

## ESPAGNOL

### ÉPREUVE À OPTION : ÉCRIT

#### COMMENTAIRE COMPOSÉ EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Florence d'Artois, Roland Béhar

**Coefficient : 3 ; Durée : 6 heures.**

25 candidats se sont essayés cette année à l'épreuve d'option, ce qui confirme la consolidation de l'épreuve constatée au cours des années antérieures : 18 en 2010, 19 en 2011 et 24 en 2012. La moyenne aussi est un peu plus élevée : **10,88**, contre **9,69**, reflétant une répartition des notes s'élevant jusqu'à la meilleure note possible : (20), (17), (17), (15), (15), (13), (13), (12), (12), (11), (11), (10), (10), (10), (10), (9), (9), (9), (9), (8), (8), (8), (7), (7), (2). Cette répartition mérite un bref commentaire : si une copie, clairement trop brève et insuffisante, a reçu une note très basse, le reste, même quand il était loin d'être brillant, maintenait une lecture minimalement cohérente, ce qui explique en bonne part la légère hausse de la moyenne. Ce phénomène est peut-être aussi dû à la nature du texte proposé au commentaire, un poème du poète et professeur salmantin fray Luis de León.

Le jury tient à renouveler sa préoccupation relative au niveau de langue des candidats : s'il est encore très correct dans les bonnes et très bonnes copies, on observe, même chez celles-ci, une perte d'aisance et surtout de richesse expressive, ce qui à terme menace la qualité du commentaire lorsque celui-ci est conduit à entrer dans les méandres des subtilités littéraires. La constatation de cette évolution a bien évidemment des effets autrement plus graves sur des copies moyennes, où la langue devient souvent hésitante. Dresser ici le catalogue des barbarismes lexicaux ou de conjugaison serait sans doute vain. Peut-être suffit-il de souligner que la conjugaison des prétérits et des subjonctifs est loin d'être toujours maîtrisée, que l'emploi des prépositions pêche souvent par gallicisme, que l'on voit parfois des consonnes doubles comme en français (\* *atención* ou \* *parallelismo*, par exemple) ou des confusions dans l'emploi de la ñ (*soñar* pour *sonar*), que le genre de certains mots n'est pas maîtrisé (\* *lo interés*, \* *la rigor*, etc.) ou, trop souvent, que l'accentuation espagnole des mots est bien malmenée – ce qui laisse songeur quant à la lecture à voix haute du poème.

Le poème présentait les difficultés propres aux textes en apparence simples car classiques, comme l'était cette ode à la manière horatienne. À travers l'art de son collègue le professeur de musique Francisco de Salinas, ce poème célébrait la musique à la fois terrestre et céleste. Il pouvait donc être considéré « classique » à un double titre : au sens de « canonique » dans la littérature espagnole du Siècle d'or et au sens esthétique, par opposition à ce qu'on pourrait appeler le « baroque ». D'une part, en effet, sa relative célébrité dans les études hispaniques, comme l'une des compositions les plus réussies de fray Luis, pouvait donner l'impression à ceux qui le connaissaient qu'il suffisait d'y appliquer les notions déjà apprises, alors qu'il fallait justement retrouver, grâce au commentaire, les raisons intellectuelles et esthétiques ayant pu

contribuer à sa célébrité. Il ne fallait pas que ce statut du texte fût un écran à sa juste compréhension mais qu'au contraire il servît d'appui à une réflexion plus élaborée. D'autre part, il était possible de décrire l'esthétique de ce texte comme « classique » au sens où, s'appuyant sur un idéal horatien de mesure, il donnait forme par chacune de ses strophes à une ascension pythagoricienne d'esprit. Toute lecture du texte en termes d'obscurité ou de complication baroque engageait mal l'interprétation du poème. La forme strophique de la *lira* (7a 11B 7a 7b 11B), au mouvement très équilibré inventé par le poète tout aussi classique Garcilaso de la Vega, était en elle-même déjà l'aveu d'une volonté d'harmonie rythmique propre à traduire l'aspiration à l'harmonie traversant tout le poème.

On pouvait être tenté par une lecture trop théorique du poème, qu'il fallait éviter en donnant leur juste place aux éléments plus proprement poétiques du texte, en montrant la construction rhétorique du texte et les effets de composition qui le rythmaient. Nombre de copies s'en sont abstenues pour se concentrer sur une reprise du contenu, une sorte de glose délayant les moments du poème : il était difficile de se méprendre sur l'intention générale de la composition, mais il était difficile aussi de le suivre au plus près sans le forcer, ce qui supposait un doigté particulier dont certains ont su faire magnifiquement preuve. Avant de donner quelques éléments d'une telle réussite, voici quelques-unes des curiosités qui ont pu étonner le jury dans sa lecture des commentaires : la mention hors de propos de Milan Kundera pour qualifier ce texte d'exemple de poésie engagée ; l'évocation des *Sueños de muerte* [sic] de Francisco de Quevedo ; la confusion (ponctuelle mais révélatrice) entre fray Luis de León et Luis de Góngora (fray Luis de Góngora...) ; ou encore la description d'un fray Luis marqué par le *desengaño* dû à la fin de la prépondérance espagnole, menacée par l'essor de la France. Ces éléments semblaient révéler une conception du Siècle d'or espagnol par trop homogène, dont la chronologie aurait disparu, tous les auteurs en étant contemporains et partageant une même vision du monde.

Quelques contresens marquèrent, malgré l'apparente simplicité du texte, les commentaires. Notamment, l'évocation du « *gran Maestro* » (v. 21) fut quelquefois comprise comme la référence élogieuse à Salinas, alors qu'il s'agissait là du « Maître » de la musique céleste produite par l'harmonie des sphères. Les difficultés de compréhension ponctuelles purent produire des contresens. Ainsi, dans le même v. 21, le verbe « *ve* », à l'impératif et non à l'indicatif, entraînait dans une lecture erronée de la suite. D'autres points étaient plus ambigus. L'invocation de l'« oralité », induite par le fait que le poème fût aussi un discours adressé à un ami, aiguillait souvent sur la voie du contresens. Le rapprochement, très topique, avec le *Lac* de Lamartine, pouvait déjà mieux se comprendre dans le contexte de l'élévation décrite par fray Luis, même si demeurait le danger de l'anachronisme (fray Luis n'étant pas un romantique). L'affirmation du rôle « pédagogique » et « social » de cette même poésie pouvait laisser perplexe – sauf à considérer que l'élévation intellectuelle ou spirituelle de chacun soit une question sociale, ce qui pourrait se défendre, mais demanderait à être explicité lors de l'emploi de ces deux adjectifs.

En général, cependant, la technique même du commentaire semblait mieux maîtrisée : introduction, conclusion (qu'il faut soigner, on ne se lassera pas de le répéter) et parties du développement apparaissaient clairement articulés entre eux, avec une répartition relativement structurée des éléments de l'argumentation. Cette technique, qui pouvait tourner à vide dans les mauvaises copies, permettait une lecture efficace dans les bonnes copies. Le recours à la technique du commentaire composé s'avérait, comme les années antérieures, peu efficace, car éloignant souvent du grain du texte, de ses articulations significatives et, *in fine*, de son mouvement général.

Une copie notamment est apparue remarquable au jury. Une grande qualité d'expression la distinguait, alliée à de solides connaissances relatives à fray Luis, mais aussi à la *République* de Platon et Augustin, dont le *De musica*, dont la mention était effectivement très pertinente dans ce contexte, fit la joie du jury. Soulignant la particulière prédisposition du musicien aveugle à percevoir l'harmonie secrète du monde – chose que peu de copies ont relevé –, le candidat développait, au fil de sa lecture, un dialogue entre le thème de l'*epistrophè* et la forme lyrique harmonieuse. Mais cette harmonie n'était cependant pas invoquée partout et le commentaire sut souligner les points où, forçant l'équilibre des vers, fray Luis insistait sur certaines notions. Ainsi, dès les v. 3-4, la légère tension entre *suena* et *música estremada*, qui insistait sur ce qui va être l'objet de la méditation tout au long du texte. Le commentaire se montra attentif aux effets de construction (*bimembración*), sonores (allitérations), présentatifs, effets rhétoriques (apostrophes) Cette lecture prêtait une attention particulière au pythagorisme du poème, avec la reconduction étymologique d'« *inmensa* » à ce qui ne peut se mesurer et qui, pourtant, va relever de l'harmonie des « *números concordés* » dans la « *consonante respuesta* » et la « *dulcísima armonía* ». La reconnaissance du lieu commun de la *navigatio vitæ* permettait ensuite d'entrer dans le commentaire du passage que certaines copies voulaient interpréter – abusivement – comme extatique, alors qu'il ne s'agissait que de la description du ressourcement de l'âme à son origine harmonique. Cela permettait enfin, à la dernière strophe, de comprendre la nature de l'éveil des sens (v. 49 : « *despiertan los sentidos* »). L'interprétation du « *apolíneo sacro coro* » donnait lieu à une réflexion élargie sur la parenté des arts sœurs de la musique et de la poésie à la Renaissance, qui gouvernait en effet l'ensemble du poème.

Cet exemple et d'autres montrent le mérite des candidats, ainsi que de leurs préparateurs, et le jury tient à féliciter ceux qui, face à un texte à la simplicité redoutable, sont parfois parvenus à d'excellents commentaires.