* imité dans les strophes 16 à 21 et le chaos représenté dans les strophes 1 à 15, le *desengaño* exprimé dès le titre, les paradoxes enchaînés dans les quinze premières strophes, tout cela fournissait de nombreux points d'appui à l'analyse, sans qu'il soit nécessaire de connaître la nature de l'espoir déçu, ni la particulière pertinence au cas de *fray* Luis de la référence aux affaires judiciaires, autre topique de la littérature classique.

Il était indispensable, en revanche, de savoir interpréter le vocatif initial, « *Huid, contentos* », afin d'identifier le sujet des impératifs qui se succèdent jusqu'à la strophe 9. Or de très nombreux candidats n'ont tout simplement pas vu ce vocatif, et ont recherché hors du texte un sujet pour ces verbes, ce qui les a menés à des hypothèses variées et pittoresques, mais tout à fait aberrantes : on a ainsi pu lire que ce texte évoquait l'exil du peuple juif à la suite de l'édit de 1492, ou celui d'Adam et Ève chassés du Paradis terrestre. Dans une copie qui montrait par ailleurs de bonnes intuitions pour certains détails du texte, le sujet attribué à *huid* était les « *suspiros encendidos y cuidados* » du vers 9 ; il n'est guère surprenant dans ces conditions que ce candidat ait lui aussi commis un contre-sens global sur le texte, y lisant un poème amoureux dans la tradition pétrarquiste. Dans une autre copie enfin, le candidat s'est contenté

de souligner une opposition entre un *yo* et un *vosotros*, l'interprétant comme une façon pour *fray Luis* d'opposer son « choix de vie » ascétique à la vanité des autres. Beaucoup de candidats ont d'ailleurs montré qu'ils étaient insatisfaits de leur interprétation en soulignant l'« obscurité » du texte : obscur, certes, si l'on ne maîtrise pas une tournure pourtant fréquente non seulement dans la langue poétique, mais encore en latin ou en grec, langues dont une au moins est nécessairement pratiquée régulièrement par les candidats à ce concours.

Quand la structure elle-même a été comprise, c'est un contre-sens sur le terme de *contentos*, immédiatement substitué par *placeres* dans plusieurs copies, qui a mené à une série d'erreurs fatales. Cette seconde erreur a sans doute été causée à la fois par un manque de précision lexicale et conceptuelle, et par l'utilisation inadaptée de connaissances scolaires sur *fray Luis* : un poète mystique ne peut écrire que des poèmes mystiques, c'est-à-dire appelant à la purification de l'âme et au rejet des plaisirs terrestres. Si cette lecture est moins aberrante que la précédente, elle n'en est pas moins à contre-sens : les contentements ne sont pas les plaisirs de ce monde, et le titre de l'ode aurait dû aiguiller les candidats vers une lecture moins simpliste, comme aussi une attention plus grande portée à la deuxième partie du poème, reprise de l'idéal d'*aurea mediocritas* développé dans l'Ode I, *Vida solitaria*, que plusieurs candidats semblaient pourtant connaître.

Ce défaut initial – mauvaise analyse logique, contre-sens lexical – se doublait, chez de très nombreux candidats, d'une lecture extrêmement fragmentaire du texte, dont ils piochaient quelques éléments isolés sans tenir compte de la dynamique interne opposant les strophes 1 à 15 aux strophes 16 à 21 : c'est ainsi qu'on a pu lire un développement sur une métaphore filée de la nature comme lieu de la pureté qui commencerait dès le deuxième tercet – sans doute à cause du terme *comarca*, qui s'il est fréquent dans la littérature pastorale n'est pas employé ici dans son sens rural mais dans celui, juridique, de territoire.

D'autre part, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, beaucoup de candidats ont fait un mauvais usage de connaissances khâgnales sur *fray Luis* : le sachant poète ascétique ou mystique, platonicien, ils ont voulu à toute force trouver dans ce poème la confirmation de ces caractéristiques. Plus grave, certains ont vu dans ce texte un exemple de poésie conceptiste ou cultéraniste, notions doublement anachroniques puisqu'elles s'emploient à propos de la génération suivante de poètes, qui vit s'opposer au cours de violentes polémiques Quevedo, Lope et Góngora, et puisqu'elles correspondent largement à des catégories élaborées par l'histoire littéraire des deux siècles passés pour rendre compte de ces débats dont il est de plus en plus manifeste qu'ils correspondaient en réalité à des lignes de fracture bien peu littéraires. Certes, le jury n'attend pas des candidats qu'ils connaissent le détail des débats historiographiques actuels, mais en revanche appliquer à *fray Luis* une catégorie employée pour décrire la poétique de Góngora ou de Quevedo ne saurait se faire sans précautions.

Un autre exemple de ces catégories anachroniques est la classification des quatre types d'hendécasyllabes (emphatique, héroïque, mélodique, saphique) que l'on trouve dans de

nombreux manuels de métrique, sans aucune précaution quant à leur emploi : ces catégories, fort utiles au demeurant pour décrire les vers, ont été forgées au dix-neuvième siècle, et, sauf pour l'hendécasyllabe saphique, ne correspondent à aucune de celles qu'utilisaient les poètes du Siècle d'Or pour penser leurs œuvres. En outre, la scansion systématique de n'importe quel poème montre aisément qu'elles ne correspondent pas à des emplois génériques (hendécasyllabe héroïque pour la poésie épique, par exemple), puisqu'au contraire les grands poètes donnent de la variété à leurs vers en n'utilisant jamais deux fois de suite la même scansion. Ici encore, le jury souhaite avant tout attirer l'attention des candidats sur les limites des catégories qu'ils emploient, afin qu'ils ne leur prêtent pas une signification excessive.

D'une façon plus générale, c'est la mauvaise maîtrise de certaines notions fondamentales de l'analyse littéraire que le jury aimerait souligner ici. Certains candidats ont ainsi employé le terme *tragique* dans le sens galvaudé de *grave* qui est le sien dans le langage courant : comme *classique*, comme *romantique*, *tragique* est un terme qui ne peut être employé dans un commentaire littéraire au sens qu'on lui donne dans la vie courante sous peine de commettre un grave contre-sens. De même, il est inadmissible de voir apparaître à propos d'un poème ne contenant aucun récit la notion de *narrateur*. D'autres erreurs sont plus vénielles, mais leur accumulation ne peut que nuire au candidat : ainsi, pour être constituée l'hyperbate ne requiert pas une simple inversion (du sujet, du nom et de l'adjectif...), phénomène courant en espagnol où plus d'une fois sur deux le sujet est donné après le verbe, mais bien une rupture violente de la syntaxe, comme dans ce vers de la *Vida retirada* : « *canta con voz su nombre pregonera* ».

Enfin, dans beaucoup de commentaires un autre anachronisme a sévi, qui consiste à chercher une lecture politique, une critique sociale, dans l'ode de *fray Luis*. Il faut rappeler ici que même les satires les plus mordantes ne visaient jamais à changer la *société*, mais uniquement à inciter les individus à réformer leurs mœurs : l'enjeu, même chez Quevedo, même dans la picaresque, est exclusivement *moral* et, en un sens, infiniment plus individualiste que notre époque prétendument telle et qui ne propose jamais que de réformer un système dont les individus ne sont que victimes. On a même pu lire quelque part qu'il s'agissait ici de poésie de l'exil, comme si les poètes exilés de la guerre d'Espagne avaient eu leur pendant au Siècle d'Or.

Outre les défauts d'analyse que nous venons d'exposer, la plupart des copies présentaient des défauts formels, tant linguistiques que rhétoriques, qui venaient à la fois expliquer et aggraver les premiers. Expliquer, parce qu'une telle pauvreté en moyens d'expression, une telle ignorance de règles élémentaires de la grammaire en général – telles que l'accord du verbe avec le sujet, l'impossibilité de mettre une virgule entre un sujet et son verbe, ou un verbe et le COD ou l'attribut du sujet – et de la grammaire espagnole en particulier – des structures comme « *más + verbe, más + verbe* », « *si + imparfait de l'indicatif* » au lieu du subjonctif, des fautes de morphologie – ne peut que laisser démuni le candidat le mieux intentionné face

à un texte du Siècle d'Or. Et aggraver, parce que l'indulgence avec laquelle le jury aborde toutes les copies est vite émoussée par la présence à l'écrit et chez des optionnaires de fautes que l'on n'entend pas chez la plupart des candidats non-spécialistes qui présentent l'espagnol à l'oral.

Enfin, la rhétorique : c'est l'*elocutio*, pour reprendre les catégories traditionnelles, qui pêche chez la plupart des candidats. L'*elocutio*, c'est-à-dire le style, est trop souvent d'une extrême pauvreté, évidemment proportionnée à celle de la langue, et qui se traduit par des structures comme « *Lo vemos con* » pour introduire un exemple, et par des truismes comme « *Ay ! remite al dolor del poeta* » ou « *el título nos indica que el poeta está decepcionado* ». Certes, on a parfois besoin de poser des jalons de ce type dans un développement, pour permettre au lecteur de suivre à la fois le texte et son interprétation, mais il suffit d'utiliser une tournure différente pour que cet effet de truisme disparaisse : « *la decepción del poeta, explícita en el título de la oda, ...* ». On aura remarqué que le simple fait de faire passer une remarque de la position grammaticale d'objet à celle de sujet permet de dépasser l'effet de paraphrase, et oblige à formuler une analyse de la tournure évoquée.

Souvent aussi, l'imprécision soulignée à propos de l'emploi de certaines notions est entretenue à tous les niveaux du travail par l'abus de tournures comme *un como, un cierto, un a modo de...* qui, outre leur préciosité parfois excessive et lassante, comme le sucre en trop grande quantité, présentent l'inconvénient grave de faire penser soit que le candidat ne connaît pas le terme qui eût convenu, soit qu'il doute de son analyse et la présente avec des pincettes qui ont au contraire pour effet de la décrédibiliser. De même, une tournure comme *podemos decir que* devrait être réservée aux très rares cas où elle pourrait traduire *on est fondé à dire que...* ; dans tous les autres cas, elle est parfaitement superflue. Souvent enfin, la maladresse du style a pour effet de trivialisier tous les propos du candidat et, partant, son analyse elle-même : écrire qu'un poème « donne des conseils » revient à en faire un petit mot qu'on accroche sur la porte, et ne permet pas de rendre compte de la valeur édifiante, de la portée morale du propos.

De même, les indispensables jalons structurels que sont la *captatio benevolentiae*, l'annonce du plan ou celle de la conclusion sont trop souvent d'une indigence qui laisse rêveur quant aux dissertations que les candidats peuvent présenter, en français, dans les autres disciplines. Nous souhaitons rappeler ici que la *captatio* n'est pas un simple ornement verbal, une simple accroche publicitaire en quelque sorte, mais qu'au contraire quand elle est réussie elle annonce et prépare la thèse qui structure le travail et à laquelle aboutit la conclusion. Ici, par exemple, une *captatio* sur le jeu entre imitation et innovation qui caractérise la Renaissance permettait de préparer le lecteur à l'étude de la façon dont *fray Luis* utilise la topique du *Beatus ille* pour redonner de l'intelligibilité au monde chaotique du début du poème. On comprend donc que des amorces du type « *El texto que nos toca comentar...* », outre le désintérêt qu'elles suggèrent pour l'exercice imposé – et il n'est jamais diplomate de laisser

entendre qu'un sujet d'examen ou de concours ennuie le candidat – préparent le plus souvent des travaux qui méritent à peine le nom de commentaire, tant ils sont pauvres sur le plan de l'analyse et de l'interprétation. Une présentation de ce type peut être utile à l'oral, pour rappeler au jury et au public éventuel quel texte a été tiré au sort, mais elle est totalement superflue à l'écrit. Elle présente en outre l'inconvénient grave d'inciter les candidats à plaquer sur le texte les bribes de savoir biographique qu'ils peuvent avoir sur l'auteur, ce qui souvent fausse l'analyse en empêchant une analyse approfondie du texte.

L'annonce du plan, elle, doit venir comme conséquence évidente de l'analyse amorcée par la *captatio* : le plan et les axes d'analyse doivent être justifiés par l'introduction, que le travail adopte la forme linéaire ou thématique. De même, la transition entre les parties doit se faire sans heurt, parce que l'une amène logiquement à l'autre, et peut parfois n'être marquée que par la présentation – un espace plus large qu'entre deux paragraphes situés dans la même partie, par exemple, ou quelques astérisques, permettront de montrer qu'on est passé d'une partie à l'autre. Ce qui est vrai pour le développement l'est encore davantage pour la conclusion : la plupart du temps, il suffit d'un consécutif comme *pues*, d'un saut à la ligne un peu marqué, et du fait qu'il ne reste qu'un paragraphe, pour que le statut conclusif apparaisse de façon évidente, sans qu'une cheville aussi épaisse que *a modo de conclusión* soit nécessaire. Ces chevilles gênent d'ailleurs surtout quand la conclusion n'en est pas une, c'est-à-dire quand elle se borne à résumer le développement sans apporter aucune idée nouvelle.

Les candidats sont donc invités à affiner leurs outils d'analyse et d'expression – et l'habitude des études littéraires devrait leur avoir appris que l'une ne va pas sans l'autre, qu'en d'autres termes la forme c'est le fond – afin de surmonter les difficultés qu'a fait apparaître le sujet de cette année. Ce travail ne peut que leur être profitable dans toutes les disciplines requises pour ce concours exigeant, tant il est vrai que l'excellence dans une matière n'a jamais suffi à faire un Normalien, pas plus qu'une défaillance dans une seule épreuve n'empêche de le devenir : si l'on choisit l'espagnol en option parce que l'on a de mauvais résultats partout ailleurs, alors effectivement les chances de réussir sont faibles ; en revanche, un niveau correct de langue allié à des qualités d'analyse littéraire telles qu'on peut les acquérir autant en cours d'espagnol qu'en français, et à une capacité d'argumentation telle qu'on la développe dans toutes les dissertations, permettent de réussir en espagnol comme dans toutes les autres disciplines.