

Commentaire d'un texte en langue vivante étrangère et traduction d'une partie ou de la totalité de ce texte (LV1) - Espagnol

- Épreuve écrite

Données générales

Le jury a corrigé 582 copies cette année (sur 588 inscrits : 5 absents et 1 copie-blanche). La légère baisse constatée l'année dernière se confirme, bien que de manière très modérée (cf. en 2022, 589 copies ; en 2021, 611 copies ; en 2020, 606 copies).

La moyenne est à 10,01 / 20 et l'écart-type est de 3,99. Les notes s'échelonnent de 0,5 à 20 / 20. La médiane se situe à 10,5 / 20, le premier quartile à 7,5, le dernier quartile à 12,5. Dans le détail, on note une légère baisse des copies entre 0,5 et 5 / 20 — 76 copies (13,1 %) — ainsi qu'entre 15,5 et 20 / 20 — 55 copies (9,5 %) —, mais une légère hausse de celles entre 5,5 et 10 / 20 — 212 copies (36,4 %) — et entre 10,5 et 15 / 20 — 239 copies (41,1 %). Dans l'ensemble, la répartition des notes reste relativement stable par rapport à l'année dernière.

Notes	2023 (582 copies)		2022 (589 copies)		2021 (611 copies)	
0,5-5 / 20	13,1 %	76	14,8 %	87	11,1 %	90
5,5-10 / 20	36,4 %	212	35,5 %	209	33,2 %	217
10,5-15 / 20	41,1 %	239	40,1 %	236	43 %	245
15,5-20 / 20	9,5 %	55	9,7 %	57	12,6 %	59

Présentation du texte proposé

Le texte proposé cette année était extrait de *Nunca fui primera dama*, roman de Wendy Guerra (La Havane, Cuba, 1970), publié en 2008. Ce roman est semi-autobiographique et répond à une structure narrative qui est celle du journal intime. Ancré dans La Havane contemporaine, le récit s'articule autour de trois personnages féminins : la narratrice, Nadia Guerra qui, de même que l'autrice, appartient à la génération née sous la post-Révolution cubaine et qui s'interroge sur l'héritage de la Révolution, les traces qu'elles a laissées et ses conséquences en termes de construction identitaire pour la génération dont elle fait partie. Les deux autres personnages sont Albis Torres, la mère de Nadia – qui a dû s'exiler lorsque celle-ci avait dix ans et qui incarne les idéaux révolutionnaires, le sacrifice de sa vie personnelle pour des intérêts collectifs – et Celia Sánchez, une icône de la Révolution cubaine.

L'extrait proposé constitue l'un des chapitres du roman, intitulé « *La biblioteca forrada* ». Le terme « *forrada* » (littéralement, recouverte ou doublée) est utilisé tout au long de l'extrait, où il est appliqué à des livres qui ne pourraient pas être publiés à Cuba et que la mère de la narratrice a cachés pendant de longues années. Les couvertures des livres ont ainsi été

recouvertes (à l'aide de papier journal ou tout autre support permettant de cacher l'identité de l'auteur et le titre) de façon à éviter les sanctions.

Tout au long de l'extrait, la narratrice s'interroge, pose des questions sur les raisons qui peuvent amener à interdire un livre et rend en même temps hommage au travail de sa mère âgée, dont la mémoire s'éteint progressivement. Dans la dernière partie de l'extrait, Nadia Guerra se livre à un rituel purificateur qui consiste à ôter les doublures et à les brûler ; elle « dénude » ainsi les livres et permet à sa mère de les contempler sans masque. L'extrait invite ainsi à réfléchir sur la place de la culture dans la société cubaine contemporaine et sur les obstacles à la liberté d'expression, à la construction de la mémoire individuelle et collective, ou encore à l'expression de l'intime et de l'intériorité.

Épreuve de commentaire

Quelques pistes pour le commentaire

Le jury a eu le plaisir de corriger des commentaires de très bonne facture qui ont proposé une analyse fine, pertinente et, parfois, originale de l'extrait. Il proposera ici quelques pistes ayant pu être développées par les candidates et candidats.

Journal intime et autofiction

Le recours aux modalités du journal intime et de l'autofiction est étroitement lié à la construction identitaire et au devoir de mémoire de la narratrice homodiégétique dont l'enfance a été marquée par la censure exercée par le régime castriste, obligeant ses opposants à vivre dans la clandestinité. Cette forme lui permet en premier lieu de s'exprimer à la première personne, ce qu'elle fait tout au long de l'extrait pour affirmer fermement ses conceptions et convictions : « *ese es mi mayor deseo como ciudadana* ». Par ailleurs, le chapitre unit deux modalités d'écriture distinctes : celle des mémoires, des souvenirs d'enfance, au passé, puis celle de journal intime, au présent. Ce changement temporel souligne la continuité entre l'œuvre de la mère et celle de la fille qui permet à la « *biblioteca forrada* » de sortir de la clandestinité. Pour autant, le passage au présent se fait de façon abrupte (« *Estamos en el minuto de desnudar los libros* ») et l'utilisation de ce présent peut surprendre au sein d'un journal intime : c'est un présent de narration et non d'énonciation. Cela rapproche le récit d'une photographie de ce rituel — la narratrice y fait d'ailleurs référence (« *Hago fotos que testimonian este momento. Mi nueva obra.* ») —, comme témoignage qui l'immortalise.

Le souvenir d'enfance et l'engagement adulte

Au début de l'extrait, la narratrice insiste sur le caractère intact et fiable de son souvenir, qu'elle entend restituer et partager avec le lecteur (« *Yo era pequeña cuando mi mami se fue, pero aún conservo las dos bibliotecas en mi memoria.* »), ce qui semble d'autant plus urgent que sa mère âgée, principale actrice de la constitution de la « *biblioteca forrada* », perd progressivement la mémoire. Elle décrit avec précision le fonctionnement du cercle littéraire de la mère et évoque les détours mis en place face à la censure et la répression. Ces souvenirs expliquent l'engagement de la narratrice, qui, devenue adulte, reprend le flambeau pour libérer les livres censurés et préserver la mémoire à la fois littéraire et maternelle. Sa démarche prend aussi la forme d'un hommage envers la résistance de sa mère qui a sauvé, dans le secret du foyer, la production d'auteurs cubains forcés à l'exil.

La figure de la mère

La figure maternelle a une place prépondérante dans les souvenirs d'enfance de Nadia. Elle est une de ces auteurs condamnés au silence par la censure puis apparaît comme la reine d'un cercle littéraire clandestin (« *la reina velada de este pequeño círculo de aprendices* »), qui accueille et protège les auteurs locaux et leur production (« *Amigo que caía en desgracia, amigo que mi madre rescataba. Clasificaba sus libros para ampararlos [...]. Y como el final de ese tipo de amigos era casi siempre emigrar, los libros seguían a buen recaudo entre nosotras* »; « *“El nido” de mi madre* »). C'est une figure centrale, tutélaire, marquée par le dynamisme et le courage, dont dépend son entourage, incarnant dans une certaine mesure une féminité indépendante et active sur le plan politique et culturel, ce qui contraste avec son état présent, où elle est prise en charge par sa fille. Cette inversion rend compte d'un passage de relais intergénérationnel entre une mère et une fille, qui poursuit la lutte et incarne à son tour une image d'artiste libre et engagée.

La bibliothèque clandestine comme résistance au régime castriste

Là où le régime castriste diabolise la littérature, et plus généralement la culture, en la considérant comme un danger potentiel, l'extrait donne à voir au contraire une véritable sacralisation de cette dernière, ce qui s'exprime d'abord à travers la description de l'espace consacré à la bibliothèque, désignée par un lexique qui insiste sur la richesse et l'intérêt qu'elle renferme (« *espacio secreto* », « *laberinto* », « *caja de tesoros* »). Le livre fait clairement l'objet d'une personnification — aspect souvent relevé dans les copies —, comme le montrent certains termes ou formulations qui renvoient à la censure subie non seulement par les êtres humains, mais aussi pleinement par les livres, qui semblent vivre et souffrir comme ces derniers (« *vamos quitándole la cáscara, la mordaza, la careta o el cinturón de castidad* », « *me pregunto cuándo van a dejarlos sobrevivir* »). On soulignera également le rapport très sensuel que la narratrice entretient avec le livre en tant qu'objet matériel et qu'elle revendique en établissant une norme contraire en tous points à la censure : « *Un buen libro nació para ser editado [...] con el sabor del origen, el olor y el tacto para el que fue pensado* », « *pasar el dedo por el lomo desnudo* ». Elle rappelle également combien la littérature fait partie du patrimoine national (« *en su mercado natural, en su patria* ») et doit constituer une source d'orgueil, là où le régime la perçoit avant tout comme un obstacle à surveiller et à combattre.

La littérature comme expression locale et sa dimension universelle

Comme nombre de copies l'ont souligné, le pouvoir de la littérature comme symbole de liberté d'expression et de création est un aspect primordial de cet extrait. La bibliothèque clandestine incarne la répression d'un régime dictatorial et l'opposition à ce régime. Le rituel de mise à nu donne l'occasion à la narratrice d'exprimer ses revendications les plus profondes, de pousser un cri de révolte et de liberté : « *Ni un libro escondido más, ni una palabra silenciada más. [...] ¡Abajo los libros forrados!* » Le symbolisme de ce rituel était d'ailleurs des plus parlants, comme autodafé inversé et subversif, qui consume les doublures en un feu de joie à la liberté cubaine. Quoique s'ancrant dans le contexte de Cuba (« *el aire empapado del Malecón de La Habana* », « *les presento La Habana a todo color* »), au début du XXI^e siècle, cette révolte et cette revendication de la liberté de et par la littérature atteint une dimension universelle : « *El libro nació para ser leído* ».

L'extrait se divise en deux parties : celles du passé de la mémoire (analepse) et celle du présent de narration du journal intime, lesquelles peuvent être structurées en trois mouvements :

- la maison d'enfance et la bibliothèque (l. 1-18) ;
- la figure de la mère et son cercle littéraire (l. 18-39) ;
- le rituel du bûcher de libération des livres et le travail de mémoire (l. 40-70).

Cette division a également été proposée dans une majorité de copies.

Problèmes rencontrés dans les copies

Un premier défaut constaté dans plusieurs copies est le placage d'une problématique vague, très générale, applicable à presque n'importe quel texte. La problématique doit énoncer un projet de lecture particulier qui articulera l'analyse du texte, que ce soit pour un commentaire composé ou une explication linéaire. Nombre de copies adoptent un ton descriptif pour raconter ce qui se passe dans l'extrait. Elles résument et paraphrasent plus qu'elles n'analysent les spécificités de l'action et de l'écriture, donnant dans le meilleur des cas une sorte de compte rendu de lecture digne d'un blog littéraire, mais nullement une explication fine et étayée. Comme pour l'épreuve de tronc commun ou de spécialité en français, l'analyse doit porter sur les éléments narratologiques, la construction et l'évolution narratives en lien avec le travail d'écriture (champs lexicaux, points de vue, enchaînements syntaxiques, ruptures temporelles, euphémismes et non-dits, etc.).

Plus étonnant, certains candidats intègrent le chapeau introducteur dans leur analyse (quand ils ne l'intègrent pas tel quel dans leur introduction), alors que ce paratexte composé par le jury et exclu de la numérotation des lignes ne sert qu'à donner quelques éléments de contexte comme aide au commentaire. À propos de ce contexte, le commentaire en langue vivante n'est certes pas un commentaire de texte historique et ne requiert pas de connaissances civilisationnelles poussées : que les candidates et candidats se rassurent, il ne leur est pas demandé de maîtriser précisément et de manière approfondie l'entièreté de l'histoire contemporaine de l'Espagne et de l'Amérique hispanique. Néanmoins, le jury a lu de très grosses approximations, qui confondaient dans un flou artistique époques et acteurs. La révolution cubaine (1953-1959), dont Fidel Castro était une figure de proue, n'a pas renversé le régime du Mexicain Porfirio Díaz (au pouvoir jusqu'en 1911) ni n'a porté au pouvoir (ou renversé, selon les copies) le général chilien Augusto Pinochet. Une connaissance minimale de l'histoire de la seconde moitié du ^{xx}^e et du début du ^{xxi}^e siècle (programme de Terminale générale) — ce qui relèverait de la culture générale d'un étudiant de CPGE littéraire — devait permettre aux candidates et candidats de saisir les enjeux civilisationnels de cet extrait.

Un autre défaut qui a aussi été source d'étonnement pour le jury est l'omission ou le traitement extrêmement partiel et superficiel du passage à traduire dans le commentaire. Cet oubli était d'autant plus dommageable et paradoxal que le choix de traduction, cette année, cherchait à ce que les candidates et candidats prêtent une attention particulière à ce deuxième temps narratif et puissent ainsi, grâce au travail de traduction, affiner leur analyse littéraire. On rappellera donc, si besoin était, que l'épreuve de commentaire-version comporte deux exercices distincts, mais que le texte dans son intégralité doit être commenté.

Le jury a été confronté à une très grande hétérogénéité de niveaux linguistiques, ce qui est compréhensible pour une épreuve de tronc commun d'une banque d'épreuves comme la BEL. Il est conscient de la difficulté que représente le commentaire en langue étrangère d'un texte littéraire. Pour autant, nous recommandons fortement aux candidates et candidats, au cours des deux ou trois ans de préparation, de prêter une attention particulière aux conjugaisons et, tout en enrichissant leur vocabulaire « basique », d'acquérir les termes clés de l'analyse littéraire. Un travail sérieux et constant ne peut que porter ses fruits.

Remarques, conseils et points positifs

Dans l'ensemble, les copies montrent une maîtrise de la méthodologie et des étapes d'élaboration du commentaire. Pour rappel, le jury accepte aussi bien le commentaire composé que l'explication de texte linéaire. Il souhaite cependant préciser que certains textes se prêtent plus facilement à une des deux approches plutôt qu'à l'autre. Cette année, la structuration textuelle du sujet rendait l'explication linéaire plus aisée, les commentaires composés ayant eu de la difficulté à envisager tous les enjeux du texte ou à ne pas faire de redites. Il tient également à rappeler que le respect scrupuleux de la méthodologie ne doit pas conduire les candidates et candidats à oublier le fond, assimilant l'exercice du commentaire littéraire à un simple remplissage de cases préétablies.

Le jury a eu le plaisir de constater un effort certain dans l'analyse littéraire de l'écriture de Wendy Guerra, sur le recours à la forme de journal intime et sur l'homonymie entre l'autrice et la narratrice. De même, il s'est réjoui de lire des commentaires très fins, originaux, et des interprétations inspirées sur les multiples renversements que peut représenter la scène finale d'autodafé libérateur ou sur le rôle de la littérature dans une société contemporaine.

Le jury propose ci-dessous plusieurs bonnes problématiques et annonces de plan en guise d'exemples illustratifs :

Exemples pour des commentaires composés :

— [...] la puesta en abismo de los libros tiene un papel esencial en la escritura. Más precisamente, el texto empieza en una narración en pasado que cuenta una infancia en el secreto y el miedo a través del símbolo de la biblioteca «forrada». Después, el fragmento propone una escenificación teatralizada del ritual catártico que permite liberarse y oponerse a la censura gracias a una biblioteca, de ahora en adelante, «desnuda». Finalmente, parece que la especificidad del texto estriba en la omnipresencia de la división entre las dos bibliotecas, división que la escritura eficaz propone sobrellevar para abrir a una liberación y una reconciliación. ¿Cómo este fragmento puede imponerse no solamente como un relato distanciado de recuerdos de niñez, sino también como una escritura potente que permite la liberación del «yo»? Primero veremos la escritura íntima de los recuerdos de la infancia del yo dentro de una «generación forrada» (l. 44). Después, estudiaremos el *leitmotiv* de una dualidad que la escena de ritual final procura [superar]. Finalmente, analizaremos la puesta en abismo de los libros para una afirmación –y demostración– del poder de la literatura desde un punto de vista metaliterario.

— En este fragmento asistimos al relato de la lucha de la madre de la narradora que consigue guardar los libros censurados hasta el triunfo final de la libertad de expresión. Trataremos de ver cómo Wendy Guerra invierte el motivo histórico de la destrucción de los libros para afirmar al revés la libertad de expresión y la importancia de la memoria mediante una crítica de la censura. Señalaremos que la historia de la clandestinidad y del exilio en la sociedad cubana se plantea en la diégesis al nivel de la literatura, permitiendo así el símbolo de una lucha hasta un renacimiento, un nuevo periodo. De esta manera, hay una inversión del tema de la pérdida de la memoria en la historia para afirmar la recuperación de una identidad a la vez individual y patriótica.

Exemples pour des explications linéaires :

— [...] podemos preguntarnos en qué medida, al esbozar el retrato de una madre protectora y rebelde, santificada por su rebelión «literaria» en un ambiente político duro, el autor [*sic*] usa de la reminiscencia y del espacio privado del diario íntimo para construir el destino de la narradora en lo que conviene [a] su sensibilidad literaria y su acción revolucionaria, a saber, lo que representa la preservación y continuación de una voluntad y

algunos anhelos familiares. Por eso estudiaremos la «biblioteca forrada» explicando su carácter de espacio secreto de conservación de los libros durante los tiempos de la censura, una manera de conservar que muestra los libros como un objeto precioso (Il. 1-19). Luego, hablaremos de la figura de la madre, una figura influyente y casi santa de una mujer que protege los libros y que hace de esa preservación un acto político (Il. 20-47). Por fin, al estudiar el analepsis, veremos la idea de herencia y transmisión que se desarrolla entre madre e hija, es decir[,] explicar c[ó]mo la hija desea actuar para mantener la memoria de la lucha de su madre (Il. 47-77).

— [...] la puesta en abismo de los libros tiene un papel esencial en la escritura. Más precisamente, el texto empieza en una narración en pasado que cuenta una infancia en el secreto y el miedo a través del símbolo de la biblioteca «forrada». Después, el fragmento propone una escenificación teatralizada del ritual catártico que permite liberarse y oponerse a la censura gracias a una biblioteca, de ahora en adelante, «desnuda». Finalmente, parece que la especificidad del texto estriba en la omnipresencia de la división entre las dos bibliotecas, división que la escritura eficaz propone sobrellevar para abrir a una liberación y una reconciliación. ¿Cómo este fragmento puede imponerse no solamente como un relato distanciado de recuerdos de niñez, sino también como una escritura potente que permite la liberación del «yo»? Primero veremos la escritura íntima de los recuerdos de la infancia del yo dentro de una «generación forrada» (l. 44). Después, estudiaremos el *leitmotiv* de una dualidad que la escena de ritual final procura [superar]. Finalmente, analizaremos la puesta en abismo de los libros para una afirmación –y demostración– del poder de la literatura desde un punto de vista metaliterario.

— ¿Cómo los libros pueden aparecer como un símbolo de resistencia en un régimen autoritario? Estudiaremos el texto de manera lineal, con una primera parte hasta la línea 20, que trata de la organización de la «biblioteca forrada». La segunda parte hasta la línea 47 se concentra más sobre el personaje de la madre, vista por su hija. Hasta el final, vemos la trasmisión entre la madre y la hija demostrada por un acto de resistencia simbólica por parte de Nadia.

— [...] ¿de qué manera la fuerza testimonial del relato de la constitución de la biblioteca «forrada», seguido por la presentación de un acto poético y político de destrucción de la «mordaza», permite poner de realce un discurso comprometido para la emancipación de toda forma de creación artística? Primero, las líneas 1 hasta 19 ponen de relieve, con la descripción de la biblioteca en un entorno limitado, el compromiso político de una literatura rechazada en la clandestinidad. Después, las líneas 20 hasta 46 enaltecen la figura tutelar de la madre, «reina» de un verdadero foco de luces, de un «nido» de contestación y de protección. Por fin, [el] fin del texto, a partir de la línea 47, insiste sobre la hoguera, recurso literario y simbólico para la emancipación de los libros.

— [...] el relato se construye en torno a una oposición entre el misterio de la biblioteca donde quedan encerrado[s] los libros, como símbolo de una ausencia de libertad, y el espectáculo de la liberación de los libros durante la pira, que representa la esperanza de libertad de la protagonista. Por consiguiente, intentaremos demostrar cómo el relato trata del tema de la resistencia contra la opresión a través del valor simbólico de los libros. Se pueden destacar tres movimientos principales. Primero, la evocación de la biblioteca y de las actividades relacionadas con ella permite crear un ambiente misterioso que expresa la fascinación de la niña por los libros (Il. 7-19). Luego, el retrato en acto de la madre permite continuar la evocación de la biblioteca, explicitando el aspecto político (Il. 24-66). Finalmente, la escena de la hoguera permite realzar esta dimensión política, mediante su carácter espectacular que contrasta con los dos momentos anteriores (Il. 67-76).

— [El fragmento] presenta una reflexión alrededor de la censura en Cuba y también plantea la cuestión del papel de los libros en un régimen autoritario. Entonces se trata de mostrar cómo este texto escrito en primera persona hace del relato de vida de la narradora una reflexión para denunciar la censura en Cuba y mostrar el papel de los libros en la creación de una identidad nacional. Este tema se puede desarrollar en tres partes: de la línea 1 a la

línea 19, estudiaremos la descripción de la biblioteca forrada y la expresión de una dicotomía entre lo oficial y lo escondido. Después de la l. 20 a la l. 46, se trata del papel de la madre de la narradora que hace de los libros forrados un objeto de memoria para figuras del exilio. Al final de la l. 47 al final, estudiaremos el protagonismo del fuego para liberarse del miedo y de la censura.

— Este estudio trata entonces de analizar la evolución de la mirada de la narradora que con ojos de niña y luego de adulta comparte su visión ingenua y crítica del mundo cubano, con un juego sobre lo visible y lo invisible. Con un análisis [lineal], se quiere poner de manifiesto que, a la ingenuidad de la niña, que crece en un doble mundo (l. 1-19), sucede la mirada ácida de la adulta que combate el olvido por un método extraordinario (l. 47-76) para intentar [salvar] a su madre y hacerla recordar su glorioso pasado activo.

Épreuve de version

Traduction proposée

Nota bene : la proposition de traduction ci-dessous n'épuise pas toutes les possibilités recevables qui s'offraient aux candidats.

Nous voici sur le point... / Nous sommes sur le point de dénuder les livres / de mettre les livres à nu. J'amène ma mère jusqu'à la porte d'entrée, je la couvre, parce que l'air de la mer / marin est traître. Je l'installe dans le fauteuil en bois qu'elle s'est approprié / a fait sien au fil des jours. Je souhaite qu'elle voie notre rituel au premier rang. Enfin, nos demandes, nos prières s'accomplissent / s'exaucent.

Lujo et moi allumons un bûcher dans le jardin qui donne sur le Malecón. Là, au fur et à mesure, nous ôtons aux livres leur coquille, leur bâillon, leur masque ou leur ceinture de chasteté, nous les déflorons de leur peur, nous jetons leurs doublures pour que le feu les dévore. Quelques couvertures ont des photos de martyrs ; d'autres, le visage de mannequins russes ; les plus récentes : des publicités et des affiches de films américains.

Le feu nous fait délirer. Ma mère ne sait pas pourquoi, mais (elle) applaudit quand elle les voit brûler. Lujo pleure et moi je ris. Je ne veux pas oublier ce moment. Voici la liberté conquise par le feu, ma petite vengeance historique. Le moment est arrivé d'ouvrir les coffres, de révéler ce qu'ils ont été et de les laisser sortir dans l'air humide du Malecón (/ du front de mer) de La Havane. La lumière dorée illumine leurs prénoms et leurs noms.

Chers auteurs : je vous présente La Havane tout en couleur.

Je me demande quand on va les laisser survivre aux douanes ou à quel moment ils seront édités à Cuba une bonne fois pour toutes. Pas un livre caché de plus ni un mot tu de plus. C'est mon plus grand désir en tant que citoyenne. Ma bibliothèque est mise à nu, il reste maintenant à sauver ma mère. Avant qu'elle ne perde complètement la mémoire, je me permets de lui dévoiler les couvertures originales. Je lui offre le plaisir de les voir dans toute leur splendeur, même si elle ne comprend rien, même s'il est déjà trop tard pour elle. Quelle merveille de les regarder ensemble devant le feu !

Remarques sur la traduction

L'extrait choisi de la version est le rituel de mise à nu des ouvrages doublés et de leur « libération » par le feu. Le lexique ne présentait pas de difficultés que la consultation d'un dictionnaire unilingue n'aurait su résoudre, pas plus que de particularités régionales. En revanche, cette version requérait une bonne compréhension du texte et la prise de distance nécessaire à un rendu aussi fluide que l'original, sans tomber dans le calque plat. Elle imposait pour autant une maîtrise parfaite des registres français. Les attentes se portaient ainsi sur l'adéquation entre langues française et espagnole et sur l'usage en français.

Syntaxiquement, le récit du souvenir est rapporté au présent de narration et plusieurs faits de langue, typiques de la syntaxe espagnole, sont présents, comme les périphrases aspectuelles gérondives (« *vamos quitándole* », « *ha ido haciendo* »), les constructions pronominales dites « passives réfléchies » (« *se cumplen nuestras peticiones* ») ou la 3^e personne du pluriel indéfinie (« *van a dejarlos sobrevivir* »), la tournure exclamative (« *¡Qué maravilla mirarlas [...]!* ») ou les interrogatives indirectes (« *no sabe bien por qué* » ; « *Me pregunto cuándo van a dejarlos sobrevivir [...] o en qué momento van a ser editados* »).

Certaines copies ont traduit le passage au passé ; si tant est que ce changement temporel était constant et cohérent, dans son emploi de l'imparfait et du passé simple ou du passé composé, elles n'ont eu qu'un forfait de pénalité. Rappelons que l'on doit respecter le système de temps en version.

Plusieurs copies n'ont pas prêté attention à la segmentation du texte et ont traduit le passage d'un seul tenant : cet oubli malencontreux des paragraphes a été pénalisé à chaque retour à la ligne et alinéa oublié.

De manière non exhaustive, le jury commentera les difficultés lexicales et syntaxiques les plus souvent rencontrées dans les copies.

1. *Estamos en el minuto de desnudar los libros. Traigo a mi madre hasta el portal, la tapo porque el aire de mar es traicionero. La acomodo en el sillón de madera que ha ido haciendo suyo con los días. Deseo que vea nuestro ritual en primera fila. Por fin se cumplen nuestras peticiones, nuestras plegarias.*

La première phrase posait un problème de rendu et a occasionné des calques très maladroits, entre autres, avec « minute » ; en plus de l'alternative proposée *supra*, ont été acceptés « Voici venu le moment pour nous de... » et « Nous sommes au moment de... ». « Découvrir » était inexact pour « *desnudar* », alors que « déshabiller » ou « dévêtir » constituaient de légers faux sens. Le duo « *traer* » et « *llevar* » en espagnol équivalent respectivement aux opposés français « amener / apporter » (jusqu'à) et « emmener / emporter » (depuis). Quoique l'opposition s'estompe aujourd'hui, dans un registre relâché, l'objet de personne imposait ici « amener » ou « mener », voire « conduire ». « *Portal* », « *tapar* » et « *sillón* » sont des faux amis : alors que « portail » était un faux sens, pour le premier — et « porche » un inexact —, « taper » pour « couvrir » dans ce contexte, pour le deuxième, et « sillon » pour « fauteuil » ou « siège », pour le troisième, donnaient des non-sens. La périphrase durative *ir* + gér. pouvait être rendue par un passé composé complété d'une circonstancielle, telle que « les jours passant » ou « au fil des jours » ; on taira les réécritures insensées au sujet d'ébénisterie ou de labour pour cette phrase. La faute « d'orthographe » du subjonctif de « voir » entraînait une faute de mode lourde. Le calque de « pétitions » pour « demandes » (*peticiones*) a été compté comme un faux sens grave.

2. *Lujo y yo encendemos una pira en el jardín que da al Malecón. Allí vamos quitándole la cáscara, la mordaza, la careta o el cinturón de castidad a los libros, desvirgándolos del miedo, tirando los forros para que se los coma el fuego. Algunas fundas tienen fotos de mártires; otras, el rostro de modelos rusas, los más recientes: anuncios y afiches de películas americanas.*

« Incendier » pour « *encender* » relevait de l'impropriété avec « bûcher » (*pira*) et a souvent donné lieu à des réécritures aussi aberrantes que profanatrices (incendier une tombe, un cercueil, un autel...) : si le premier mot de la définition de « *pira* », à savoir « *hoguera* », était incompris malgré la présence du verbe basique « *quemar* », les premiers mots de sa définition — « *Fuego con mucha llama* » — aurait dû prévenir les scènes de vandalisme et de profanation qu'a lues le jury ; la traduction par « feu (de joie) » a été acceptée. Le terme

Malecón, qui désigne la promenade de bord de mer de La Havane, pouvait être laissé tel quel, en tant que toponyme spécifique marqué par la majuscule initiale ; les traductions par « jetée » ou « front de mer » ont été acceptées. On ne s'attardera pas sur les traductions farfelues de l'énumération de la deuxième phrase, qui ont été sanctionnées comme des inexacts, des faux sens ou des contresens, selon leur gravité : quoique bienveillant, le jury s'est étonné d'un manque de bon sens dans de nombreuses copies. Si la première périphrase aspectuelle de cette même phrase a le plus souvent été bien identifiée, les deux autres gérondifs ne pouvaient être rendus, dans cet enchaînement-ci, par des gérondifs français —et, de manière moindre, par des participes présents —, mais être mis en lien avec ce premier semi-auxiliaire. Les termes « *forros* », « *fundas* » et, plus avant, « *carátulas* » ne devaient pas être traduits par les mêmes termes et demandaient une petite recherche de synonymes. La faute d'orthographe de « martyres » pour « martyrs » constituait un faux sens léger, ainsi que le calque « annonces » pour « *anuncios* [publicités] ». Le jury s'est étonné que le mot « *películas* » soit inconnu de plusieurs candidats.

3. *El fuego nos hace delirar. Mi madre no sabe bien por qué, pero aplaude cuando los ve arder. Lujo llora y yo río. No quiero que se me olvide este momento. He aquí la libertad conquistada con fuego, mi pequeña venganza histórica. Ha llegado el momento de abrir las arcas, revelar lo que han sido y dejarlos salir al aire empapado del Malecón de La Habana. La luz dorada alumbra sus nombres y apellidos.*

Queridos autores: les presento La Habana a todo color.

Un terme aussi basique que « *fuego* » était inconnu de certains candidats. « Prendre feu » pour « *arder* » était inexact et le verbe « *ardre* » suranné. La tournure « *olvidársele algo a alguien* » n'était pas familière à de nombreux candidats, pas plus que le présentatif littéraire « *he aquí* ». Rendre « *conquistada con fuego* » par « conquise avec le feu » était maladroit. Rappelons que l'espagnol emploie beaucoup plus souvent « *con* » que le français « avec ». Il tend aussi plus facilement à postposer le sujet au verbe et à omettre les prépositions de groupes coordonnés. Ainsi, il était plus naturel d'antéposer le sujet au verbe « arriver », en français, et obligatoire de réintroduire la préposition « de » devant les verbes « révéler » et « laisser ». Traduire « *arcas* » par arches constituait un faux sens et par arcade un contresens. Si les noms de personne, comme plus haut Lujo, ne sont plus traduits à présent en version, les noms de ville, lorsqu'ils sont courants dans la langue cible, le sont : en l'occurrence, La Havane et non *La Habana* ou quelque autre mélange fautif. L'espagnol ne distingue pas le nombre du possesseur de troisième personne pour les possessifs, « *sus* » équivalant à « ses » ou à « leurs », ce que nombre de copies semblaient ignorer ici ou plus bas (« *en todo su esplendor [de las carátulas]* »). De même, le vouvoiement singulier et pluriel recourt aux troisièmes personnes — d'autant que les parlars américains n'emploient pas la deuxième personne du pluriel *vosotros*. Ici, l'apostrophe « *Queridos autores* » — des plus communes comme ouverture épistolaire, et pourtant surtraduite ou incomprise dans nombre de copies — indique que la narratrice s'adresse directement aux auteurs — « je vous présente ». Le pronom indirect « *les* » ne peut correspondre au pronom direct français « les » qui donne alors un contresens lourd. L'expression « *a todo color* » a souvent été surtraduite en des locutions incorrectes, alors qu'elle correspond à un simple « (tout) en couleur ».

4. *Me pregunto cuándo van a dejarlos sobrevivir en las aduanas, o en qué momento van a ser editados en Cuba de una buena vez. Ni un libro escondido más, ni una palabra silenciada más. Ese es mi mayor deseo como ciudadana.*

La première phrase de cette séquence compte deux interrogatives indirectes dont la syntaxe a été fautivement rendue comme dans des phrases interrogatives ; pour rappel, l'inversion sujet-verbe standard de ces dernières n'est pas possible lorsqu'elles sont intégrées à des phrases déclaratives. Le sujet pluriel inexprimé de la première équivaut à une tournure indéfinie en français, « on ». Quoiqu'une 3^e personne du pluriel ne soit pas totalement impossible — « ils » pour référer aux instances du régime —, elle reste maladroite et ambiguë.

Les participes d'« *esconder* » (cacher) et de « *silenciar* » (taire, faire taire) ont souvent été surtraduits ou mal compris : « exilé », pour le premier, ou « silencieux », pour le second, constituaient des contresens. « Cela est » pour « *Ese es* » était maladroit. Le substantif « *ciudadana* » (citoyenne) n'était parfois pas connu ou a alors été compris dans son acception de « citadine » (faux sens).

5. *Mi biblioteca está desnuda, ahora falta salvar a mi madre. Antes de perder por completo su memoria, me permito develarle las carátulas originales. Le regalo el placer de verlas en todo su esplendor, aunque no entienda nada, aunque ya sea demasiado tarde para ella. ¡Qué maravilla mirarlas juntas ante el fuego!*

Dans la première phrase, « Ma bibliothèque est nue » était un peu plat et « *faltar* » a été compris comme une nécessité (« falloir »), sûrement en raison de la locution « *hacer falta* », ce qui relevait du léger contresens. Surtout, un rendu mot à mot de la temporelle infinitive de la deuxième phrase entraînait un contresens sur proposition, puisque le sujet de l'infinitif devenait en français celui de la principale, à savoir la narratrice. Il convenait donc de passer par une subordonnée temporelle pour expliciter les sujets distincts. Le verbe « *regalar* » a souvent été calqué d'un désuet ou impropre « régaler » ; le substantif « *placer* », d'un incongru verbe « placer ». La traduction d'« *aunque* » est un point classique des techniques de traduction : suivie du subjonctif, la conjonction n'introduit pas des faits affirmés comme réels et devait donc être rendue par la locution « même si ». On recommandera aussi de réviser la syntaxe française de la phrase exclamative. La préposition « *ante* » pouvait être traduite par « devant » ou « face à », en aucun cas par « avant », et l'adjectif « *juntas* » par l'adverbe « ensemble » ou le participe « réunies ».

Recommandations

Le jury, comme l'année dernière, invite à faire particulièrement attention à certains points. En premier lieu, il convient de se méfier des *faux amis apparents ou potentiels*. Ayant la même origine romane, l'espagnol et le français partagent certes un même fonds lexical, mais de nombreuses formes communes aux deux langues divergent souvent considérablement en sens, quand ce ne sont pas deux mots aux origines distinctes qui ont évolué, en apparence seulement, vers le même résultat : *sillón* est l'augmentatif de *silla* et non la tranchée du labour ; *coma* est le subjonctif de *comer*, ici, et non la perte de conscience ; la *petición* est l'action de *pedir* et dépasse donc le sens plus restreint de la pétition juridique ou collective française.

Pour autant, il faut savoir *tirer parti du dictionnaire unilingue* autorisé pendant la composition. Trop de copies attestent des erreurs de lecture ou, plus rarement, d'une absence de consultation. Bien que toutes les acceptions d'un terme soient consignées et illustrées, il convient de déterminer, en fonction du texte à traduire, le sens approprié et donc l'équivalent adéquat. Il s'agit aussi de s'assurer de bien comprendre une définition, quitte à vérifier un autre terme plutôt que d'inférer à grand risque un sens à partir de faux amis, défaut des copies ayant tout simplement ignoré le dictionnaire et abouti à des réinventions fantaisistes, donnant quelquefois un cadavre exquis.

L'avant-dernier conseil est de *faire preuve de bon sens et de mesure*. Si après la consultation du dictionnaire un passage continue de résister à la compréhension, une sous-traduction approximative et inexacte est toujours moins risquée que de donner libre cours à une imagination effrénée ou, pire, de laisser des passages non traduits. L'omission est la pire erreur de traduction : plusieurs copies ont laissé intentionnellement des blancs ou ont oublié, par mégarde, des propositions ou une phrase entière.

Pour autant, nous rappellerons enfin le conseil fondamental de *bien lire et relire* le passage à traduire ainsi que le brouillon et la copie finale, pour s'assurer de la pleine compréhension du texte, de l'adéquation du rendu par rapport à l'original — notamment pour repérer de possibles

omissions — et de la qualité et correction du français. Une relecture spécifique du brouillon pour vérifier la fluidité du rendu et l'absence d'omission, avant de le mettre au propre, et de la copie finale pour vérifier les accords grammaticaux, les modes et l'orthographe et à nouveau l'absence d'omission sont des étapes indispensables.