



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

**Rapport du jury**

**Concours : Capes externe– Cafep – 3<sup>ème</sup> voie**

**Section : Langues vivantes étrangères**

**Option : Espagnol**

**Session 2020**

Rapport de jury présenté par  
Dolorès Beauvallet, Présidente



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

Rapport établi avec la collaboration de Fabrice Quéro, vice-président.

Rapporteur de l'épreuve de composition : Maylis Santa-Cruz et Dolores Thion

Rapporteurs de l'épreuve de traduction : Céline Perrin (thème) et Véronique Jude (version et explication de choix de traduction)

## Sommaire

Remarques générales

Composition en langue espagnole p. 6

Epreuves de traduction p. 38

Thème p. 40

Version p. 60

Explication de choix de traduction p. 72

## Observations générales

La situation sanitaire liée à l'épidémie de Covid-19 aura fortement perturbé le déroulement de la session 2020 des Capes externes. Les épreuves orales ont été annulées de sorte que les candidats ont été sélectionnés à partir des seules épreuves écrites qui se sont tenues les 1<sup>er</sup> et 2 juillet, et donc tardivement par rapport au calendrier habituel.

Cette session a été également marquée par une baisse assez nette du nombre des inscrits aux concours de recrutement. Au Capes externe d'espagnol cette baisse a représenté 11% des candidatures. C'est donc à partir d'un nombre de copies inférieur à ce qu'il était les années précédentes que le jury a pourvu l'ensemble des 431 postes offerts à notre discipline. Au demeurant cette circonstance n'a en rien compromis le niveau des résultats obtenus et l'on retrouve cette année le même écart entre les moins bonnes des copies et les meilleures, comme le montre le tableau ci-dessous :

Epreuves	Nombre de copies	Note minimum	Note maximum	Moyenne
Composition	1710	00	18,40	5,40
Traduction	1701	0,10	15,20	6,85
Traduction 3 <sup>ème</sup> voie	201	0,65	13,82	6,65

Pour cette session, deux candidats au CAFEP ont été inscrits sur liste complémentaire. Pour chacun des quatre concours concernés la barre d'admission ainsi que la moyenne obtenue par les candidats admis s'établissent comme le montrent les chiffres ci-dessous :



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

concours	Nombre de postes	Liste complémentaire	Barre d'admission	Moyenne des candidats admis
Capes externe	327	0	8	10
Cafep	55	2	8,65	10,10
3 <sup>ème</sup> voie du public	43	0	8,27	10,26
3 <sup>ème</sup> voie du privé	6	0	10,02	11,07

S'il y a un paradoxe à recruter en langue vivante sans contrôle des capacités à s'exprimer oralement en langue étrangère, l'exigence des attendus aux épreuves écrites s'est révélée de nature à permettre une sélection convenable des candidatures ; rappelons par ailleurs que les lauréats seront soumis en fin de stage à une épreuve orale spécifique, telle qu'elle a été annoncée par le ministère. Les résultats ont été prononcés à partir d'exigences de compétences précises, en composition et en traduction :

- aptitude à comprendre et à synthétiser un dossier composé de trois documents distincts qu'il convient d'analyser pour eux-mêmes et dont il convient de problématiser la relation dans le cadre d'une notion ou d'un thème des programmes de l'enseignement secondaire afin de construire une argumentation rigoureuse ;
- aptitude à traduire dans les deux langues, autrement dit à procéder à une analyse permettant de dégager une compréhension fine du texte source afin de le rendre avec correction et authenticité dans la langue cible ;
- aptitude encore à rendre compte des mécanismes linguistiques propres à chacune des deux langues dans une perspective comparatiste, ce qui exige une bonne connaissance à la fois du français et de l'espagnol.

On n'insistera jamais assez sur le rôle d'une préparation universitaire sérieuse dans le succès aux concours de recrutement. De quelque utilité qu'ils puissent s'avérer, ni les savoirs de circonstance ni les habiletés héritées ne suffisent en eux-mêmes.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

Il s'agit de dépasser la seule pratique ordinaire de l'espagnol pour montrer qu'on peut faire de la langue et de la culture qu'elle véhicule un objet d'étude grâce à une méthodologie précise : analyse, commentaire, synthèse associés à des lectures faites au fil des années favorisant une réflexion qui gagne en maturité. Débusquer l'implicite derrière ce qui est explicite, percevoir le rapport que le fond entretient avec la forme, problématiser l'analyse de documents en les replaçant dans le ou les contextes pertinents, nourrir une réflexion sur des connaissances solides patiemment acquises, - tel est l'essentiel de ce que le jury attend de futurs professeurs. Tous les exercices du concours ont des règles méthodologiques précises dont il convient de ne pas s'écarter. En composition l'absence d'introduction, de problématisation ou encore de conclusion compromet la portée de l'argumentation tout entière. D'un autre côté, la pratique régulière du thème et de la version donnent une habileté à traduire dont les futurs candidats ne peuvent faire l'économie. Ceux des prochaines sessions sont invités à lire avec attention chacun des rapports ci-dessous : ils fournissent des remarques et des conseils détaillés pour chacune des épreuves. Il faut rappeler que ces épreuves visent à établir un classement des candidats en vue de l'accès à un emploi public et qu'elles ne sauraient être assimilées à des devoirs universitaires donnant lieu à des corrections individuelles dans un but pédagogique.

Publié avec quelque retard cette année du fait de la période de confinement qui a perturbé les procédures et les calendriers habituels, le programme de la session 2021 est désormais connu. Deux nouvelles questions viennent compléter la partie littéraire du programme qui reste inchangée (*Rayuela* de Julio Cortázar, *La Tribuna* d'Emilia Pardo Bazán) : d'une part, *La llorona* de Jayro Bustamante et, d'autre part, « Le Greco : être artiste et peindre dans l'Espagne post-tridentine », deux questions qui font la part belle à l'analyse d'images.

Le film *La llorona* de Jayro Bustamante devrait être l'occasion pour les futurs professeurs d'explorer une création cinématographique d'un espace latino-américain moins connu que ceux auxquelles ils ont habituellement accès : Jayro Bustamante nous entraîne dans la culture du Guatemala grâce à l'évocation à la fois historique et poétique du passé proche de son pays et notamment du peuple maya. Rappelons que l'œuvre cinématographique au programme sera proposée à l'écrit uniquement à travers le découpage



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

technique dont les indications visuelles (cadrage, mouvements de caméra, rythme, décor) et sonores (dialogues, bruitages, musique, ambiance) doivent suffire aux candidats familiers de l'œuvre pour répondre aux exigences de l'exercice de composition.

Si Le Greco est appréhendé comme un témoin de son temps, il est principalement envisagé dans son statut d'artiste, ce qui donne à la maîtrise des outils de l'analyse iconographique tout son sens. Sans avoir à chercher l'exhaustivité, les candidats sont invités à apprendre à situer la production de ce peintre singulier, son contexte historique et idéologique, ainsi qu'à identifier les enjeux esthétiques auxquels il est sensible. Il s'agira à l'écrit d'analyser un dossier comportant entre autres documents un tableau du peintre toledan.

Si pour la session 2020 du concours la classe de terminale était de fait exclue des interrogations orales, elle réintègre le dispositif pour la session à venir : ses nouveaux programmes entrent en vigueur pour cette année scolaire, en enseignement commun mais aussi en enseignement de spécialité (langue, littérature et culture de langues vivantes étrangères et régionales) ; les sujets de la session 2021 porteront donc sur tous les programmes des classes de l'enseignement secondaire.

Le directoire tient à exprimer ses remerciements à ceux qui ont pris leur part dans l'organisation des corrections des deux épreuves du concours, et tout particulièrement à messieurs Thomas Faye et Arnaud Hérard qui ont su mettre leur expertise, leur intelligence des situations et leurs qualités humaines au service des protocoles de correction à distance. Un mot de reconnaissance enfin à tous les membres du jury qui, en acceptant de prendre sur leurs vacances d'été, ont réussi à assurer la double correction d'un nombre important de copies dans un délai très contraint. Qu'ils soient ici chaleureusement remerciés de leurs efforts et félicités pour leur engagement au service de l'enseignement d'espagnol.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

# Épreuve de composition

Rapport établi par Maylis Santa-Cruz et Dolorès Thion

## Remarques préliminaires

La composition portait sur un dossier composé d'un extrait de *La Tribuna* d'Emilia Pardo Bazán, d'un tableau de Gonzalo Bilbao Martínez et d'un extrait journalistique de Clarín sur le roman de doña Emilia. Si ce dossier était d'apparence facile, tant le lien entre les documents semble évident, il demandait cependant un véritable travail de contextualisation et une très bonne connaissance, non seulement de l'œuvre au programme, mais aussi des débats théoriques qui ont accompagné sa publication.

La principale difficulté venait donc de l'axe par lequel ce dossier devait être abordé : « la création et le rapport aux arts. » Un axe très large qui invitait presque à réfléchir sur le statut ontologique de la création. Un premier travail consistait, par conséquent, à limiter l'approche à la création artistique comme nous y invite le second volet (« le rapport aux arts ») mais aussi aux caractéristiques propres des documents qui composent le dossier.

L'autre difficulté reposait sur la nature très différente des trois documents puisqu'il y a deux créations artistiques et une critique. Le jury a constaté des difficultés dans la définition de la nature des documents : *La Tribuna* est qualifiée de « obra » (le terme « novela » est souvent absent) et le troisième document de « publicación » ou considéré comme un roman, or ce n'est pas une création littéraire et il ne pouvait conduire à des réflexions métalittéraires comme l'ont proposé certaines copies (« *El doc. 3 es otra creación literaria que habla además de otra obra* »). Le candidat devait démontrer sa capacité à hiérarchiser les trois documents et à adapter ses outils d'analyse à la nature de chacun d'eux. Le texte journalistique de Clarín marque un contre-point dans le dossier qui favorisait la recherche d'une problématique en dehors des sentiers battus et pas simplement descriptive. Une



# MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE LA JEUNESSE ET DES SPORTS

Liberté  
Égalité  
Fraternité

problématique telle que « *¿Cómo el dossier describe el papel de la mujer y más precisamente de la cigarrera?* », par exemple, ne tient pas compte du document 3.

Enfin, ce sujet permettait aux candidats de mettre en avant leur bonne connaissance de la culture hispanique et leur maîtrise de l'analyse de texte et de tableau. Le jury était en droit d'espérer non seulement une très bonne connaissance de *La Tribuna* mais aussi des courants littéraires et artistiques de l'époque ainsi que des influences que l'on perçoit à la lecture attentive du roman. Les candidats doivent pouvoir repérer et différencier les écoles et styles (réalisme, naturalisme, *costumbrismo*, impressionnisme...) auxquels on peut rattacher le tableau mais aussi les diverses influences et précédents afin de rendre compte d'une culture générale riche et variée, indispensable au métier d'enseignant. Beaucoup de copies, ne voyant que les correspondances thématiques entre le premier et le deuxième document, ont organisé leur réflexion autour du seul naturalisme alors que le tableau offrait une image idéalisée des cigarières plus proche du *costumbrismo*, par exemple.

Il s'agissait donc d'un dossier éminemment littéraire et artistique, or beaucoup de candidats ont argumenté sur la place de la femme dans la société espagnole du XIX<sup>e</sup> siècle ou sur la représentation de la classe ouvrière. Ils ont alors proposé des compositions de type civilisationnel ou sociologique qui conduisaient généralement à des exposés « hors-sujet » sur le contexte socio-politique qui a vu apparaître les œuvres présentes dans le dossier. Rappelons qu'une création artistique, aussi « réaliste » et « référentielle » soit-elle, reste une représentation et doit être abordée selon ce qui lui est propre et en tenant compte de sa richesse formelle. Entre le réel et l'artiste s'interpose la création et la multiplicité des images qu'elle invoque.

## La qualité de langue

Une composition de qualité ne saurait faire l'impasse sur une langue maîtrisée, non seulement d'un point de vue syntaxique, lexical et orthographique mais aussi du vocabulaire spécifique à l'analyse textuelle et iconographique. Cela est indispensable tout d'abord pour comprendre les sous-entendus et les nuances du document mais aussi pour en faire une analyse précise et adéquate.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

Le jury attend d'un futur professeur d'espagnol une langue riche, variée et une bonne connaissance des registres de langue, des usages et ne saurait admettre relâchement, tournures jargonneuses ou logorrhée. Il est fréquent de trouver des copies qui montrent une bonne maîtrise de la langue espagnole, mais dans lesquelles le candidat écrit au fil de sa pensée, au détriment d'un registre soigné et d'une syntaxe correcte (multiplication des ruptures syntaxiques, des phrases nominales - « *Nombre ficticio que remite a La Coruña, en Galicia. Región de donde proviene la autora.* », « *Un oficio ejercido por mujeres.* » –, etc.). Les candidats doivent adapter leur langue au contexte formel de la composition et éviter également le recours aux abréviations (par exemple, *LT* pour *La Tribuna*). Les catégories et le vocabulaire de l'analyse littéraire et iconographique doivent être judicieusement convoqués : ainsi, le naturalisme n'est pas un genre mais un mouvement ou un courant artistique et on parlera de « *colores cálidos* », par exemple.

De façon générale, on déplore souvent une expression sommaire (« *hay* », « *tenemos* », « *vemos* », « *se nota* ») qui conduit à des réflexions d'une grande naïveté voire tautologiques (« *el arte es estético* ») ou ineptes (« *la ironía de los colores* ») et à des jugements de valeur inappropriés (« *Emilia Pardo Bazán nos cuenta con admirable arte.../con tal riqueza formal y léxica...* »).

Il n'est plus admissible, à ce niveau, de lire encore des barbarismes verbaux (« *\*nos deteneremos* », « *\*está descrito* ») et lexicaux (« *\*pintador* », « *\*heredencia* », « *\*romantismo* », « *\*los sentidos* »), des confusions entre « *ser* » et « *estar* » (« *\*Ser sumisa* », « *\*es sujeta* »), des solécismes (absence de la préposition *a* devant le COD de personne, « *como si* » non suivi de l'imparfait du subjonctif, « *\*Nos tocan estudiar* », « *\*no se necesita imágenes* », « *\*Parecen trabajando* », « *\*puede entender todo* »), des erreurs de préposition (« *\*pensar a* », « *\*inspirarse de* », « *\*luchar para algo* », « *\*interesarse sobre* »,...), des fautes d'accord de genre et de nombre, (« *\*Colores vivas* », « *\*ciertas colores* », « *\*los artes* », « *\*Muchas madre* », « *\*las descripción* »), des erreurs de construction de la structure emphatique (« *Es esta escena \*que* », « *Es de este género \*que* », « *es en la fábrica \*que* », « *son ellos \*que* », « *es por eso \*que* »), des contresens et des faux-sens (différence « *puro* »/ « *cigarrillo* » « *mamar/amamantar* », « *disdocalia* » au lieu de « *verbo de palabra* », « *testigo* » / « *testimonio* ») ou de constater une accentuation hasardeuse quand elle n'est



# MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE LA JEUNESSE ET DES SPORTS

Liberté  
Égalité  
Fraternité

tout simplement pas absente (« *\*los periodicos* », « *\*género* », « *\*tábaco* », « *\*fábrica* », « *\*burgues* », « *\*fotografía* », « *\*oleo* », « *\*pincél* », « *\*linea* », « *\*metafora* ») ou fautive, jusque sur les parfaits forts (« *\*propusó* », « *\*quisó* », « *\*pudó* »).

Le style doit être clair et fluide. S'il est indispensable de guider son lecteur en introduisant et en concluant ses développements et en les reliant par des transitions, il faut éviter les formules trop lourdes telles que « *Entonces mi problemática será* », « *ahora voy a presentar el eje* », « *después de esta introducción voy a empezar mi primera parte que se titula 'XXX'* », « *En primer lugar, se especificará el contexto, autor, fecha de publicación y tipo de obra, cuál es la conexión entre los documentos lo que facilitará la formulación de la problemática* ». La présentation générale de la copie par le jeu des sauts et retours à la ligne, des alinéas et le discours doivent rendre manifeste l'organisation de la réflexion.

Enfin, le jury rappelle quelques règles d'usage : les titres doivent être soulignés, les paragraphes commencent par un alinéa, les guillemets sont obligatoires dès que l'on cite un élément du dossier ou une critique en appui de son argumentation et la ponctuation n'est pas optionnelle. Le plus grand soin doit être apporté à la qualité de l'écriture et à la présentation générale de la copie : nombre de compositions sont illisibles et multiplient les astérisques.

## La méthodologie de la composition

La transversalité du dossier doit amener le candidat à démontrer sa capacité à mettre en perspective des documents. Il est rappelé qu'aucune hiérarchie ne les commande et qu'ils doivent tous être traités avec la même considération. L'écueil le plus courant consiste à ne se concentrer que sur l'œuvre au programme et à réduire les autres documents à la portion congrue.

Le dossier doit également être abordé par le prisme de l'axe imposé. Cet axe n'est absolument pas accessoire et doit être considéré comme le cœur de la composition. Il structure et oriente l'ensemble de l'argumentation ; chaque partie ou sous-partie, chaque analyse ou argument doit permettre de mieux le définir et d'apporter un éclairage chaque fois nouveau.

Il s'agit d'une épreuve de composition donc, comme son nom l'indique, elle doit être composée, c'est-à-dire organisée et parfaitement structurée pour mettre en lumière la



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

progression de la réflexion. Le candidat doit veiller à organiser son travail autour d'un questionnement dynamique du dossier sous la forme d'une problématique et d'un plan qui rend compte du cheminement de la pensée du plus évident au plus complexe. Le plan doit refléter une mise en relation équilibrée des différents supports tout en tenant compte de la spécificité de chacun.

L'introduction présente de façon précise les trois documents qui composent le dossier. Les candidats ne peuvent pas se contenter de recopier le paratexte mais doivent l'enrichir d'apports personnels et pertinents sur l'auteur, l'œuvre, le contexte, le mouvement artistique, etc. Cette présentation doit être équilibrée et ne pas donner lieu à un long exposé sur la biographie de l'auteur au programme et sur son œuvre (il faut sélectionner les informations qui seront utiles à la suite de la composition) au détriment des deux autres documents. Une grande majorité de copies se contente de résumer le roman de façon générale et oublie de présenter l'extrait de façon spécifique (situation dans l'organisation générale du roman, enjeux particuliers, etc.). Cette présentation doit être l'occasion de rendre compte d'une réflexion au moins autant que de savoirs. L'introduction doit également interroger l'axe et évaluer dans quelle mesure chaque document apporte un éclairage particulier. Il est attendu du candidat qu'il fournisse un véritable effort de définition et qu'il mette en lumière les implications de cet axe d'un point de vue littéraire, philosophique, historique, thématique. Cela requiert un véritable travail en amont. Il ne s'agit pas de plaquer un exposé « prêt à l'emploi » ou les définitions du *Diccionario de la Real Academia* sans adaptation à la réalité du dossier et à ses enjeux spécifiques. Ce travail de définition est indispensable pour éviter des écueils dans l'approche des concepts ; ainsi beaucoup de candidats ont confondu « art » et « artisanat » et ont comparé la fabrication du tabac à la création d'une œuvre d'art.

La problématique découle naturellement de ces premières réflexions et doit être suffisamment précise pour rendre compte des particularités du dossier. Nombre de problématiques sont énoncées soudainement dans l'introduction, sans aucune réflexion préalable sur l'art ou le dossier dans la perspective de la thématique imposée. Les problématiques qui se contentaient de reprendre l'axe sous forme de question (« *¿cómo y con qué recursos este dossier ilustra la creación y las relaciones con las artes?* »), qui sont trop schématiques et générales (« *¿En qué medida este dossier interroga la creación*



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

artística? » « *¿En qué medida las artes permiten reunir a las diferentes culturas y sociedades?* », « *¿Cuáles son las emociones que intentan transmitir los tres documentos del dossier?* ») ou encore vagues et axées sur des interrogations civilisationnelles (« *¿Cómo el mundo obrero consigue mezclar la creación del arte literario y pictural [sic] otorgando un aspecto particular al relato?* », « *¿En qué medida los documentos ponen énfasis en el saber hacer [sic] femenino?* ») n'étaient pas recevables, pas plus que celles, trop longues et alambiquées, juxtaposant toute une série de questions. La problématique doit être posée de façon concise et efficace. Le questionnement qu'elle soulève ne conduit pas à une réponse univoque, mais permet de mettre en lumière la complexité du dossier et de faire émerger ses spécificités, à partir d'une analyse serrée de tous les documents dont le plan rendra compte. Ce dernier est clairement annoncé à la fin de l'introduction et le candidat veillera impérativement à le suivre afin de développer une pensée fluide et structurée par un raisonnement cohérent. Les plans proposés sont souvent artificiels ou simplement descriptifs. Nous rappelons que la composition reste un exercice académique d'argumentation et que le candidat est appelé à se montrer capable d'organiser une réflexion progressive, analytique et dialectique. Ainsi un plan du type « *1) El Naturalismo 2) El espacio 3) Los personajes* » est à proscrire absolument tout comme les plans qui s'orientent vers d'autres axes que celui imposé : « *1) El proceso de transmisión – 2) la importancia del arte dentro del proceso de creación [sic]* ».

Le développement respecte le plan annoncé dans l'introduction et permet de répondre de façon détaillée et nuancée à la problématique. Il n'y a pas de plan type mais on évitera absolument ceux qui consistent à traiter les documents dans des parties séparées. Le jury se réjouit que cet écueil soit de plus en plus rare mais constate que les documents sont souvent analysés par ordre d'apparition dans le dossier, sans aucune logique liée aux nécessités de la démonstration : il n'y a pas vraiment de dialogue ou de mise en perspective et l'argumentation fait alors défaut. Il est évident que le texte de Clarín ne pouvait donner lieu à la même profondeur d'analyse que l'extrait de *La Tribuna* ou que le tableau de Gonzalo Bilbao mais il offrait une perspective ou clef de lecture intéressante qui pouvait trouver un écho dans divers axes de réflexion. De même, pour le premier document issu de l'œuvre au



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

programme, il était attendu des candidats une maîtrise plus particulière qui pouvait transparaître dans la référence à d'autres passages du roman, sans tomber pour autant dans l'exposé général sur l'œuvre d'Emilia Pardo Bazán ou oublier de faire une véritable analyse du texte proposé. Une bonne connaissance de la genèse du roman était indispensable pour éviter des contresens fâcheux (« *Amparo y E. Pardo Bazán comparten los mismos ideales políticos* », « *la fábrica de cigarros se encuentra en Madrid* »).

Le jury regrette la présence de trop nombreuses copies qui ne font que décrire les documents autour de grandes parties thématiques ou qui se réduisent à un catalogue de citations, à un relevé lexical ou à de la paraphrase sans aucune proposition d'interprétation (« *Pardo Bazán nos cuenta cómo Amparo llega a la fábrica andando por la calle, ve el edificio, entra y se sienta para trabajar* », « *está el campo léxico de lo religioso y de lo místico [...] y también los numerosos ritmos ternarios* »). Les citations ne peuvent en aucun cas se suffire à elles-mêmes et se substituer à une analyse personnelle. Les bonnes copies sont celles qui ont su proposer de véritables analyses et micro-analyses des deux textes et du tableau en s'appuyant sur tous les outils méthodologiques à leur disposition. Elles ont compris qu'il s'agissait d'articuler la question de la création avec celle de la représentation de la réalité dans ses diverses modalités. Les méthodes d'analyse structurelle, linguistique, rhétorique, narratologique ainsi que celles qui relèvent des écoles thématiques, de l'histoire littéraire, de la comparaison entre les différents médias artistiques ou autres devaient être mobilisées par les candidats pour renforcer leur argumentation. On attendait, par exemple, une distinction nette entre l'auteur et le narrateur dont le statut devait être précisé (extradiégétique-hétérodiégétique, focalisation, etc.) et qu'il n'y ait pas de confusion entre le narrateur et le personnage qui sont deux instances différentes (exemple de confusion : « *Estudiaremos un fragmento (...) en el cual la protagonista nos describe sus primeras impresiones al ver la manufactura de Tabacos* »). Les figures de style, clairement identifiées (des candidats confondent encore comparaison et métaphore), ne pouvaient pas faire l'objet d'une simple mention : leur analyse est au service de l'interprétation et de l'éclairage de l'axe imposé. De même pour l'étude du tableau, on attend du candidat une bonne maîtrise des outils spécifiques de l'analyse de l'image et, plus précisément dans ce dossier, de la peinture. Dans le cas présent, il fallait considérer la composition, la lumière, le



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

cerclé chromatique, les lignes de force, le clair-obscur (et pas « *Hay colores más blancos y hay colores más negros que son un contraste* »), etc. et ne pas confondre avec la photographie (« *la representación de las mujeres (...) no miran a la cámara* »). L'étude précise des documents dégage le contenu implicite qui se cache derrière l'explicite sur lequel s'arrête une grande partie des copies. Un commentaire de texte ou de tableau intéresse autant la façon dont le texte ou le tableau exprime son message que le message lui-même. L'axe « la création et le rapport aux arts » nous conduisait à cette réflexion en profondeur sur les mécanismes de la création.

De nombreuses copies sont tombées dans l'écueil de l'extrapolation ou de considérations extra-diégétiques en voyant, par exemple, dans le tableau une représentation de la toute petite enfance d'Amparo dans les bras de sa mère cigarière ou en inventant la vie « à l'extérieur de la création » des personnages mentionnés (« *quizás la madre del cuadro sea una madre soltera como Amparo* »).

Comme signalé au début de ce rapport, le dossier demandait un véritable travail de contextualisation que certains candidats ont bien mené en faisant référence à Zola, au modèle iconographique de la Vierge à l'enfant dans le tableau de Bilbao Martínez, à *La cuestión palpitante* (qui est un recueil d'articles initialement publié dans le journal *La Época*), à *Rosa, la cigarrera de Madrid* de F. Sáez de Melgar, à Sorolla, à Galdós, à Velázquez, à *Sexenio democrático*, etc. D'autres, en revanche, manquent singulièrement de culture générale élémentaire : « Madame Beauvary [sic] de Balzac [sic] », « *Leopoldo Alas alude al premio Goncourt* » (avant de prêter leur nom au célèbre prix dont ils ont fondé l'académie, les frères Goncourt sont des romanciers naturalistes). Ont été également relevées de nombreuses confusions dans les dates (« *siglo XVIII* », 1915 placé au XIX<sup>e</sup> siècle, « *La revolución de 1865, también llamada la Gloriosa* », « *La Segunda República española proclamada el 11 de febrero de 1915* »). Cependant, ces éléments de culture ou de contextualisation n'avaient d'intérêt que lorsqu'ils étaient au service de l'interprétation des documents et qu'ils ne se substituaient pas à une étude approfondie des mécanismes artistiques et argumentatifs.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

Les conclusions sont souvent le point faible des compositions. Rédigées trop rapidement, elles se limitent à reprendre la problématique sur le mode affirmatif. Or la rédaction de la conclusion doit être entourée du même soin que l'introduction afin non seulement de répondre de façon précise à la question posée, mais encore de proposer une véritable synthèse de la démonstration. Le candidat évitera d'y introduire de nouvelles idées ou de terminer sur une question qui donnerait l'impression que la composition n'est pas achevée. En revanche, il veillera à proposer une ouverture, en lien avec le dossier, ce qu'une très grande majorité des copies omet et, quand il y en a une, elle n'apporte pas forcément un nouvel éclairage à la réflexion (« *Como apertura, podemos pensar en el escritor B. Pérez Galdós y su conjunto de obras Novelas españolas contemporáneas* », mais pourquoi ?) ou elle est hasardeuse (*Las chicas del cable*, Bruce Lee, *Malviviendo*, *L'odyssée de l'Espace* ou encore *L'aile ou la cuisse*). Certains candidats ont cité *Rayuela*, *En construcción* ou *Nafragios*, ouvertures maladroites qui laissent penser que la culture du candidat se limite aux œuvres au programme. Il était plus pertinent d'ouvrir sur d'autres axes du programme, comme l'ont fait quelques copies, en explicitant clairement l'intérêt et en proposant d'autres documents susceptibles d'intégrer une nouvelle séquence.

### **Présentation du dossier et quelques connaissances préalables**

La correspondance thématique entre l'extrait de *La Tribuna* et le tableau de Gonzalo Bilbao autour de la figure de la cigarière a conduit nombre de candidats à faire des raccourcis dans l'interprétation de chacun d'eux et notamment à plaquer des connaissances ou considérations acquises à propos du roman d'Emilia Pardo Bazán sur le tableau qui devenait alors un autre exemple de création naturaliste. Or, si le tableau du peintre sévillan reprend en effet la thématique de l'ouvrière dans une manufacture de tabac, il en donne une représentation très éloignée de celle de doña Emilia puisque l'image est idéalisée. Il n'est donc pas « *una fotografía de la realidad* ». Comme on l'a vu, une étude approfondie des techniques employées (la lumière, le clair-obscur, les lignes floutées qui rappellent la technique classique du *sfumato* et qui apportent une certaine douceur à la scène, etc.), ainsi que la date de création, auraient dû détourner les candidats de la facilité et de la tentation de



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

traiter ce tableau comme une œuvre purement naturaliste et les guider vers d'autres mouvements comme « la scène de genre », le *costumbrismo* ou encore l'impressionnisme.

Le jury était en droit d'attendre des connaissances précises sur ce roman au programme du Capes et sur le naturalisme. Beaucoup de copies ont su décrire ce mouvement, en donner les caractéristiques principales et préciser l'influence de Zola, chef de file de cette école. D'autres, en revanche, n'ont pas su marquer la différence avec le réalisme et même avec le *costumbrismo* ou alors se sont contentées d'accumuler des connaissances sans lien avec leur manifestation concrète dans les créations. Le naturalisme n'est pas seulement une représentation du réel ou *mimesis*, il se différencie du réalisme, entre autres choses, par la méthode scientifique qu'il adopte et son souci de faire du roman un véritable laboratoire d'expérimentation et d'écriture. L'auteur naturaliste étudie notamment le poids de l'hérédité sur le devenir de ses personnages, déterminisme que les bonnes copies ont su relativiser dans la variante espagnole de ce mouvement et notamment sous la plume d'Emilia Pardo Bazán. Le naturalisme contrairement au *costumbrismo* n'a aucune velléité d'idéalisation ou visée moralisatrice comme le rappelle la romancière galicienne dans le prologue à *La Tribuna* que certains candidats ont très judicieusement cité :

*Tal vez no falte quien me acuse de haber pintado al pueblo con crudeza naturalista. Responderé que si nuestro pueblo fuese igual al que describiesen Goncourt y Zola, yo podría meditar profundamente en la conveniencia o inconveniencia de retratarlo; pero resuelta a ello, nunca seguiría la escuela idealista de Trueba y de la insigne Fernán, que riñe con mis principios artísticos. Lícito es callar, pero no fingir.*

Rappelons au passage que *La Tribuna* n'est pas le premier roman naturaliste publié en Espagne. La critique considère que cette place revient à *La desheredada* de Galdós (1881). *La Tribuna* est, en revanche, le premier roman qui donne le rôle principal à un groupe d'ouvrières si l'on ne tient pas compte de *María, la hija de un jornalero* de Wenceslao Ayguals de Izco (1845), une œuvre bien moins connue et reconnue. Dans la même ligne d'idées, on ne peut que regretter que les concepts de vérité, véracité, réalité et vraisemblance soient



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

généralement confondus par manque de définition exacte (« *bases verídicas* », « *apreciamos la realidad de las escenas* », « *un efecto muy real* »).

Beaucoup de copies semblent montrer que des candidats ont été décontenancés par le document trois qui pourtant apportait un éclairage intéressant sur le premier document et sur les rapports entre création artistique et écoles littéraires. Ce court texte de Clarín faisait le lien entre les deux premiers documents au-delà de la seule thématique commune et invitait les candidats à réfléchir sur les influences intertextuelles et intermédiaires à l'œuvre au moment de la création, mais aussi sur les limites et les distances qui s'opèrent pour faire émerger un style personnel. Ce dernier document devait limiter les lectures purement socio-politiques et historiques dans lesquelles un grand nombre de copies se sont égarées. Quelques trop rares compositions ont bien su tirer parti de ce texte et proposer des analyses tout à fait pertinentes sur les rapports entre écriture et peinture, art littéraire et pictural et les diverses influences de l'un sur l'autre. En revanche, il a été plus étonnant de constater le peu de connaissances que de futurs enseignants d'espagnol ont sur un auteur aussi important que Clarín. Certes, il a souvent été fait mention de son chef d'œuvre, *La Regenta* (1884-1885), mais affirmer son appartenance à la génération de 1898 est une erreur. De même, il est assez étonnant de constater que beaucoup d'étudiants ignorent que « Clarín » est le pseudonyme que Leopoldo Alas a choisi comme nom de plume au moment où il commence à écrire pour *El Solfeo* ; certaines copies se sont perdues à répéter le paratexte entier pour le désigner (Leopoldo Alas « Clarín ») quand d'autres l'ont mentionné sous le titre de « *El Clarín* ». En revanche, certains candidats ont justement relevé l'influence du *Krausismo* dans son écriture.

Le dossier a souvent donné lieu à des réflexions d'inspiration civilisationnelle ou sociologique sur la place de la femme dans la société espagnole du XIX<sup>e</sup> siècle. Une telle perspective non seulement ignorait le document trois, ce qui engendrait des compositions déséquilibrées, voire hors-sujet, mais donnait lieu également à beaucoup de raccourcis, de clichés ou d'anachronismes. Il a souvent été fait référence à l'arrivée récente des femmes dans le monde du travail et au préjugé négatif de la société sur le travail des femmes. S'il est vrai que la Révolution industrielle a rendu plus visible le travail des femmes, ce n'est déjà plus un phénomène nouveau. En 1868, la mère d'Amparo était déjà ouvrière par exemple. De



# MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE LA JEUNESSE ET DES SPORTS

Liberté  
Égalité  
Fraternité

plus, si le travail féminin était mal considéré dans certaines classes sociales, c'était une nécessité pour les plus pauvres et ce depuis toujours.

Le jury a également pu lire des poncifs sur la représentation des hommes dans l'art comme cette allusion à *Las lanzas* de Velázquez pour illustrer que « *durante mucho tiempo, fue el hombre, el macho, el tema favorito de los artistas* ».

## Proposition de corrigé

Nous précisons les titres des différentes parties pour plus de clarté et pour mettre en lumière la méthodologie mais nous rappelons qu'elles ne doivent pas apparaître dans les compositions des candidats.

Il ne s'agit là que d'un exemple de corrigé qui n'a pas vocation à être reproduit, mais qui propose une réflexion sur les trois documents et leur articulation autour de l'axe « la création et le rapport aux arts ».

### Introduction

El dossier propuesto nos invita a reflexionar sobre el proceso creativo y su relación con las escuelas artísticas, literarias y pictóricas; en este caso concreto, sobre el realismo, el naturalismo y el costumbrismo. Se tratará de analizar cómo una obra de arte dialoga con las demás, contemporáneas o anteriores. El dossier está compuesto de tres documentos coetáneos, pero de índole diferente, ya que tenemos un fragmento de novela, un cuadro y una reseña. Los autores de los dos primeros documentos representan una misma realidad, el mundo de las cigarreras españolas. En el tercero, la perspectiva es indirecta, puesto que se trata de una reseña literaria aparecida en la prensa. Ahora bien, cada uno de ellos vierte de manera personal su mirada sobre esta realidad y la materializa artísticamente de manera distinta.

### Présentation des documents

**Doc 1:** Un fragmento de la novela de Emilia Pardo Bazán (1851-1921) titulada *La Tribuna*, publicada en 1883. Emilia Pardo Bazán es una escritora gallega polifacética que utilizó todos los géneros literarios y periodísticos a la vez que fue una de las precursoras de



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

la crítica literaria, nueva disciplina, en su época. Fue introductora del naturalismo francés en España a través de una serie de polémicos artículos en *La Époque*, que después recogió en el volumen *La cuestión palpitante* (1882-1883). En ellos, abordaba de manera crítica el naturalismo de Zola y sus diferentes variantes y expresiones en escritores como Flaubert, Maupassant, los hermanos Goncourt, entre otros. La singularidad de la escritora reside en el hecho de compartir dos tareas a la vez en su quehacer, una crítica y otra creativa sin que por ello exista entre ambas fiel correspondencia. Al contrario, *La Tribuna* es muestra perfecta de los límites que la estética impone a la hora de componer y de cómo la escritora prefirió salvaguardar su libertad creativa y buscar un estilo personal con el que se desmarcó de la escuela francesa. Lo mismo hizo desde el punto de vista ideológico para adaptar la filosofía del naturalismo a la idiosincrasia española, pero este asunto no es más que tangencial para responder a la noción estudiada.

Emilia Pardo Bazán escribió su primera novela, *Pascual López*, en 1879, y dos años después publicó *Viaje de novios* (1881), cuyo prólogo sienta alguna de las bases estéticas que luego se confirmarán en *La Tribuna* (1883). Esta es la primera obra de la escritora gallega que se considera naturalista, aunque son *Los Pazos de Ulloa* (1886) y *La madre naturaleza* (1887) las dos obras más logradas de su ciclo naturalista. Se destaca *La Tribuna* por su naturalismo social, mientras que las dos últimas se centran sobre todo en otros conceptos como el del determinismo del medio ambiente y de la herencia de sangre y el fatalismo. También las distinguen otros rasgos como el que *La Tribuna* es una novela urbana y su originalidad reside en convertir en protagonista, por primera vez en el panorama literario de la época, a una mujer obrera. Las dos siguientes se ubican en el campo gallego y sus personajes pertenecen a la aristocracia y al pueblo rural.

El fragmento del dossier se sitúa al principio del capítulo VI “Cigarros puros” y relata el primer día de Amparo en la fábrica de tabacos, “la Granera”. En los capítulos anteriores, la novelista perfila al personaje de Amparo como una adolescente que anhela escapar del miserable hogar; una niña que ha vivido libre y bastante sola, debido a las ocupaciones de sus padres y que gusta de la libertad. Callejeando por Marineda, ella descubre las diferencias sociales y económicas e intuitivamente afirma el deseo de lograr la igualdad y la justicia social. Estos sueños se canalizan gracias a las circunstancias históricas que la novelista



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

enmarca en la atmósfera revolucionaria de 1868 a 1873, de la Gloriosa a la República. La novela se caracteriza por su perfecta referencialidad, tanto en el espacio como en el tiempo, y por la inmersión del lector en un realismo histórico y documental. El capítulo VI y el fragmento propuesto marcan una transición ya que Amparo va a entrar en la vida laboral como cigarrera y de su mano, el narrador extradiegético con focalización omnisciente presenta con toda minucia el mundo obrero, la atmósfera de la Granera y el proceso de elaboración de los puros con precisión y detallismo técnico. Con ello obedece la escritora al principio naturalista del estudio, de la documentación y de la observación directa para recrear en la obra el principio de verosimilitud. Se podría considerar el texto, por lo tanto, como un documento objetivo, un cuadro fiel de la vida obrera y de las “costumbres modernas” a las que la novelista alude en su prólogo (en realidad, recoge la expresión acuñada por Benito Pérez Galdós en “La sociedad como materia novelable”).

**Doc 2:** Es un cuadro del pintor sevillano Gonzalo Bilbao Martínez (1860-1938) titulado *Las cigarreras*, que él presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915. En la actualidad se expone en el museo de Bellas Artes de Sevilla. Bilbao Martínez viajó por España y por Europa: en 1883, en París, descubre las últimas tendencias artísticas y empieza a interesarse por la temática social y por los cambios políticos que el realismo plasmaba. En su obra, al igual que en *La Tribuna*, confluyen varias tendencias estéticas de la época: el realismo, el costumbrismo y el impresionismo.

*Las cigarreras* refleja el mundo y la vida de las operarias de la fábrica de tabacos de Sevilla, “La Tabacalera” (actual sede de la Universidad): por un lado, las obreras que trabajan en la elaboración de los puros y, en el centro, una mujer amamantando a su hijo. A primera vista, se puede considerar este cuadro como una ilustración literal del documento 1, pero se puede entender asimismo como un cuadro de costumbres, puesto que representa una escena cotidiana de la vida en la Tabacalera. Pintar la costumbre no implica, sin embargo, costumbrismo, entendido éste como movimiento estético, aunque es cierto que Gonzalo Bilbao juega con dicha estética y su manera de aprehender el mundo con cierta ambivalencia. En efecto, a diferencia de Emilia Pardo Bazán, él propone, a primera vista, una visión idealizada del mundo de las cigarreras.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

**Doc 3:** Texto sacado del ensayo crítico sobre el naturalismo en *La Tribuna*, fue publicado por Leopoldo Alas “Clarín” (1852-1901) en el periódico *El Día* (1884) y recogido en *Sermón perdido* (1885). Clarín es un escritor español cuya obra maestra es *La Regenta*, una de las novelas más representativas del realismo-naturalismo español. Clarín fue, como doña Emilia, crítico y escritor a la vez, y estuvo en contacto con las corrientes literarias europeas. De hecho, se suele comparar a la protagonista de *La Regenta*, Ana Ozores, con *Madame Bovary* de Flaubert o *Ana Karenina* de Tolstoi. Al igual que Emilia Pardo Bazán, Clarín es un exponente del diálogo y de la circulación de las estéticas que, gracias al desarrollo técnico – trenes y telégrafos– y a la prensa, viajan con mayor rapidez en Europa a finales del siglo XIX y funcionan como eficaz polen de ideas (Darío Villanueva). El fragmento hace hincapié en las novedades y en los hitos estéticos de *La Tribuna*, de manera especial, en su adscripción al naturalismo y a sus variantes francesas (Daudet, Flaubert, Goncourt).

### **Définition de l'axe**

La creación es la producción de algo nuevo gracias al ensamblaje y la reinterpretación de elementos preexistentes que el individuo enriquece con sus aportaciones personales. Para los artistas atraídos por su presente y su entorno, la creación no surge *ex nihilo*, sino a partir de materiales previos que ellos toman de un entorno cercano y a los que aplican las estrategias adecuadas.

Con la pintura o la palabra, los creadores son capaces de generar vida. Ahora bien, en ellos pesa siempre la herencia de las escuelas estéticas, sobre todo en los momentos de formación y búsqueda de un estilo propio. Por otra parte, las artes no son universos cerrados e impermeables sino que viven interrelacionados y suelen buscar respuestas individuales a intereses y a interrogantes comunes. Courbet, por ejemplo, es el padre del realismo en pintura; Zola se sirvió de su afición a la fotografía, y Galdós, al dibujo, para representar con verismo la sociedad de la época. El diálogo entre las diferentes expresiones artísticas genera relaciones interdependientes, sincrónicas o diacrónicas, que ahora se agrupan en las categorías de intermedialidad o interarccialidad (*interartialité*), según la definición que se da de estos conceptos que pueden vertebrar el estudio de los diferentes documentos.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

Por estos motivos, el análisis de los procesos de creación artística y sus relaciones de dependencia o autonomía respecto a las fuentes utilizadas vertebran el dossier. El estudio de los vínculos de cada documento con las escuelas estéticas nacionales o foráneas completa dicha perspectiva en la medida en que son ellas las que cristalizan las ideas y las sensibilidades como paradigmas de época.

***Problématiques recevables:***

- ¿Cómo representa o interpreta cada artista la realidad y sus materializaciones artísticas?
- ¿Cómo evoluciona el artista respecto a los modelos en vigor y cómo afirma su libertad creativa?
- ¿Cuál es el papel del arte en la vida cotidiana, desde la práctica a la recepción?
- ¿Cuál es el papel de la herencia y de la evolución en la cultura artística?

Los tres documentos del dossier datan de finales del siglo XIX y principios de siglo XX. Como frutos de su época son expresiones de las tendencias estéticas dominantes: el realismo y el naturalismo, movimientos que por primera vez en la historia convierten la vida cotidiana en objeto artístico para representar lo nacional, embelleciéndolo (costumbrismo), de manera objetiva (realismo) o según un método científico para promover el cambio social (naturalismo). El principio estético que las vertebra es la mimesis, que goza de importante tradición en España tanto en pintura como en literatura. Su herencia favorece el diálogo entre diferentes expresiones estéticas a través del tiempo. De ese diálogo intermedial y transestético surge la voz personal del artista cuando este logra forjar su estilo personal e independizarse de sus maestros y escuelas.

**Creación, mimesis y realidad.**

Identificar y clasificar son mecanismos que el ser humano necesita para ir orientándose en la vida y organizar su entorno. No escapa de ello el arte. Hablar de abstracción o buscar la referencialidad, de manera casi instintiva, lo hace el común de los mortales cuando racionaliza. Identificar lo real genera cierta confianza a la hora de entender



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

al artista y su obra, como se puede observar desde el primer contacto con los documentos de este dossier. La reacción, también inconsciente y natural, de buscar las coordenadas referenciales permite la comunicación entre el emisor –el artista– y su receptor –lector u observador– y establecer el pacto de ficción. De entrada, el tiempo –ya pasado– y el espacio de la fábrica de tabacos crean en el conjunto de documentos una sensación de realidad y a la vez llaman a una mirada o una lectura sosegadas con las que seguir descubriéndolos para desentrañar otros significados. Porque el tiempo pasado fue fruto de su presente y el espacio de la fábrica de tabacos, aun siendo institucional, fue también espacio privado; los miles de mujeres que, como Amparo y tantas anónimas obreras, lo habitaron son testimonio de ello.

En el texto de *La Tribuna*, Emilia Pardo Bazán nos hace reconstruir de la mano del narrador la escena en que Amparo llega a la fábrica el primer día de trabajo. Las coordenadas a las que antes aludíamos son fáciles de identificar. Amparo “madrugó para asistir a la fábrica” (l. 1) como suele hacer todo el mundo en la vida cotidiana; y a pie, emprendió su camino, desde “la cuesta de San Hilario” (l. 2) hasta llegar a “patio de la fábrica, la vieja Granera” (l. 6). Al concluir el itinerario, el movimiento fija el tiempo y el espacio: Amparo va a entrar en un edificio de gran “vetustez” y “magnitud” (l. 7) y franquea aquella “muralla” (l. 9) como prueba iniciática para una vida nueva y esperanzadora. Así lo percibe también Clarín en su reseña, cuando subraya la importancia del entorno físico y de la dimensión exterior y, por lo tanto, de lo visible de las cosas: “Lo principal en este libro no son las personas por dentro sino su apariencia y las cosas que las rodean” (l. 20-21). Escribir viene a ser copiar y la mimesis nos permite reconocer como verdadero aquel universo, incluso al margen del tiempo. Esa sensación es la que produce también el cuadro. La perspectiva que Gonzalo Bilbao nos ofrece es inversa a la de la novela, ya que estamos ante un plano interior de la “Tabacalera” de Sevilla con un personaje colectivo. Las grandes dimensiones del cuadro –más de tres metros de alto por cuatro de largo– sitúan directamente al espectador en el recinto. La perspectiva oblicua con el punto de fuga que se sitúa en la parte izquierda del cuadro, acentúa el aspecto alargado y profundo de la sala. La importancia que de este modo el pintor concede a la profundidad intensifica la veracidad del espacio fabril. El trabajo riguroso que realiza con la luz le permite intensificar la veracidad de la escena. La alternancia de luces procedentes de los tres óculos del lateral derecho y de



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

sombras subraya el sugestivo y escenográfico efecto de profundidad. El polvillo de tabaco que flota en la sala y que lo amarillea todo, los juegos de claroscuros y el aspecto borroso de las líneas dan al cuadro una tonalidad fundante de gran verosimilitud.

Espacios y tiempos crean marcos verosímiles en los que el artista recrea una escena o un fresco de la vida de sus personajes y, dadas las connotaciones del entorno elegido, dichas escenas representan algunas facetas de la realidad social.

La creación mimética favorece la representación verosímil de unas operarias de la fábrica de tabacos. Las mujeres que empezaron a trabajar en las fábricas desde la revolución industrial configuraron un nuevo tipo de proletariado, el femenino, que los tres documentos comparten. Las novelas “más industriales” (doc. 3, l. 2) son un tema novedoso como se puede deducir de los comentarios de índole simbólica de Clarín en su reseña.

Pese a la inserción de la mujer en el mundo del trabajo, a nosotros, observadores actuales, nos llama la atención que los artistas no separen las esferas privadas y públicas de las cigarreras. Amparo penetra, desde el segundo párrafo, en ese universo y empieza a aprender su oficio (a partir de la línea 13) recordando las enseñanzas de su madre “porque al fin los puros la conocían, su madre le había enseñado a envolverlos” (l. 4). Otros capítulos nos dan a conocer la vida íntima de las que serán sus amigas y compañeras (por ej. cap. XI, XXIV, XXVIII, ...).

La perspectiva cambia en el cuadro *Las cigarreras*. El primer chorro de luz hace que sobresalga, como escena central, una obrera-madre, vestida de blanco, quien está dando el pecho a su hijo sin abandonar su lugar de trabajo, o sea, sin interrumpir su actividad laboral. Al poner de realce la figura materna y convertirla en protagonista del cuadro, el pintor plasma una costumbre bien arraigada de estas operarias, las cuales tenían que llevarse a los niños a la fábrica en unos cajones (en el primer plano a la derecha de la madre se halla uno de estos “cajones cunas”) para poder alimentarlos y, mientras los mecían, seguían con sus tareas fabriles. La novela de Emilia Pardo Bazán menciona también varias veces la condición de madre de las operarias, pero hace sobre todo hincapié en el trabajo de los niños. En este mismo capítulo VI de *La Tribuna*, madre e hija trabajan juntas, la más joven compensa las deficiencias físicas de la más vieja. El cuadro ofrece una visión armónica de la mujer, que logra desarrollar ambas funciones: la de obrera y la de madre. No obstante, la historia lo



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

documenta y la novela también: las obreras trabajaban en condiciones insalubres y antihigiénicas. La reivindicación de los derechos sociales para el pueblo que impulsa, entre otros motivos, a Amparo al escenario político son recurrentes en *La Tribuna*. Emilia Pardo Bazán relata en sus *Apuntes autobiográficos* que estuvo dos meses observando y estudiando a las cigarreras de la Palloza de La Coruña. La escritora fue testigo directo de esas condiciones, lo que otorga a la novela un valor documental y testimonial.

Las fábricas de Tabaco eran monopolio del Estado. La “magnitud y vetustez” del edificio encierran, para Amparo, “un poder misterioso, el Estado, con el cual sin duda era ocioso luchar, un poder que exigía obediencia ciega, que a todas partes alcanzaba y dominaba a todos.” (l. 9-11). Estos aspectos quedan también plasmados por la composición de la pintura que da cuenta de la omnipotencia política. La configuración arquitectónica del espacio de la fábrica y, concretamente, la arcada y la nave ocupan casi los 2/3 del cuadro, de modo que las numerosas mujeres que allí trabajan están hacinadas y quedan reducidas a simples esquemas representativos; proporcionalmente no son nada en ese espacio también de poder. Las cigarreras viven aplastadas bajo el peso invisible y omnipresente del Estado, que controla sus vidas hasta en los momentos más íntimos como los de la lactancia. Es, como precisaba el narrador en la cita anterior, un poder que logra “dominar a todos” y que, a imagen de Dios o del mismo narrador omnisciente, “a todas partes alcanzaba”. La novela denuncia también el estatus de la obrera en la medida en que no se espera de ella más que “obediencia ciega”. Plásticamente, Gonzalo Bilbao lo refleja con igual verosimilitud.

La imitación de la Naturaleza forma parte del trabajo del artista realista o naturalista. No se trata de una simple reproducción desprovista de sentido artístico. Pintar o escribir es trabajo de creación original, que subsume escuelas e influencias nacionales e internacionales. La creación artística establece también un diálogo intemporal entre sus diversas expresiones materiales, las cuales se complementan para formar parte de la historia del arte y de la cultura.

### **El diálogo entre las artes y las creaciones artísticas**



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

Cuando Clarín empieza a valorar la escritura de Emilia Pardo Bazán recurre al campo léxico de la pintura: “pintan” (l. 8 y 9), “color” (l. 8 y 9), “lienzo” (l. 10). La referencia a Claudio Lorena<sup>1</sup> (l. 10) es oportuna, ya que se le consideraba como el mayor paisajista de su época por los prodigiosos juegos de luces y colores de sus cuadros. A doña Emilia siempre se le reconocieron las mismas dotes para pintar el paisaje (l. 1 a 3 del doc 1). Leopoldo Alas identifica así la relación trans-estética entre la escritura de la autora gallega y la pintura; relación que el cuadro de Gonzalo Bilbao corrobora. De hecho, este parece *a priori* ser una interpretación literal de la novela (cf. el título “Las cigarreras”) y de las descripciones de la fábrica (“magnitud del edificio”, l. 7, “aquellas murallas”, “recinto”, l. 9, “las operarias alzaban la cabeza: ojos curiosos y benévolo se fijaban en la novicia”, l. 14-15, etc.). La creación en los tres documentos se puede plantear, por consiguiente, en términos de relaciones e interacciones entre las artes; es decir, como un diálogo entre las diversas expresiones artísticas y, en lo que a este dossier respecta, entre el arte verbal y el pictórico.

En ese espacio dialógico las creaciones artísticas se complementan (visión exterior del edificio en el doc. 1, visión interna en el doc. 2) a la vez que se contraponen. El fragmento de *La Tribuna* nos ofrece una visión objetiva del trabajo de las cigarreras (l. 26-39), de sus dificultades técnicas (“Lo que es saber, como lo material de saber, sabrás... –dijo alzando las cejas—. Pero si no despabilas más los dedos... y si no le das más hechurita...”, l. 21-22, “se obstinó todo el día en fabricarla, tardando muchísimo en elaborar algunas, cada vez más contrahechas y estropeando malamente la hoja” l. 35-36) y de los dolores que provoca (“Al salir de la fábrica, le dolía a Amparo la nuca, el espinazo, el pulpejo de los dedos”, l. 39-40) en un espacio cuya majestad no esconde la vejez del edificio. El contraste con la visión amable y optimista de la llegada a la fábrica es patente y refuerza este desenlace naturalista. Al contrario, el cuadro del pintor andaluz parece proponer de antemano una visión idealizada del trabajo en la Tabacalera y lo plantea como un asunto costumbrista. Las jóvenes, en el primer plano, están vestidas con trajes sencillos de percal. Se engalanan, como si no fuesen a trabajar, con mantillas y flores en el pelo de acuerdo con los usos de los días festivos de la época. Todas miran y sonríen ante el espectáculo de la joven madre dando el pecho a su

---

<sup>1</sup> Claude Gelée dit “le Lorrain”, 1600-1692.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

recién nacido que recuerda el motivo clásico de la Virgen con el niño o *Madonna*. Los cuerpos son fuertes, agradables, armoniosos, y se distancian de la representación de los cuerpos doloridos, estropeados y feos típicos del Naturalismo francés. Se sublima el ambiente de trabajo, pues parece más bien un salón que un taller.

Aunque la novela de Pardo Bazán y el cuadro de Bilbao Martínez comparten la misma temática, las dos obras ofrecen dos maneras distintas de abordar la realidad y de interpretar el mundo en función de las escuelas a las que pertenecen o de las influencias que las nutren.

Cuando Clarín aludía en su reseña a las novelas “más industriales” se estaba refiriendo indirectamente a la influencia del naturalismo de Zola y a las teorías que expuso en *Le roman experimental* (1880). Emilia Pardo Bazán las introdujo en *La cuestión palpitante* ajustando el naturalismo francés a lo que pasó a denominarse “naturalismo español” (doc 3, l. 1). En esas breves líneas introductorias, Clarín introduce unos de los temas más polémicos de los años 1880: la pertinencia, en España, del materialismo y del positivismo científico que sustentaba el naturalismo francés. Esa filosofía, determinista y fatalista, se la consideraba poco adecuada para las mentalidades españolas y en contradicción con algunas de las ideas del catolicismo. Si bien Emilia Pardo Bazán estaba en parte de acuerdo, ella encontró en *Le roman experimental* respuestas que en parte expuso en los prólogos a *Un viaje de novios*, al que alude Clarín (l. 11), y a *La Tribuna* para modernizar la novela. Para ella, lo importante era que el relato reflejase las “costumbres modernas” y se alejase de las novelas costumbristas, como las idealistas de Cecilia Böhl de Faber (“la insigne *Fernán*”, prólogo), cuya finalidad era moralizante. Al asumir un método científico, elegir un escenario fabril con una mujer protagonista de baja clase social y obrera que además, como hace Amparo, se funde con el personaje colectivo (l. 36-39), Pardo Bazán está en la práctica ensayando con elementos similares a los que Zola utilizó en *L'Assommoir* y en *Nana*. Bien lo decía Clarín, *La Tribuna* es “naturalista” por todos los lados (l. 4) y en ella estaba la escritora dando “a la estampa” (l. 3) unas “teorías tan bien pensadas como las de su *Cuestión palpitante*” (l.3). Si el naturalismo consiguió traspasar las fronteras, Pardo Bazán las sometió a juicio crítico. Por eso *La Tribuna* no es imitación servil del naturalismo francés, sino “estampa” o pintura de un



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

trozo de realidad visto al hispánico modo; o como poco después precisaría Zola, a través del temperamento pardobazaniano.

Algo semejante se puede observar respecto del cuadro de Bilbao. Elige también un tema naturalista, al presentar una instantánea del trabajo cotidiano en el interior de la fábrica y reflejar su atmósfera con exactitud y todo detalle. La pintura naturalista se caracteriza por el uso de grandes formatos – y ya mencionamos las dimensiones impresionantes del cuadro de *Las cigarreras* –, de modo que el primer plano suele ser casi de tamaño real. Los detalles se fijan en lugares significativos como los semblantes cansados o, al contrario, alegres; en las manos deformadas por el trabajo, en los objetos de la vida cotidiana, etc. En la pintura del dossier, la luz pone de relieve los rostros felices de estas operarias que se entretienen admirando, enternecidas a juzgar por la expresión de sus semblantes, una escena materna. La escena, no obstante, nos recuerda también el papel reproductor que se le atribuía a la mujer como finalidad y razón de ser de su existencia. En el primer plano, pero en semipenumbra, se observa también la reproducción de los movimientos específicos del trabajo de las cigarreras, como, por ejemplo, el desmontar el tabaco o sea el proceso mediante el cual se suaviza el tabaco con agua (primer plano a la izquierda). Amparo describe esas técnicas con el mismo detallismo y con los términos técnicos precisos en el inicio de este capítulo VI (l. 26-35). Los objetos representados demuestran la gran exactitud del pintor naturalista para dar cuenta de la realidad laboral. Se pueden mencionar la artesa (primer plano a la izquierda), los andullos (primer plano a la derecha), las brozas de tabaco..., así como la presencia de una probable ama de rancho en segundo plano. Su ubicación nos proporciona información sobre la jerarquía dentro de la Tabacalera. Sobre este aspecto cabe destacar en el lienzo la cadena de producción en la que cada grupo de mujeres realiza una de las fases de la elaboración del puro. El cuadro responde al sueño decimonónico de conferir a la mujer un nuevo protagonismo en el arte, potenciado por el auge del naturalismo y por la novedad de llevar al arte al mundo obrero<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Los chorros de luz que vienen de la parte superior derecha, pueden también interpretarse como una referencia a la pintura realista y a uno de sus mayores representantes, Gustave Courbet: cf. *L'atelier du peintre* (1855) cuya luz difusa tiene un tono amarillo y se focaliza en la figura femenina central y un niño.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

La temática naturalista del cuadro no excluye, sin embargo, la presencia de otras estéticas, en particular, la influencia del impresionismo que convive también con la pintura realista durante la segunda mitad del siglo XIX porque el pintor tiene que representar también la luz y el color para crear sensación de vida y de realidad. Por representar una escena de la vida cotidiana, propia de uno de los oficios que a más mujeres contrataba en España, el lienzo de Bilbao es una escena sobre usos y costumbres, y, por lo tanto, se lo puede considerar de inspiración costumbrista. La cigarrera fue uno de los tipos que formaba parte de las colecciones de *Los españoles pintados por sí mismos*. Incluso Pardo Bazán compuso uno en el que aparecen muchas de las ideas de *La Tribuna*. Todo ello implica que el pintor andaluz adoptó una estética naturalista en la que incluyó aspectos costumbristas de su presente, los cuales remiten al pasado reciente de las estéticas en historia del arte.

Ahora bien, indagando un poco más se puede reconocer la huella de otras herencias clásicas, en particular, la de *Las hilanderas* de Velázquez<sup>1</sup>. El influjo del pintor barroco es latente en casi toda la pintura española del siglo XIX. Ciertamente es que la historia de la pintura emplea también el término «naturalista» para denominar algunas de las obras barrocas de los siglos XVI y XVII.

En suma, la creación de Gonzalo Bilbao Martínez se integra de manera más o menos consciente en una larga tradición pictórica y a la vez la enriquece con aportaciones propias de su época.

Si *La Tribuna*, como decía Clarín y pensaba Pardo Bazán, era naturalista y respondía a unas preocupaciones internacionales extranjeras, no por ello excluía la escritora en su prólogo a *La Tribuna* que se perdiese de vista la herencia del realismo español. Si el saber

---

<sup>1</sup> Es un cuadro de 1657 cuyo primer plano pone en escena el trabajo de sus homónimas protagonistas de manera fidedigna. La influencia velazqueña en la pintura de Gonzalo Bilbao es evidente: la luz que penetra por las claraboyas de la nave y baña de claridades y de claroscuros el espacio, los colores (blanco, rojo, ocre). Tanto en el cuadro de Velázquez como en el de Bilbao, el primer plano representa la labor técnica de estas operarias (mujeres, insistamos, en ambos casos). Cabe mencionar también todo el trabajo sobre la profundidad y los diferentes planos que nos invitan a interpretar los cuadros como si fuesen historias secuenciales que empiezan en el primer plano y que acaban en el último. El cuadro entabla a su vez otros diálogos al ser un homenaje a *Palas y Aracne* de Rubens (1636-1637) del que recupera no sólo el tema mitológico sino también la técnica de la construcción abismal. La filiación continúa con un cuadro de Tiziano datado en 1562, *El rapto de Europa*, que el mismo Rubens copió durante su segundo viaje a España entre 1628 y 1629 e insertó el tema en el detalle del tapiz del cuadro que acabamos de mencionar. Se advierte también, más allá del motivo mitológico, una correspondencia entre la postura de Europa en el cuadro de Tiziano y la de Aracne en el de Rubens.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

liar un puro exigía un conocimiento técnico (doc 1. l. 17-20), escribir y analizar una novela de costumbres modernas, exigía a su vez –como se burlaba Clarín en la antífrasis (“más novelas y menos teorías” o “menos doctores”, l. 1-2). Si el mordaz Clarín reconoce la calidad de las ideas “bien pensadas” de la escritora es porque realmente se sustentaban en unos conocimientos sólidos y personalizados.

Con la misma ironía que la maestra ante “el arranque de orgullo” (l. 17-18) de Amparo o de la crítica ante su obra, Pardo Bazán “sonrióse” (l. 18 y también, valga la comparación, oprimió los textos leídos y la crítica recibida “entre el pulgar y el índice” (l. 20) para poder seguir adelante su carrera en universo masculino y bastante reaccionario. Porque la creación, artesanal o artística, conlleva la humildad del aprendizaje y la escucha atenta del maestro, metafóricamente, la escritora nos devela gran parte de lo que fue su proceso de formación<sup>1</sup> y de estudio (*Apuntes autobiográficos*), teórico (*La Cuestión Palpitante*) y práctico (*La Tribuna*). El estudio fue para ella una de las claves de progreso, no solo social como lo exigía para las cigarreras y para las mujeres en general sino también para ser buenas profesionales. Si a la joven le corresponde formarse, a los maestros mayores les corresponde la responsabilidad de transmitir su saber a las nuevas generaciones (“Sus vecinas de mesa [...] que se enrolla más pronto”, l. 37-39). Amparo llegaría a ser maestra en *Memorias de un solterón*. También era Pardo Bazán novicia en la escritura y nunca ocultó – como documentan sus prólogos e intertextos – lo que, a los clásicos como Cervantes, *El Lazarillo* o Velázquez, ella les debía.

Las técnicas y los valores de la tradición literaria española forman parte de *La Tribuna* con toda naturalidad: el realismo clásico y el costumbrismo son sus intertextos y afloran tanto en esa ironía amable de la maestra (l.19-25) como en las técnicas descriptivas (l. 10-11, l. 23) que utiliza la escritora en el documento 1. En la novela, están presentes en los numerosos intertextos cervantinos o en los cuadros costumbristas como el del Carnaval (cap. XII), por citar algunos ejemplos. Por recurrir a esas técnicas y motivos, la escritora recoge las estrategias tradicionales que vinculan el naturalismo con el realismo clásico español y a su

---

<sup>1</sup> Se puede observar el paralelismo entre la autora y el personaje en el proceso de aprendizaje. En las l. 37-39 aparece el tema de la oposición entre generaciones, entre jóvenes y viejas que se puede entender como tradición vs. modernidad y conflicto entre ruptura y continuidad. Estos aspectos se pueden enlazar con la tercera parte de la composición cuando se estudia la autonomía del artista.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

vez con el costumbrismo en el documento 1. En consecuencia, se puede afirmar que doña Emilia crea o compone – a imagen de los artistas antes de la “Querrela de los Antiguos y Modernos” – por imitación de la autoridad o del maestro canónico. Clarín lo apunta de manera sibilina al aludir a *La Cuestión palpitante*, donde ella expone todas estas ideas, y a *La Tribuna*, donde ella creativamente las lleva a la “práctica” (doc 3 l. 24) para unir, como la maestra “el ejemplo a la enseñanza. Mira... así...a modito” (l. 24-25).

Y así, “a modito”, fue entretejiendo la novelista marinedina el mundo de Amparo y descubrió que aquel naturalismo era complementario con la tradición, como también descubrió los límites del perspectivismo exterior con el que finaliza el texto de Clarín. Si Amparo es la protagonista, en su proceso de formación y de paso a la vida adulta, como anuncia el documento 1, no le basta a la escritora ese entorno naturalista, necesita también “crearse un mundo suyo propio” que “permite más libre inventiva” como lo declara en el prólogo de *La Tribuna*.

Los documentos de este dossier ponen de manifiesto que las obras artísticas entablan un diálogo con las corrientes de la época en las que ven la luz. Si bien no pueden escapar de la impronta de las creaciones, estéticas y dogmas que las precedieron, la originalidad y la creatividad del artista, que adquiere madurez e independencia, las convierten en exponentes de una tradición sin cesar renovada.

### **Los límites de la representación y la autonomía del artista**

La presencia del narrador omnisciente en el documento 1, su posición de dios todopoderoso (l. 1-l 20, por ejemplo) y las funciones comentadora y valoradora que va desarrollando (l. 16 “entregándose con solicitud” y l. 17 “en un arranque de orgullo”, “dijo la novicia confusa”, l. 23) son una contradicción de la imparcialidad y objetividad del narrador. Ambas eran, no obstante, postulados básicos del naturalismo que Emilia Pardo estaba divulgando y aplicando como declaró en el prólogo a *La Tribuna*. Clarín –ya lo comentamos– consideraba más importantes en esta tercera novela de la escritora gallega la “apariencia y las cosas que las rodean” que “las personas” (l. 20-21); o sea, la percepción externa, lo



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

observable y el determinismo del medio ambiente, antes que la creación de psicologías y la representación de las interioridades del alma.

Ahora bien, la representación de lo observable impone al artista una composición determinista y conductista (como en el futuro behaviorismo de los años 1950). El conductismo excluye al narrador y la representación de ideas, recuerdos o sentimientos, si el novelista no recurre al sueño o al estilo indirecto libre. Amparo, sin embargo, “pensaba en que iba a ganar mucho dinero” (l. 3) y “no le arredraba la tarea” (l. 5), además de saber que así, ella como mujer, iba a conseguir su independencia y libertad respecto de la patria potestad: “ligera y contenta como el que va a tomar posesión del solar paterno” (l. 1-2). De ella conocemos asimismo algunos de sus miedos y mitos, como los que simbolizaba el edificio de la Granera: “para Amparo, acostumbrada a venerar la fábrica desde sus tiernos años, poseían aquellas murallas una aureola de majestad, y habitaba en su recinto un poder misterioso” (l. 8-9).

A pesar de las contradicciones que se observan entre las teorías y los recursos textuales citados, Pardo Bazán no renuncia a ninguna técnica y combina varias perspectivas narrativas. Cuando Amparo entró en la fábrica “pudo tanto en ella ese temblor religioso” (l. 13), lo que no le impide obligar a su narrador omnisciente a reducir el relato descriptivo para quedarse solo en la “apariencia” clariniana (l. 20) de la expresión corporal u “orgánica”, según José Ortega y Gasset. Si el lector puede visualizar a Amparo atemorizada, es en gran parte porque “casi temblaba al sentarse en la silla” (l. 14). Con sencillez y dinamismo Pardo Bazán está plasmando las ineludibles fisiologías médicas de Claude Bernard, que Zola convirtió en postulado naturalista, sin por ello prescindir de la sensibilidad y del alma de su personaje.

En el cuadro de Gonzalo Bilbao, no solo el asunto – como ya se ha dicho – nos guía hacia la intimidad de la madre con su hijo, también las poses, la gestualidad y, en especial, las miradas incitan al espectador a ir más allá de la materialidad primera de las cigarreras. La subjetividad del artista se trasluce además por la denuncia amable, desde nuestra perspectiva contemporánea, de las condiciones de vida de estas operarias que en la fábrica han de seguir asumiendo el papel de madres, como lo demuestra la cuna que se sitúa a la derecha de la figura central. En este sentido, se puede afirmar sin caer en anacronismos que



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

*Las cigarreras* no es representación de tipos populares de mujeres andaluzas, sino que va más allá al llevar un mensaje también sociocultural. El pintor expresa los sentimientos de abnegación, de esfuerzo y de dignidad de estas mujeres pertenecientes a las clases sociales más humildes y las convierte en heroínas de lo cotidiano (visión idealizada y tradicionalista) al fusionar en la mujer a la madre y a la operaria.

Como analizamos antes, Gonzalo Bilbao reúne diversas influencias pero con su mirada personal logra crear un estilo propio. Se puede observar, en este sentido, que sus pinceladas se hacen más impresionistas y menos realistas: las figuras, sobre todo en el segundo y tercer plano, son imprecisas y de ejecución rápida, a modo de esquejes sobre el lienzo. El trabajo sobre la luz y la importancia del color blanco (que tiene mayor protagonismo que el color negro a partir del Impresionismo) son algunos indicios de las técnicas utilizadas por dicha escuela. Bilbao poetiza el trabajo de las cigarreras al proponer una visión idealizada que se aleja de cualquier rasgo de dramatismo o dureza. La mirada maternal de la cigarrera, que tiene a su niño en brazos, es semejante a la de sus compañeras en el taller y de nuevo estableciendo homogeneidad y unión entre ellas, de modo que pasan de ser entes individuales a un colectivo que protege a la madre. La idea de congregación, que denota solidaridad y complicidad, la encontramos también en *La Tribuna*: “En derredor suyo, las operarias” (l. 14-15), “ojos curiosos y *benévolo*s se fijaban en la novicia” (l. 15), “*Sonrióse* la maestra” (l. 18), “Sus vecinas de mesa le daban consejos oficiosos” (l. 37). La luz tenue, la gama cromática reducida, así como las líneas borrosas que dulcifican los rostros sumergen toda la escena central en una inmensa sensación de ternura. El pintor, con este tratamiento de las cigarreras sevillanas, al igual que Pardo Bazán respecto de las gallegas, se aparta del naturalismo francés y de su tendencia al feísmo. Ya lo indicaba en su prólogo la escritora, el proletariado español y el pueblo en general se distinguían del otro lado de los Pirineos por su optimismo y su naturaleza alegre.

Es este mismo trabajo sobre la luz y los colores lo que Clarín destaca a la hora de valorar el estilo de Emilia Pardo Bazán (l. 8-12). Y es cierto que, en *La Tribuna* también, la luz desempeña un papel fundamental. Aparece desde el incipit, con una descripción de los primeros rayos de sol “que a duras penas logran colarse por las tortuosas curvas de la calle



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

de los Castros”. El narrador les otorga un protagonismo esencial, como si fueran una extensión de los personajes y de sus dificultades para escapar del mundo en el que viven. La luz se convierte entonces en estrategia para plasmar el determinismo del medio ambiente, pero también en la mirada sensible y plástica del paisaje, alejándose de la aparente objetividad del naturalismo. En el fragmento inicial del dossier encontramos también una de estas pinceladas que favorece la percepción pictórica del escenario en el que se mueve el personaje: “Al subir la cuesta de San Hilario, sus ojos se fijaban en el mar, sereno y franjeado de tintas de ópalo” (l. 2-3). El narrador intenta compartir con el lector la visión de Amparo y traducir la profundidad polícroma (“ópalo”) del mar de Marineda. Doña Emilia reproduce el paisaje a la manera de un pintor impresionista que multiplica las pinceladas para resaltar la luz y el color de su cuadro. La doble adjetivación (“sereno y franjeado”) y el sustantivo “ópalo” componen un paisaje luminoso e inmenso (“el mar”) que se opone a la atmósfera oscura y a la sensación de encierro que supone la entrada en la fábrica: “patio” (l. 6), “lo poco airoso de su traza” (l. 8), “murallas” (l. 9), “recinto” (l. 9), “apenas vio quién la recibía” (vs. “sus ojos se fijaban”). La descripción plástica sumerge al lector en la realidad reconstituida de Marineda (cf. Clarín: “la luz y los colores parecen robados al sol y a las cosas del mundo”, l. 12) y enriquece el texto con valores simbólicos. De este modo se establece una dialéctica que funciona como una prolepsis entre el espacio exterior que la marina representa y el espacio interior de la “vieja Granera” (l. 6). Si Amparo se identifica con aquel horizonte sin límites en unos instantes de optimismo y esperanza de libertad gracias al trabajo en la fábrica, pronto descubrirá el significado real de aquel espacio de opresión y de “obediencia ciega” (l. 10-11) que a partir de entonces la determinará. Tras sintetizar Clarín el argumento de la novela (l. 16-18) enumerando los hechos principales, afirmaba “no es eso en rigor *La Tribuna*” (l. 18). Gracias a la expresión plástica este tipo de dialécticas potencian textualmente otras dimensiones sensibles o subjetivas.

La creación artística en este dossier utiliza la imitación de la realidad como estrategia principal pero no exclusiva, así como el diálogo entre diferentes expresiones artísticas y estéticas. En el paso de la teoría al ejercicio práctico, no obstante, surge una vez más la visión personal del artista, lo que Emilia Pardo denominaba las “galas de su fantasía” (prólogo a *La Tribuna*) aun cuando estuviese en contradicción con las ideas expuestas en *La*



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

*cuestión palpitante*. Clarín distinguía a su vez distintas modalidades del realismo y del naturalismo francés representados por Balzac, Flaubert, Daudet y Goncourt (l. 5-6), como también lo hizo la escritora en sus artículos de crítica literaria. Zola era asimismo consciente de ello. Con el tiempo fue matizando sus propias ideas y la teoría de las pantallas<sup>1</sup> es buena muestra de ello.

Por otra parte, como se observaba al plantear las especificidades de las distintas expresiones artísticas, el lienzo y la paleta de colores en el cuadro, la palabra en la novela y el artículo crítico, y las exigencias que cada circuito de comunicación específico impone, condicionan a los creadores: el tamaño del lienzo y sus óleos, de encargo o para los concursos de Exposiciones y Salones (doc 2); la brevedad de la columna, su actualidad y vida efímera en el caso de la prensa (texto 3)<sup>2</sup>, creación de un universo de ficción novedoso de la pluma de una mujer (texto 1). Puesto que los tres coinciden en plantear asuntos sociales en tiempos históricos convulsos, sus autores, por muy realistas y objetivos que pretendan ser, están seleccionando elementos según unas ideologías y con unas intenciones precisas: las condiciones de vida en la fábrica para Emilia Pardo Bazán y el tema de la lactancia para Bilbao cuya hermana formaba parte de la junta de damas protectoras del consultorio de niños de pecho de Sevilla. Ya se ha comentado: ni los colores ni las luces son gratuitos e inocentes, como tampoco lo son, por ejemplo, las palabras y su *dispositio* en los textos. La naturaleza de los materiales que el artista trabaja como materia prima, el proceso de creación a partir de cada uno de ellos y sus respectivos circuitos de comunicación no son ni tan materialistas, ni tan fruto exclusivo de la razón como requería el utópico artista-científico, que experimentaba con sus materiales e hipótesis en el laboratorio (Zola). La sensibilidad y la subjetividad –el temperamento naturalista– y la libertad que Pardo Bazán (Prólogo a *La Tribuna*), Clarín (“Del Naturalismo”, *La Diana*, 1882) y Bilbao quisieron preservar, pone de manifiesto la falacia de los realismos y naturalismos.

---

<sup>1</sup> En la “*théorie des écrans*”, Zola define la obra de arte como “*une fenêtre ouverte sur la création*” precisando que siempre hay “*enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés*”. Esta pantalla, de espesura variable, resultará ser, cuando matice dicha teoría, la personalidad o « *le tempérament* » del artista.

<sup>2</sup> Cet aspect n'apparaît pas dans les références du document du dossier mais on pourra valoriser les candidats qui sauront reconnaître qu'il s'agit d'une *reseña* pour un journal.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

A imagen de la célebre cita de Flaubert, “*Madame Bovary, c’est moi*”, los tres artistas de este dossier asumieron su condición de autores/artistas creativos, originales y españoles, y su uso parcial del método naturalista. La razón no excluye en sus obras la sensibilidad, ni tampoco renuncia a trabajar de manera documentada con una selección de materiales referenciales (fabricación del tabaco), para recrearlos, producir sensación de vida real (las cigarreras en el trabajo) y responder a los problemas de su presente (la cuestión social femenina). Los distintos naturalismos que Clarín citaba en su reseña (l. 6) son también respuestas personales a las mismas limitaciones. La creación implica, aun inconscientemente, selección. La objetividad absoluta no existe cuando los artistas trabajan sus materiales para darles nueva vida artística. Ni las cigarreras de Bilbao, ni las de las escenas de Marineda estudiadas son solo realistas, o como declaraba Clarín, “solo eso en rigor” (l. 18), si realmente pretenden crear ilusión de realidad en un receptor de su época o atemporal. Maupassant acertó con su sencilla definición: todos ellos y, sobre todo, los Goncourt, Bilbao y Pardo Bazán e incluso Clarín (*La Regenta*) con su colorismo fueron ilusionistas antes que realistas.

### **Conclusion**

En resumidas cuentas, el análisis de los tres documentos que componen este dossier elucida cuáles son los procesos de creación artística propios de las últimas décadas del siglo XIX y de principios del siglo XX. Si, en un primer tiempo, el trabajo del artista realista o naturalista se basa en la imitación de la Naturaleza, no por ello la obra de arte es su mera transcripción fotográfica o su calco, siguiendo la imagen de la lente transparente que al principio defendía Zola al querer introducir –como Galdós y Pardo Bazán– una visión totalizadora de la sociedad en el arte.

A pesar de que el arte evolucione con su presente, las creaciones artísticas son también deudoras de las escuelas y de las tradiciones nacionales. Tampoco son impermeables ante los avances internacionales, el desarrollo científico y técnico de la época en la que nacen. Los documentos de este dossier ofrecen un claro ejemplo de ello, por hacer convivir pasado y presente – Velázquez y Cervantes – con una proyección de futuro, lo nacional y lo internacional – sobre todo francés – y por asumir los cambios que su contexto



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

sociohistórico y el progreso les fueron imponiendo en unos momentos convulsos y de cambio en España.

En estos documentos de Gonzalo Bilbao, Pardo Bazán y Clarín, la convivencia de tendencias costumbristas, realistas y naturalistas – nacionales y francesas – muestra el poder creativo y transformador del conocimiento sensible y la importancia del estudio de la subjetividad, incluso en unos universos que se afirman como materialistas y racionales. Los tres autores hacen uso de su ingenio personal y abren los cánones estéticos en sus ejercicios creativos, independientemente de los materiales que utilizan. Clarín mencionaba las diversas modalidades del naturalismo francés y doña Emilia las matizaba en *La Tribuna* al hacer emerger su originalidad e instaurar cierta distancia respecto a algunos postulados de las teorías de Zola. De la misma manera, Gonzalo Bilbao fue más allá del costumbrismo de la escuela andaluza para ofrecer una visión personal sobre las condiciones de vidas de estas cigarreras. En última instancia, del análisis de estos documentos se induce que la creación artística es un diálogo transestético y transnacional y así lo ha seguido siendo en la historia del arte.

Antes de que llegasen a España los neonaturalismos anglosajones, Camilo José Cela, premio Nobel español, recordaba su deuda con el realismo y el naturalismo decimonónicos en el prólogo a *La Colmena*. En *La familia de Pascual Duarte* y en *La Colmena* construyó unos universos reales gracias al poder de la palabra y la potencialidad subjetiva del lenguaje y, con ellos, logró contar, al igual que los autores de este corpus, las condiciones de vida de los españoles de su presente.

***Autres ouvertures possibles :***

- el futuro “behaviorismo” del realismo social de los años 1950
- las vanguardias de los años 1920 que reivindicaban la autonomía de la obra artística
- hacia otros ejes: “*réalités et fictions*” o “*échanges et transmissions*”.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## Épreuve de traduction

### Brève bibliographie indicative

#### **Grammaires de la langue espagnole**

BEDEL, Jean-Marc, *Grammaire de l'espagnol moderne*, Madrid, PUF, 2002

DE BRUYNE, Jacques, *Grammaire d'usage de l'espagnol moderne*, Louvain, Duculot-De Boeck, Supérieur, 1998.

Real Academia Española, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid,

GERBOIN, Pierre, LEROY, Christine, *Grammaire d'usage de l'espagnol contemporain*, Paris, Hachette, 2000.

POTTIER, Bernard, DARBORD, Bernard, CHARAUDEAU, Patrick, *Grammaire explicative de l'espagnol*, Paris, Nathan Université, 2000.

LIGATTO Dolorès, SALAZAR Beatrice, *Grammaire de l'espagnol courant*, Paris, Masson, 1993.

SECO Manuel, *Nuevo diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2016.

#### **Grammaire de la langue française**

CHARAUDEAU, Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette Éducation, 1992.

GREVISSE, Maurice, *Le bon usage*, Louvain, De Boeck Supérieur, 2016.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994.

DENIS Delphine, SANCIER-CHATEAU Anne, *Grammaire du français*, Paris, Librairie générale française, 1994.

MONNERET, Philippe, POLI, Fabrice, *Grammaire du français - terminologie grammaticale*  
[https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Programmes/52/6/Livre\\_Terminologie\\_grammaticale\\_web\\_1308526.pdf](https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Programmes/52/6/Livre_Terminologie_grammaticale_web_1308526.pdf)



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

**Manuels d'exercices corrigés:**

FRAU José Manuel, TORRIONE Margarita, *Practicando los verbos*. Cuaderno de ejercicios, Paris, Ophrys, 1990.

BALESDENT Robert, *La grammaire espagnole des lycées et collèges*, Paris, Ophrys, 1988.

**Manuels de thème et version**

DIAZ Elvire, *Entraînement au thème et à la version*. Espagnol, Paris, Ellipses, 2004.

GALLEGO André, *Thèmes espagnols*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005.

GIL Henri, MACCHI Yves, *Le thème littéraire espagnol*, Paris, Armand Colin, 2005.

LAVAIL Christine, *Thème espagnol moderne*, Paris, PUF, 2010.

**Dictionnaires**

- Dictionnaires unilingues français

*Nouveau Petit Robert*, Paris, Le Robert.

Trésor de la langue française informatisé, Université de Lorraine/CNRS, 1994. En consultation libre sur <http://www.cnrtl.fr>

Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française* (<https://www.dictionnaire-academie.fr/>)

- Dictionnaires unilingues espagnols

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2014 ([www.rae.es](http://www.rae.es)).

SECO Manuel, ANDRÉS Olimpia, RAMOS Gabino, *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar, 1999 (dictionnaire d'usage).

MOLINER María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2017 (dictionnaire d'usage).

- Dictionnaire bilingue espagnol-français

DENIS Serge, POMPIDOU Léon, MARAVAL Marcel, *Dictionnaire espagnol-français*, Paris, Hachette, 1977.



## Thème

Rapport établi par Céline Perrin

### 1. Sujet proposé

— Alors maintenant, réponds-moi : comment fais-tu ?

La réponse tardait à venir, mais quelque chose dans le visage de l'enfant venait de se détendre.

Justin retint à grand-peine une dernière seconde d'immobilité puis poussa un râle de fatigue et de soulagement mêlés. La statue se fissa tout à coup, et l'enfant se livra à un ballet solitaire, un enchaînement rituel et maîtrisé ; il fit craquer tous ses os de la nuque à la taille, puis sautilla un instant d'une jambe sur l'autre pour raviver ses muscles et dégourdir sa carcasse. Il se racla la gorge pour retrouver sa voix, massa ses joues engourdies et fit quelques grimaces pour retrouver toute la souplesse de ses zygomatiques.

— Question d'habitude, docteur.

Il avait beau s'y attendre, c'était le médecin qui maintenant se statufiait, la cigarette au coin du bec.

— Que ne ferait-on pas pour le bonheur des siens ? poursuivit Justin. Et le bonheur des siens demande parfois des sacrifices. Ah si les parents savaient tout ce qu'on fait pour eux ! Ah s'ils se doutaient un seul instant de la patience et de l'attention dont il faut faire preuve pour les guider dans la vie.

— Combien de temps vas-tu tenir ?

— Ils ne sont pas encore prêts. J'ai peur qu'ils commettent les mêmes erreurs, je les sens fragiles. Dès qu'ils seront sortis d'affaire, je pourrai réapparaître, et je compte sur vous, docteur, pour les préparer à mon retour.

— D'ici là, qu'est-ce que je peux faire pour toi ?



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

— Prescrire deux séances par semaine, rien que vous et moi, afin que je puisse me détendre un peu et discuter le coup, ce serait déjà une belle étape.

— C'est tout ?

— Non. La semaine dernière, ils m'ont planté devant la télévision. J'ai vu passer une pub pour un nouveau biscuit au chocolat, avec une couche de génoise, une autre de nougatine. L'idée d'y goûter m'obsède !

— Je vais me renseigner.

Après un dernier hochement de tête, Justin retrouva son immobilité et ses yeux morts.

Tonino Benacquista, *Nos gloires secrètes*, Paris, Éditions Gallimard, 2013

## 2. Proposition de traduction

— Pues ahora, contéstame: ¿cómo haces?

La respuesta tardaba en llegar, pero algo en la cara del niño acababa de relajarse.

Justin mantuvo a duras penas un último segundo de inmovilidad, luego soltó un estertor de cansancio y de alivio mezclados. La estatua se agrietó de repente, y el niño se entregó a un baile solitario, una secuencia ritual y dominada; se hizo crujir todos los huesos de la nuca a la cintura, luego dio saltitos durante un instante de una pierna a otra para reactivar sus músculos y desentumecer su carcasa. Carraspeó para recuperar la voz, se masajeó las mejillas adormecidas e hizo algunas muecas para recuperar toda la flexibilidad de sus cigomáticos.

— Cuestión de costumbre, doctor.

Por mucho que se lo esperaba, ahora era el médico quien se convertía en estatua, con el cigarrillo en la comisura de los labios.

— ¿Qué es lo que no haríamos por la felicidad de los nuestros? prosiguió Justin. Y la felicidad de los nuestros exige a veces sacrificios. Ay, ¡si los padres supieran todo lo que hacemos por ellos! Ay si imaginaran un solo instante la paciencia y la atención que hay que demostrar para guiarlos en la vida.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

— ¿Cuánto tiempo vas a aguantar?

— Aún no están listos. Tengo miedo de que cometan los mismos errores, los noto frágiles. En cuanto estén fuera de peligro, podré volver a aparecer, y cuento con usted, doctor, para prepararlos a mi vuelta.

— Mientras tanto, ¿qué puedo hacer por ti?

— Prescribir dos sesiones a la semana, solo usted y yo, para que pueda relajarme un poco y que hablemos de ello, ya sería una etapa estupenda.

— ¿Y ya está?

— No. La semana pasada, me pusieron delante de la televisión. Vi pasar un anuncio para una nueva galleta de chocolate, con una capa de bizcocho, y otra de turrón. ¡Me obsesiona la idea de probarla!

— Voy a informarme.

Tras asentir con la cabeza una última vez, Justin recuperó su inmovilidad y sus ojos muertos.

### 3. Présentation du texte

Le texte proposé cette année pour l'épreuve de thème est un passage de la nouvelle « Patience d'ange » qui apparaît dans le recueil *Nos Gloires secrètes* de Tonino Benacquista (2013). Dans chacune de ces nouvelles, le lecteur suit le fil conducteur de la gloire secrète du/ des personnage(s).

« Patience d'ange » se concentre sur Justin et sa famille. François ne vit que pour son travail, et Hélène porte au quotidien le poids de sa dépression, ce mal de vivre qui la ronge. Leur fils, Justin, est un petit garçon joyeux à l'esprit vif, mais peu après son dixième anniversaire, ils le retrouvent statufié, le regard vide. Aucun médecin ne peut expliquer ce qui lui arrive. Véritable mystère médical, il fascine les spécialistes incapables d'apporter une réponse à son état. Le corps fonctionne, le cerveau aussi, mais rien ne semble pouvoir le tirer de cet état d'apathie. Plutôt que de séparer Hélène et François, cette épreuve les rapproche. François se dévoue corps et âme à sa famille, et la fragile Hélène devient un pilier sur lequel



# MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE LA JEUNESSE ET DES SPORTS

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

se reposer, ils retrouvent des valeurs qu'ils avaient perdues, un sens à cette vie dans laquelle ils s'étaient enlucés. Un espoir pour leur fils se présente en la personne du docteur Rochebrune (l'extrait choisi pour le concours), il accepte de les recevoir et perce tout de suite Justin à jour. L'enfant fait semblant, pour ramener ses parents à l'essentiel, au bonheur. Ils sont sur la bonne voie, mais il a besoin d'un peu de temps encore. Le médecin accepte de le lui donner, et de lui offrir deux fois par semaine un espace de liberté où il pourra sortir de l'état dans lequel il s'est lui-même plongé.

Cet extrait, simple en apparence, faisait appel à bon nombre d'acquis grammaticaux et lexicaux indispensables à tout futur enseignant d'espagnol, et combinait langue orale et effets de styles avec l'habileté qui caractérise Tonino Benacquista.

Des indices semés çà et là permettaient aux candidats, après une première lecture attentive, de lever beaucoup de doutes quant à la situation initiale.

## 4. Rappels des attentes de l'épreuve et conseils méthodologiques

Tous les conseils donnés ici reprennent ceux des rapports de jury des années précédentes, nous conseillons aux futurs candidats de les consulter.

### Présentation de la copie

Il est indispensable que les candidats veillent à la parfaite lisibilité et à la propreté de leurs copies. La calligraphie doit être soignée et les ratures sont à proscrire. La formation des lettres, même si cela peut sembler évident, doit être claire, pour éviter de graves confusions (notamment entre les « o » et les « a » ou entre les « n » et les « m ») qui peuvent être pénalisantes. Les candidats doivent également respecter les normes orthographiques pour le choix des majuscules et des minuscules. La ponctuation doit être respectée ainsi que la disposition typographique du texte à traduire.. Nous rappelons la nécessité d'être rigoureux en ce qui concerne les accents écrits en espagnol. Pour le jury, une graphie ou un accent ambigu sont systématiquement considérés comme des erreurs.

### Question de méthode



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

Les candidats n'ont pas à traduire le titre de l'œuvre ni même à le recopier.

Avant de commencer à rédiger la traduction, une première lecture attentive du texte est indispensable. Elle permet de repérer les éléments qui constituent l'histoire qui est racontée (Qui ? Quand ? Quoi ? Où ?). Sans cette étape, il est impossible d'accéder au sens du texte et aux intentions de l'auteur, c'est-à-dire à l'implicite. Elle peut permettre aussi d'éviter des erreurs qui pénalisent lourdement une copie, telles que les fautes de temps (un imparfait à la place d'un passé simple par exemple).

Il est impératif de respecter le texte d'origine. Les alinéas, les guillemets, la ponctuation en général doivent être restitués, sauf si le passage en espagnol exige une modification. De façon générale, la traduction la plus fidèle possible est à privilégier. Elle peut être littérale parfois, si cela va dans le sens du texte et que la correction de l'espagnol le permet. De là l'intérêt d'accéder au sens du texte d'origine et de porter une attention particulière aux registres de langue : les candidats ne doivent omettre aucune nuance, aucun mot, aucune expression. Ajouter des éléments sans raison ou proposer plusieurs traductions est à proscrire.

Pour ce faire, il faut bien évidemment maîtriser les deux langues, et mener un travail bien en amont du concours (exercices de traduction, mais aussi lecture et apprentissage du vocabulaire).

### **Travail de fond**

L'acquisition et la consolidation de réflexes, d'automatismes, en morphologie et en syntaxe, mais aussi dans le domaine lexical sont indispensables et seront les outils quotidiens de tout futur professeur d'espagnol. Il revient à chaque candidat de s'exercer à la pratique du thème et de la consolider en renforçant le vocabulaire courant et la grammaire. Le thème de cette année en était une bonne illustration : il permettait de vérifier la maîtrise de formes et tournures grammaticales fréquemment utilisées. Une accentuation irréprochable des formes verbales est exigée. Il en va de même pour les accents grammaticaux. Faire des exercices pour revoir et maîtriser certains points de grammaire, apprendre par cœur des



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

tournures, du vocabulaire, constituer des carnets ou des fiches, réduire les règles à l'essentiel, vérifier qu'elles sont acquises et mobilisables sont des pratiques qui ont fait leurs preuves. Nous conseillons également aux futurs candidats de lire, aussi bien en français qu'en espagnol, non seulement pour acquérir du vocabulaire, des idiomatismes qui leur seront utiles pour le concours, mais également pour leur permettre de travailler la compréhension d'un texte et d'accéder ainsi plus facilement au sens de ce dernier.

## 5. Traduction commentée par séquences

1. — Alors maintenant, réponds-moi : comment fais-tu ?

— ***Pues [entonces/ vale/ y bien/ bueno (y)] ahora, contéstame [respóndeme]: ¿cómo [lo] haces?***

Le texte commence par cette question du médecin à Justin. Dans cette séquence, il fallait veiller à bien former l'impératif qui impliquait ici l'enclise et à ne pas oublier l'accent tonique.

Le respect de la ponctuation espagnole liée à une question était obligatoire avec la présence du point d'interrogation inversé ainsi que l'accent sur l'adverbe *cómo*.

Le « fais-tu » du texte d'origine induisait une généralité, un fait global, il ne pouvait donc pas être traduit par *estar* + gérondif.

2. La réponse tardait à venir, mais quelque chose dans le visage de l'enfant venait de se détendre.

***La respuesta tardaba en llegar [en venir], pero algo en la cara [el rostro/ gesto/ semblante] del niño [chico] acababa de relajarse.***

Une lecture attentive du texte permettait de repérer la présence de l'imparfait pour le verbe *tarder*. Nous conseillons aux candidats d'être rigoureux sur le régime prépositionnel des verbes en espagnol, nous avons trouvé de nombreuses erreurs liées au français. « La



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

réponse », dans le texte original n'appelle pas d'adjectif possessif, il était donc inutile d'ajouter *su*. La tournure « venir de » a donné lieu à des calques sur le français ou à des évitements qui ont surpris les correcteurs.

3. Justin retint à grand-peine une dernière seconde d'immobilité

***Justin [mantuvo/ retuvo/ guardó] a duras penas [con gran esfuerzo/con grandes esfuerzos / con dificultad(es)] un último segundo de inmovilidad/ [Justin contuvo su inmovilidad a duras penas [durante] un último segundo] / A Justin le costó muchísimo***

Nous ne pouvons que conseiller aux candidats de bien revoir leurs conjugaisons espagnoles : les prétérits forts ne portent pas d'accent écrit. Pour un verbe à la conjugaison régulière, omettre l'accent à la 3<sup>e</sup> personne du singulier peut changer le sens de la phrase et amener à un contre-sens, voire, comme ici, conduire à un non-sens. Par ailleurs, dans le respect du texte d'origine, il ne fallait pas traduire le prénom « Justin ». À propos de l'orthographe de *inmovilidad*, nous rappelons que le groupe -mm n'existe pas en espagnol, qu'il est toujours transcrit par -nm.

4. puis poussa un râle de fatigue et de soulagement mêlés.

***luego [después] soltó [exhaló/ dejó escapar] un estertor de cansancio [fatiga] y (de) alivio mezclados [entremezclados]/[a la vez de cansancio y de alivio]/ y luego... un estertor entre cansancio y alivio/ entre cansado y aliviado.***

Les difficultés présentes dans cette séquence étaient essentiellement d'ordre lexical. La notion de « râle » a posé des problèmes de compréhension aux candidats. Nous rappelons donc que selon le *Dictionnaire de l'Académie Française*, un râle est un « *bruit rauque produit par la respiration quand elle est embarrassée, particulièrement chez les agonisants ; par analogie, son, cri évoquant ce bruit* ». Donc *gemido* (« *Acción y efecto de gemir* ») *gruñido* (« *Sonido inarticulado, ronco, que emite una persona como señal generalmente de*



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

*malhumor* »), *queja* (« *Expresión de dolor, pena o sentimiento* ») ou *soplido* ne conviennent pas.

Pour traduire le mot « fatigue », s'éloignent du sens du texte *aburrimiento* (« *cansancio del ánimo originado por falta de estímulo o distracción, o por molestia reiterada* »), *tedio* (« *aburrimiento extremo o estado de ánimo del que soporta algo o alguien que no le interesa* »), *fastidio* (« *Enfado, cansancio, aburrimiento, tedio* ») et *hastío* (« *disgusto* »).

Traduire le verbe *pousser* par *empujar* conduisait à un non-sens.

5. La statue se fissura tout à coup, et l'enfant se livra à un ballet solitaire, un enchaînement rituel et maîtrisé ;

***La estatua se agrietó [se resquebrajó/ se fisuró/ se hendió] de repente [repentinamente/ súbitamente/ de golpe/ de súbito], y el niño se entregó a un baile [una danza/ una coreografía/ un ballet] solitario, [a] una secuencia [combinación/ un encadenamiento] ritual y dominada[/o] [controlado/a];***

Ce passage a posé de nombreux problèmes de compréhension à beaucoup de candidats qui n'ont compris ni l'image de la statue, ni le ballet auquel se livre l'enfant. Lire en français et en espagnol est indispensable pour bien appréhender cette épreuve et enrichir son vocabulaire.

Les calques du français sur la locution adverbiale « tout à coup » ont été nombreux.

Par ailleurs, « se livrer à » implique ici une notion d'intensité que n'a pas *dedicarse a*, selon le DRAE, mais que l'on retrouve dans *entregarse a*. Pour le terme « ballet », eu égard au contexte, nous avons accepté *coreografía*, *baile* et *danza*, ainsi que *secuencia* et *combinación* pour enchaînement.

Nous avons ici un exemple de repérage à mener lors de la première lecture du texte, afin de ne pas s'exposer à des pénalités : pour conserver la cohérence de la traduction, il fallait utiliser le même mot pour traduire « enfant » que lors de la séquence 2.

6. il fit craquer tous ses os de la nuque à la taille,



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

***hizo crujir/ chascar/ chasquear todos sus huesos de la nuca a la cintura./ se hizo crujir todos los huesos de la nuca a la cintura [desde la nuca hasta la cintura]/ hizo que crujieran todos sus huesos***

Cette séquence présentait quelques difficultés d'ordre lexical. Ne pas connaître le vocabulaire du corps humain était pénalisant et a donné lieu à de nombreuses approximations qui ont surpris les correcteurs. Il ne s'agissait pas, en effet, de vocabulaire spécialisé.

Nous avons accepté *chascar* et *chasquear* car selon le DRAE, un *chasquido* est un « *ruido seco y súbito, especialmente el que se produce al partirse algo quebradizo, al sacudir un látigo en el aire o al separar la lengua bruscamente del paladar* ».

La tournure pronominale *se hizo crujir los huesos de la nuca* a été bien évidemment acceptée, à partir du moment où les candidats n'ont pas employé l'adjectif possessif *su*.

7. puis sautilla un instant d'une jambe sur l'autre pour raviver ses muscles et dégorger sa carcasse.

***luego [después] dio saltitos [pequeños saltos/ [brincos]/ [brincó] (durante) un instante [ratito] de una pierna a otra [la otra]/ [con una pierna y después con la otra] para reactivar [reavivar] sus músculos y desentumecer su [carcasa/ esqueleto] [reactivarse los músculos y desentumecerse la carcasa].***

Ici encore, les candidats se sont heurtés à des difficultés d'ordre lexical. Le sens de « raviver » et de « dégorger » n'a pas été perçu par bon nombre d'entre eux et a conduit à des contresens. Nous avons accepté *brincar* ou *dar brincos* car, selon le DRAE, un *brinco* est un « *Movimiento que se hace levantando los pies del suelo con ligereza* ».

Il en va de même pour *carcasa* (« *esqueleto, conjunto de piezas que da consistencia al cuerpo* »). Dans ce cas, le mot espagnol a la même valeur que le mot français, et l'utiliser permettait de respecter la volonté de l'auteur.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

Pour la tournure pronominale, *reactivarse los músculos y desentumecerse la carcasa*, il fallait veiller à ne pas utiliser l'adjectif possessif.

Nous rappelons que le pronom *otro* n'est jamais précédé de l'article indéfini.

Pour les séquences 5, 6 et 7, beaucoup de candidats ont modifié la ponctuation initiale en introduisant des points pour couper cette longue phrase. Au-delà des incorrections auxquelles cela a pu conduire, nous rappelons qu'il faut respecter le texte d'origine.

8. Il se racla la gorge pour retrouver sa voix, massa ses joues engourdies

***Carraspeó [se aclaró la garganta] para recuperar su voz [la voz], masajeó sus mejillas [se masajeó las mejillas] adormecidas [entumecidas].***

Cette séquence ne présentait pas de difficulté majeure, mais a posé des problèmes d'ordre lexical qui ont parfois conduit à des non-sens et des barbarismes. Un bagage lexical solide est indispensable pour bien appréhender l'épreuve de traduction. Nous rappelons encore une fois que bien connaître ses conjugaisons permet d'éviter certains écueils, et qu'au passé simple des verbes réguliers, l'accent est obligatoire à la 3<sup>e</sup> personne du singulier, au risque de changer complètement le sens du texte (*carraspeó* est très différent de *carraspeo*).

Pour la traduction d'« engourdies », nous avons accepté *entumecidas* car, selon le DRAE, *entumecido* signifie « *Impedir o entorpecer el movimiento de un miembro o de un nervio.* » *Entorpecer* par contre ne convient pas (« *Poner torpe/ Dificultar, obstaculizar* »).

Comme précédemment, la tournure pronominale *se masajeó las mejillas* empêche l'utilisation de l'adjectif possessif.

9. et fit quelques grimaces pour retrouver toute la souplesse de ses zygomatiques.

***e hizo alguna[o]s [un[o]as] muecas [mohines/ morisquetas] para recuperar la flexibilidad [agilidad] completa [toda la flexibilidad] de [sus /los] [zigomáticos/ zgomáticos/ músculos zigomáticos]***



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

Dans ce passage, il fallait veiller à la transformation de *y* en *e* devant le son *-i* orthographié *-hi* (ici, *hizo*). La préposition *para* est obligatoire, elle marque le but. Enfin, beaucoup de candidats ignoraient le sens du mot « zygomatiques », ce qui a conduit à des faux sens, voire à des contresens très étonnants compte tenu du contexte.

10.— Question d'habitude, docteur.

**— *Cuestión de costumbre [hábito]/ La costumbre/ Cosa de costumbre, doctor/ [mucho práctica, doctor]***

Ce passage ne présentait pas de difficulté particulière, notons juste que *pregunta* ne convient pas ici pour traduire « question » étant donné qu'il n'implique pas une interrogation.

11. Il avait beau s'y attendre, c'était le médecin qui maintenant se statufiait, la cigarette au coin du bec.

***Por más [mucho] que se lo esperaba [esperara], ahora era el médico quien [el que/ el cual] se convertía en estatua [se hacía estatua], con el cigarrillo [el pitillo] en la comisura de los labios [pico/ boca] / [a un lado del pico].***

La périphrase verbale *avoir beau* a suscité un grand nombre de tentatives d'évitement, démontrant ainsi la méconnaissance des candidats de certaines tournures espagnoles pourtant employées fréquemment. Nous avons accepté les modes indicatif et subjonctif, en effet, désormais, les deux sont très usités.

La tournure emphatique « c'était le médecin qui maintenant se statufiait » a posé problème. Beaucoup de candidats ne l'ont pas repérée et ont traduit le « qui » par un *que* espagnol. Nous rappelons également que l'accent sur le pronom est incorrect ici.

Nous avons été conscients de la difficulté de la traduction de l'expression « la cigarette au coin du bec », et avons donc accepté un certain nombre de propositions qui se rapprochaient



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

du sens du texte. Par contre, nous avons déploré dans de trop nombreuses copies l'absence de la préposition *con* pour traduire la manière.

12. — Que ne ferait-on pas pour le bonheur des siens ? poursuivit Justin.

— *¿Qué es lo que no haríamos/ ¿Qué no haríamos [no haría uno/ no se haría] por la felicidad [dicha] de los nuestros [suyos]? prosiguió [continuó/ siguió/ dijo a continuación] Justin.*

Dans cette séquence, le respect de la ponctuation espagnole était obligatoire avec la présence du point d'interrogation inversé ainsi que l'accent sur le pronom interrogatif *qué*.

Il fallait également s'interroger sur la traduction du « on ». Le sens du texte permettait plusieurs occurrences : la tournure *se* + 3<sup>e</sup> personne du singulier, si on souhaitait traduire un fait d'ordre général ; la première personne du pluriel ou le pronom *uno* dans lesquels s'inclut le narrateur. La 3<sup>e</sup> personne du pluriel, qui exclut le narrateur, était en revanche à éviter. Il fallait être rigoureux et veiller à la cohérence du *nuestros* ou *suyos* avec le *on* choisi.

Seule la préposition *por* était envisageable dans cette séquence pour traduire « pour le bonheur des siens ». Elle implique une notion d'intérêt, de sentiments, dont est dénué *para*.

Par ailleurs, « poursuivit », en incise narrative, a donné lieu à des faux sens, voire des non-sens, et a une conjugaison parfois fantasque qui a dérouté les correcteurs.

13. Et le bonheur des siens demande parfois des sacrifices.

*Y la felicidad [dicha] de los suyos [nuestros] requiere [exige/ pide] a / algunas veces sacrificios.*

Dans cette séquence, il fallait conserver la cohérence de la traduction des « siens » avec celle de la séquence précédente. Le verbe *preguntar* n'était pas envisageable ici, et nous déplorons l'omission répétée de l'adverbe « parfois ».



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

14. Ah si les parents savaient tout ce qu'on fait pour eux !

***Ah/ [ay], ¡si los padres supieran todo lo que [cuanto] uno hace [hacemos/ se hace] por ellos!***

Comme précédemment, le respect de la ponctuation espagnole était obligatoire avec la présence du point d'interrogation inversé. Dans cette séquence, on retrouve le « on » présent dans la séquence 12. Il fallait donc veiller à la cohérence. Il en va de même pour la préposition *por* qui implique une notion d'intérêt, de sentiments.

L'autre difficulté concernait la subordonnée de condition exclamative. La proposition principale est sous-entendue, et la condition est irréalisable, le subjonctif imparfait est donc obligatoire.

15. Ah s'ils se doutaient un seul instant de la patience et de l'attention dont il faut faire preuve pour les guider dans la vie.

***Ah [ay] si sospecharan/ imaginaran un solo instante la paciencia y la atención [el cuidado] que hay que [es necesario] demostrar [mostrar]/ [cuánta paciencia y atención hay que demostrar para guiarlos en la vida]/ [de las que hay que dar muestras para/ de cuánta paciencia y...]***

Nous nous trouvons également dans le cas d'une subordonnée qui exprime la condition. La condition étant irréalisable, le subjonctif imparfait est obligatoire.

L'obligation impersonnelle, qui apparaît dans « il faut », sera traduite par la tournure *hay que* + infinitif ou *es necesario* + infinitif. Il faut opter pour la préposition *para* pour traduire le « pour », le but étant exprimé dans cette phrase.

L'enclise était obligatoire pour *guiarlos* (et non *guiarles*, car on évite le *leísmo* à la 3<sup>e</sup> personne du pluriel).



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

La traduction de « faire preuve » a posé de nombreux problèmes. Il fallait éviter les traductions littérales ou incluant *probar, dar pruebas de*, etc. qui étaient des faux sens (voire des non-sens dans les propositions de certains candidats).

**16.**— Combien de temps vas-tu tenir ?

— ***¿Cuánto tiempo vas a aguantar [soportar][lo]? / ¿Hasta cuándo vas a aguantar?/ ¿... piensas aguantar?***

Ici encore, il fallait veiller au respect de la ponctuation espagnole avec la présence du point d'interrogation inversé ainsi que l'accent sur *cuánto*. Pour la traduction de « tenir », *tener* était à proscrire.

Nous avons accepté *aguantar* (« *Tolerar o llevar con paciencia a alguien o algo molesto o desagradable* »), mais aussi *soportar* (« *tolerar o llevar con paciencia* ») même si ce dernier n'induit pas la notion de difficulté ou de gêne contenue dans *aguantar*.

**17.** — Ils ne sont pas encore prêts.

— ***Aún [todavía] no están preparados [listos / prestos/ prontos]***

Il fallait veiller à l'accent diacritique si le choix de traduction de l'adverbe « encore » s'était porté sur *aún*.

Le verbe *estar* ici est obligatoire, mais nous avons été surpris de trouver un certain nombre de copies qui avaient opté pour *ser*. Nous ne pouvons que conseiller aux futurs candidats de revoir les bases de la grammaire espagnole, même s'ils les considèrent comme acquises. Le cas présent est un très bon exemple de fautes à ne pas commettre et qui sont fortement pénalisées.

Nous avons accepté *presto* (« *aparejado, pronto, preparado o dispuesto para ejecutar algo para un fin* »).



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

18. J'ai peur qu'ils commettent les mêmes erreurs, je les sens fragiles.

***Tengo miedo (de) que [temo que/ me temo que] cometan los mismos errores, los noto [veo] frágiles [débiles/ endebles].***

Contre toute attente, cette séquence a posé quelques problèmes. La subordonnée principale « j'ai peur » exprime une crainte, donc le verbe de la subordonnée complétive doit être au subjonctif (présent ici, pour respecter la concordance des temps).

Rappelons que *error* est un nom masculin.

.

19. Dès qu'ils seront sortis d'affaire, je pourrai réapparaître,

***[En cuanto/ tan pronto como] estén fuera de peligro [hayan salido/ salgan del paso/ de apuro(s)]/ [Cuando se salgan de ésa], podrá reaparecer [volver a aparecer]/ de nuevo/ otra vez***

La subordonnée temporelle dans un contexte futur « dès qu'ils seront sortis » impose le subjonctif présent en espagnol. « Sortis d'affaire », ici, a le sens de *hors de danger*, mais cette expression peut être ambiguë sans le contexte de la nouvelle, c'est pourquoi nous avons accepté certaines propositions qui ouvraient davantage le sens, mais restaient cohérentes avec l'extrait choisi.

En espagnol, dans de rares cas, le préfixe *re-* a une valeur itérative. *Reaparecer* est, de plus, attesté par le DRAE.

20. et je compte sur vous, docteur, pour les préparer à mon retour.

***y cuento con usted, doctor, para prepararlos a mi vuelta [regreso/ retorno].***

Ce passage, simple en apparence, a suscité bon nombre d'erreurs. Le régime prépositionnel des verbes espagnol doit être connu, surtout pour des verbes très usités tel



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

que *contar con* qui a donné lieu à des calques sur le français. La préposition *para* est obligatoire pour marquer le but, ainsi que l'enclise à *prepararlos* (ici encore, il fallait éviter le *leísmo* à la 3<sup>e</sup> personne du pluriel). Nous attirons l'attention des candidats sur l'absence d'accent sur l'adjectif possessif *mi*, à ne pas confondre avec le pronom personnel *mí*. Nous avons accepté *retorno* car, selon le DRAE, *retornar* signifie « *Volver al lugar o a la situación en la que se estuvo* ».

21. — D'ici là, qu'est-ce que je peux faire pour toi ?

— ***Hasta [para] entonces [de aquí allá [allí]/ de aquí a allá [allí]/ mientras tanto, ¿qué puedo hacer por ti/ en qué / cómo puedo ayudarte/ qué es lo que puedo hacer por ti?***

Ici, nous avons un nouveau cas de respect obligatoire des normes de la ponctuation espagnole avec la présence du point d'interrogation inversé. Il ne fallait pas oublier non plus l'accent diacritique sur le pronom interrogatif. Nous avons accepté bon nombre de propositions idiomatiques pour traduire cette séquence, à partir du moment où la correction grammaticale était au rendez-vous. Ainsi, la préposition *por* était indispensable afin de rendre la nuance émotionnelle du médecin qui cherchait à aider son jeune patient. Évidemment, les candidats qui ont opté pour *ayudar*, ne pouvaient pas faire l'impasse de l'enclise.

22. — Prescrire deux séances par semaine, rien que vous et moi,

— ***Prescribir [recetar] dos sesiones por semana [a la semana], solo usted y yo [nada más que usted y yo],***

Cette séquence ne présentait pas de difficultés hormis d'ordre lexical. Étant donné que nous nous trouvions dans un contexte oralisé, nous avons accepté *recetar* que nous retrouvons de plus en plus fréquemment à l'oral. Nous rappelons aux candidats que le pronom personnel complément *mí* ne s'emploie que lorsqu'il est précédé d'une préposition et



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

que y est une conjonction de coordination après laquelle on emploiera un pronom personnel sujet, yo en l'occurrence. Par ailleurs, la conjonction y ne devient pas e devant un mot commençant par un y à valeur consonnantique.

23. afin que je puisse me détendre un peu et discuter le coup, ce serait déjà une belle étape.

***para que [a fin de que] (yo) pueda relajarme un poco [algo] y que hablemos de ello [del tema]/ charlemos/ platiquemos [hablar de mi plan/ y que veamos cómo hacerlo]/ charlar/ hablar del tema/ platicar, ya sería una etapa estupenda [ya sería un buen avance/ progreso/ un paso hacia adelante/ habríamos dado ya un buen paso adelante/ habríamos avanzado]***

Le subjonctif est obligatoire après les locutions conjonctives *para que* ou *a fin de que*. Hors contexte, il y a deux sens possibles à « discuter le coup » : « prévoir la suite » ou simplement « discuter ». La traduction littérale était à proscrire. Il en allait de même pour « belle étape » qui a donné lieu à de nombreux non-sens. Nous déplorons la méconnaissance des règles de l'apocope de la part de certains candidats qui avaient pourtant eu une intuition plutôt bienvenue pour traduire ce « belle étape », mais qui ont trébuché sur l'écueil grammatical.

24. — C'est tout ?

— ***¿Y ya está? [¿Eso es todo?]/ ¿Nada más?***

Hormis le respect de la ponctuation espagnole, cette séquence ne présentait pas de difficulté particulière, rappelons simplement la présence de l'accent diacritique sur l'adverbe *más*.

25. — Non. La semaine dernière, ils m'ont planté devant la télévision.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

— **No. *La semana pasada, me abandonaron [me pusieron/ me colocaron/ me instalaron/ plantaron/ dejaron plantado] delante de/ante la televisión.***

L'expression, « ils m'ont planté devant la télévision » a surpris les candidats, elle appartient au registre oralisé de ce passage et fait écho à l'âge du protagoniste. D'après le TLFi *planter* peut avoir le sens d'« aposter quelqu'un quelque part ». Nous avons accepté plusieurs traductions. Le verbe *plantar* correspond à la scène (les parents qui *plantent* l'enfant qui est comme une plante verte, sans réaction, devant la télévision). Par ailleurs, on comprend dans cet extrait que les parents *posent* l'enfant devant la télévision, autrement dit qu'ils ne restent pas avec lui. C'est pourquoi, nous avons accepté *abandonar* et même *dejar plantado*, qui a le sens de *poser un lapin*, mais aussi de *planter quelqu'un quelque part*.

En revanche, pour le temps du verbe *planter*, seul le passé simple était possible. En effet, la référence temporelle « la semaine dernière » implique une action révolue. Nous avons été déroutés par l'emploi de l'imparfait ici, qu'on ne peut imputer qu'à une lecture trop hâtive du texte.

**26.** J'ai vu passer une pub pour un nouveau biscuit au chocolat, avec une couche de génoise, une autre de nougatine.

— ***Vi pasar/ [que pusieron] un anuncio [una publicidad] para una nueva galleta de chocolate, con una capa de bizcocho [bizcochuelo], y otra de turrón [crocante de almendras/ guirlache].***

Cette séquence présentait des difficultés lexicales et a déstabilisé beaucoup de candidats, qui ont préféré l'omission à une autre proposition de traduction. Nous déconseillons cette stratégie qui s'avère très pénalisante.

Il fallait traduire ce passé composé français par un passé simple espagnol car l'action est révolue. Nous attirons l'attention des candidats sur l'emploi obligatoire de la préposition *de* en espagnol pour traduire « au chocolat ». En effet, elle introduit un complément qui apporte une caractérisation considérée comme fondamentale. Comme on l'a déjà vu, le pronom *otro/a*



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

n'est jamais précédé de l'article indéfini. Pour traduire « une pub », nous avons accepté *un anuncio* (« *soporte visual o auditivo en que se transmite un mensaje publicitario* »), mais aussi *una publicidad* (« *divulgación de noticias o anuncios de carácter comercial para atraer a posibles compradores, espectadores, usuarios* »).

27. L'idée d'y goûter m'obsède !

***¡Me obsesiona la idea de probarla/ catarla/ gustarla!/ [¡La idea de probarla me obsesiona!/ ¡Me tiene obsesionado la idea de...]***

Cette séquence ne présentait pas de difficultés particulières si ce n'était d'ordre lexical. Il fallait veiller au respect de la ponctuation espagnole avec le point d'exclamation inversé, et éviter tout barbarisme lexical, faute est très lourdement sanctionné lors d'un concours. La traduction du pronom « y », complément de « goûter » se fait par le pronom complément d'objet direct *la*, mis pour *galleta* et enclitique avec l'infinitif.

28. — Je vais me renseigner.

***— Voy a informarme/ averiguar(lo)/ Lo voy a averiguar. [Me voy a informar].***

Cette séquence ne présentait pas non plus de difficulté particulière. Une remarque toutefois : le texte d'origine emploie l'expression du futur proche qu'il fallait respecter.

29. Après un dernier hochement de tête, Justin retrouva son immobilité et ses yeux morts.

***Después de un último asentimiento con la cabeza/ [tras asentir con la cabeza una última vez], Justin recuperó [retomó/ recobró/volvió a cobrar] su inmovilidad y sus ojos muertos.***



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

« Hochement de tête » a posé des problèmes de traduction qui ont conduit à des faux sens, voire des non-sens. La préposition *con* est obligatoire pour exprimer la manière et, dans le respect du texte d'origine et de la volonté de l'auteur, il ne faut pas chercher à traduire « yeux morts » autrement que par *ojos muertos*. Nous rappelons encore une fois l'importance de bien lire le texte au préalable et de l'annoter. En effet, certains candidats ont, sans doute par manque de temps, eu recours au présent de l'indicatif pour cette dernière séquence. Une première lecture attentive aurait évité cette faute.

Dans ce rapport nous nous sommes efforcés d'analyser les séquences afin de guider les futurs candidats dans la préparation de cet exercice exigeant qu'est l'épreuve de thème. Nous espérons que ces quelques remarques et conseils leur seront profitables.



## Version

Rapport établi par Véronique Jude

### Texte à traduire

Mi tía Lala, la cuarta hija de Teófila, era la mujer más guapa que había visto en mi vida. Bastante más alta que yo, porque debía de rondar el metro ochenta, tenía unos ojos pardos inmensos, rasgados en los extremos, y había heredado la boca de los Alcántara, pero su nariz era perfecta, como la de su madre, y perfecto el óvalo de su cara, enmarcado por dos pómulos que sobresalían lo justo, y no como los míos, que me dan a veces un aspecto famélico, bajo una piel impecable, como la de Pacita, color de caramelo. Yo sólo recordaba haberla visto el verano anterior, cuando apareció por Almansilla con su novio después de haber estado fuera más de diez años, y en todo el pueblo no se habló de otra cosa hasta que nos volvimos a Madrid. Al parecer, su llegada ya fue espectacular, a bordo de un flamante deportivo rojo que la depositó exactamente delante de la puerta de su madre, una circunstancia que no tendría nada de especial si aquella enorme casa de piedra que ordenara levantar mi abuelo, no hubiera estado en una calle por la que hasta entonces, según decían los más viejos, nunca había circulado ningún vehículo con ruedas, porque los edificios antiguos que se mantenían en pie, sobre ambas aceras, tenían unos balcones volados tan profundos que cualquier coche se hubiera destrozado el techo contra ellos, cualquiera menos el del novio de Lala, que pasó limpiamente bajo las vigas de madera, incólume pese a la lluvia de serrín que le cayó encima.

Quienes ya la habían visto antes, contaron que era imposible reconocerla, de tanto que había cambiado desde que, a los diecisiete años, la eligieron Miss Plasencia y se marchó de casa, y algunos afirmaron que estaba peor, más artificial, más vieja, pero yo la busqué por la noche, en la plaza, y me encontré con la misma belleza que habíamos descubierto una noche, por pura casualidad, en la televisión, cuando empezó a trabajar como azafata en aquel concurso que veía todo el mundo. Mamá dijo que no le pillaba de sorpresa,



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

y desde entonces, ella y la tía Conchita la llamaban “la astilla”, porque decían que había salido del mismo palo que su madre, pero a mi padre le hacía mucha gracia y no se perdía ni un solo programa.

Almudena GRANDES, Malena es un nombre de tango, Barcelona, Tusquets editores, 2002 [1994], p.160-161.

### **Traduction proposée**

Ma tante Lala, la quatrième fille de Teófila, était la plus belle femme que j'aie vue de ma vie. Bien plus grande que moi, car elle devait approcher le mètre quatre-vingts, elle avait d'immenses yeux marron, allongés aux extrémités, et avait hérité la bouche des Alcántara, mais son nez était parfait, comme celui de sa mère, l'ovale de son visage était parfait également, encadré par deux pommettes qui ressortaient juste ce qu'il fallait, et non comme les miennes, qui me donnent parfois un air famélique, sous une peau impeccable, comme celle de Pacita, couleur caramel. Je me rappelais seulement l'avoir vue l'été précédent, quand elle avait fait son apparition à Almansilla avec son fiancé après s'en être absentée plus de dix ans, et dans tout le village on ne parla de rien d'autre jusqu'à notre retour à Madrid. Apparemment, son arrivée avait déjà été spectaculaire, à bord d'une flamboyante voiture de sport rouge qui l'avait déposée juste devant la porte de sa mère, circonstance qui n'aurait rien de spécial si cette énorme maison en pierre que mon grand-père avait fait construire, ne s'était trouvée dans une rue dans laquelle jusqu'alors, à ce que disaient les plus anciens, jamais aucun véhicule à roues n'avait circulé, car les vieux bâtiments qui se maintenaient debout, sur les deux trottoirs, avaient des balcons en porte-à-faux tellement profonds que n'importe quelle voiture y aurait abîmé son toit, n'importe laquelle sauf celle du fiancé de Lala, qui passa proprement sous les poutres en bois, intacte en dépit de la pluie de sciure qui lui tomba dessus.

Ceux qui l'avaient déjà vue avant, racontèrent qu'il était impossible de la reconnaître, tant elle avait changé depuis que, à dix-sept ans, elle avait été élue Miss Plasencia et était partie de chez elle, et certains affirmèrent qu'elle était pire qu'avant, plus artificielle, plus



# MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE LA JEUNESSE ET DES SPORTS

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

vieille, mais moi je la cherchai le soir, sur la place, et je tombai sur la même beauté que nous avions découverte un soir, par pur hasard, à la télévision, quand elle commença à travailler comme hôtesse dans ce jeu que tout le monde regardait. Maman dit qu'elle n'était pas surprise, et depuis lors, elle et tante Conchita l'appelaient « l'écharde », car elles disaient qu'elle était taillée du même bois que sa mère, mais elle amusait beaucoup mon père et il ne ratait pas une seule émission.

## Présentation générale du texte

Le texte d'Almudena Grandes se caractérise par un état de langue contemporain ne présentant pas de difficulté majeure de compréhension d'ensemble, et relève d'un registre de langue standard. Aucun élément textuel ne permet d'identifier la voix occupant l'instance narrative. Ce rôle est néanmoins joué par une narratrice, qui propose un récit d'ordre rétrospectif puisqu'elle rapporte des souvenirs en lien avec sa tante Lala, notamment à l'occasion de son retour « spectaculaire » dans son village d'Almansilla, induisant alors dans le récit alternance de descriptions et de successions d'actions.

Les temps du passé, particulièrement l'imparfait de l'indicatif et le passé simple, jouent alors dans le texte leur rôle traditionnel, respectivement de temps de la description et de temps de la narration ce qui, au regard de la succession de certaines actions évoquées, devait amener les candidats à prêter une attention particulière au choix des temps dans leur traduction.

## Éléments de commentaire

Le rapport qui suit n'a pas pour objet de reprendre point par point chacun des segments du texte à traduire. Il se propose de mettre l'accent sur certains éléments qui méritaient une attention particulière de la part des candidats, et de rappeler quelques principes méthodologiques à mettre en œuvre pour l'épreuve de version.

### 1. Questions de lexique :



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

Le texte comportait certains termes ou expressions peu courants qui, très souvent, n'ont pas été bien compris et ont conduit beaucoup de candidats à des propositions de traduction relevant du non-sens voire du barbarisme. C'est le propre de l'exercice de traduction que de présenter des éléments lexicaux inconnus des candidats, et de solliciter leurs capacités de lecture du texte, de réflexion sur la langue, mais aussi leur sens logique. C'est de telles aptitudes que requérait la traduction de l'expression « *balcones volados* ». Si, comme on pouvait s'y attendre, elle s'est avérée inconnue des candidats, elle devait conduire à la mise en œuvre de mécanismes méthodologiques spécifiques à la traduction. Ainsi, le jury n'attendait pas nécessairement que les candidats soient en mesure de nommer strictement des balcons « en porte-à-faux » ou encore « en saillie ». En revanche, on attendait des candidats qu'ils observent un principe de cohérence dans leurs propositions de traduction. Ainsi, traduire « *balcones volados* » par « balcons volants » relevait du non-sens alors qu'un effort de contextualisation de l'emploi de « *volados* » permettait de formuler une traduction acceptable.

En effet, entre autres indices textuels, la forme de suspension que suggérait l'élément sémantique aérien véhiculé par l'adjectif « *volados* » ainsi que la mention des dommages encourus par bien des véhicules lors de leur passage sous les balcons devaient susciter, chez les candidats, l'image de balcons particulièrement avancés sur la rue. À défaut de connaître la terminologie spécifiquement architecturale, il était tout à fait recevable de proposer une traduction de type « des balcons s'avancant tellement en profondeur » ou encore « des balcons qui dépassaient tellement en profondeur ».

Le même principe de recherche de cohérence à la lumière du contexte s'appliquait par exemple à la traduction des termes « *serrín* » ou même « *azafata* ». En effet, intervenant comme conséquence du souffle du passage de la voiture sous des poutres en bois, « *la lluvia de serrín* » évoquée par la narratrice ne pouvait guère être une « pluie de grêle », mais bien plus logiquement une pluie de matière émanant des poutres elles-mêmes, et donc une « pluie de sciure ». Au-delà de ce principe déductif qui procédait d'une lecture méthodique et scrupuleuse du texte, la mise en œuvre d'une réflexion sur la morphologie même du terme « *serrín* » était ici particulièrement utile. Les candidats pouvaient en effet sans trop de peine



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

rapprocher le terme du verbe *serrar* ou du substantif *sierra* pour en conclure que l'élément désigné était à mettre en lien avec le bois.

À un degré plus patent encore, la traduction du terme « *azafata* » exigeait elle aussi un effort de cohérence et de l'application dans la lecture du texte. Que venait ainsi faire une hôtesse de l'air, puisque c'est la traduction maintes fois rencontrée, dans un jeu télévisé ? En l'absence d'éléments contextuels conduisant à cette spécification, il convenait de s'en tenir à la traduction tout à fait générique d' « hôtesse » en tant que contributrice à la mécanique du jeu et à l'interaction avec le public ou les téléspectateurs.

L'adjectif « *flamante* » a, lui aussi, été source de difficulté pour nombre de candidats, si bien que la voiture du fiancé de Lala s'en est souvent trouvée « flamande », ou encore « allemande ». Il est également à noter que, dans un certain nombre de copies, le terme n'a pas été traduit. Rappelons à ce propos que les évitements ou les omissions de traduction sont très pénalisants pour les candidats, lesquels doivent procéder à une relecture attentive de leur copie, et s'astreindre à proposer une traduction exhaustive. Le terme « *flamante* » pouvait être l'occasion, pour des candidats quelque peu aguerris, si ce n'est au latin, tout du moins à la pratique de la phonétique historique (qui figure à tous les programmes de licence), de tirer le meilleur parti de leurs connaissances de quelques liens étymologiques, et de les appliquer à l'exercice de la traduction. Ainsi, au-delà de la méconnaissance du sens de l'adjectif, les candidats pouvaient-ils établir le lien entre le caractère « *flamante* » de la voiture du fiancé de Lala et la *flamma* latine, ce qui leur aurait permis de déceler le caractère « flamboyant », ou le cas échéant « flambant neuf » du véhicule. L'adjectif « *flamante* » est en effet polysémique, et contribue à caractériser la voiture de sport de deux façons, d'une part par sa propriété étincelante, d'autre part par sa nouveauté, sans qu'il soit possible de discerner dans le texte lequel de ces deux traits est actualisé, ou si les deux le sont, et sans qu'il soit possible non plus en français de restituer ces deux traits par l'emploi d'un seul terme. L'un ou l'autre choix de traduction était par conséquent accepté par le jury.

La partie finale du texte proposait une comparaison entre Lala et sa mère par le recours à une dérivation du proverbe *de tal palo tal astilla*, dont le sens ne peut être ignoré de candidats au CAPES. Le jury a néanmoins pu constater que bien peu présentaient les connaissances lexicales qui auraient ici été nécessaires, et qui font pourtant partie du bagage



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

attendu de tout enseignant d'espagnol. On a su, cependant, apprécier et bonifier les copies qui ont proposé une traduction habile et éclairée de l'ensemble des éléments. La structure du texte source n'appelait pas la restitution de la lettre du proverbe français, qui aurait ici été féminisé et de type « telle mère, telle fille ». Il était en revanche attendu que le tour métaphorique porté par « *había salido del mismo palo que su madre* » soit conservé, et que la traduction reprenne l'image sur laquelle repose le proverbe espagnol. L'expression française « être taillée du même bois » offrait ainsi aisément cette possibilité.

Il était par ailleurs indispensable de traduire le terme « *astilla* », de surcroît en cohérence avec la traduction proposée pour la structure métaphorique. Or, de nombreux candidats n'ont pas eu cette démarche, qui leur aurait pourtant permis de montrer des aptitudes lexicales, culturelles ou encore méthodologiques. Sur ce dernier aspect, certains candidats, peut-être influencés par l'emploi de « "*la astilla*" » entre guillemets, ont maintenu le terme en espagnol, montrant ainsi que non seulement le mot en lui-même et le proverbe espagnol n'étaient pas connus, mais aussi qu'ils étaient déroutés par le traitement à réserver à ce type d'insertion d'un discours rapporté dans le récit. Traduire « "*la astilla*" » par « "l'écharde" » convenait ici tout à fait à la restitution du principe métaphorique.

Au-delà de ces quelques points qui sollicitaient des mécanismes aussi bien méthodologiques que de réflexion sur la langue, il convient de rappeler que le jury attend de futurs enseignants un bagage lexical riche, varié, nuancé et précis, et trop souvent les correcteurs ont eu à déplorer que des termes tels que « *pardos* », « *enmarcados* », « *pómulos* », « *aceras* » ou encore « *vigas* » soient ignorés et fassent l'objet de traductions relevant du non-sens voire du barbarisme. Le vocabulaire s'acquiert et s'enrichit par la fréquentation de la langue, notamment par la lecture, et ainsi que l'ont fait tous les rapports qui ont précédé celui-ci, on ne peut que recommander aux futurs candidats de lire davantage, en français et en espagnol.

## **2. Questions de modes et de temps :**

Le texte invitait les candidats à prendre en compte l'usage, parfois contrastif, des temps et des modes d'une langue à l'autre. Ainsi, dans le passage « *era la mujer más guapa que había visto en mi vida* », si la proposition subordonnée relative déterminant un superlatif



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

relatif est à l'indicatif, il était en revanche possible d'employer en français aussi bien l'indicatif que le subjonctif et de traduire la proposition subordonnée par « que j'avais vue » ou encore « que j'aie vue ». L'usage de l'imparfait du subjonctif n'a pour sa part pas été accepté, son emploi en français aurait en effet relevé d'un niveau de langue plus soutenu que celui du texte source.

Les candidats qui proposaient de traduire « *hasta que nos volvimos a Madrid* » au moyen d'une proposition subordonnée de temps introduite par « jusqu'à ce que » avaient la possibilité d'adopter aussi bien l'indicatif (« jusqu'à ce que nous retournâmes à Madrid ») que le subjonctif (« jusqu'à ce que nous retournions à Madrid »), les deux modes étant corrects en français dans cette proposition subordonnée. Encore fallait-il, lorsqu'ils avaient choisi l'indicatif, que la forme verbale du passé simple soit correctement conjuguée et orthographiée.

L'écueil qu'a parfois constitué ce point de conjugaison ou l'hésitation à laquelle des candidats ont été confrontés dans leur réflexion sur l'emploi modal dans la proposition subordonnée pouvaient néanmoins être évités grâce à un choix de traduction se portant sur un changement de catégorie grammaticale, par l'adoption d'une forme nominale plutôt que verbale, et donc du complément circonstanciel de temps « jusqu'à notre retour à Madrid ». Utilisé à bon escient, le changement de catégorie grammaticale aurait ainsi permis à certains candidats de se tirer d'un mauvais pas et, par ailleurs, de proposer une structure plus légère dans la phrase française que la proposition subordonnée.

Le texte proposé mobilisait les connaissances et la réflexion des candidats quant à l'usage et à la valeur de certains temps simples en espagnol et, en regard, quant à leur traduction en français. Un certain nombre d'emplois du passé simple répondaient à son emploi de temps de la narration permettant d'énoncer des événements passés dans leur ponctualité. Au-delà de cette valeur fondamentale, d'autres emplois pouvaient être lus en tenant compte du rapport chronologique qu'entretiennent entre eux les faits rapportés et, spécifiquement, en mettant en évidence des relations d'antériorité. Ainsi, de façon récurrente dans le texte, le passé simple était utilisé dans un rôle qui pouvait être perçu comme celui d'un temps relatif, exprimant un passé par rapport à un autre passé.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

C'était le cas, par exemple, dans « *su llegada ya fue espectacular* », où l'arrivée de Lala est située dans une antériorité absolue par rapport aux événements passés précédemment évoqués par la narratrice, notamment ceux exprimés par « *haberla visto* » ou encore « *no se habló de otra cosa* ». Le passé simple évoque l'arrivée de Lala à Almansilla dans sa survenue même et comme événement premier comparativement aux autres événements de la série, si bien que l'antériorité exprimée par le passé simple espagnol pouvait être restituée par un plus-que-parfait en français.

L'expression de cette antériorité au moyen d'un plus-que-parfait pouvait également s'appliquer à la traduction des formes « *apareció* », « *deposító* », « *eligieron* » et « *se marchó* », de sorte que le jury a valorisé les copies qui avaient à la fois bien perçu et bien restitué les différents rapports chronologiques, et spécifiquement d'antériorité, véhiculés par l'usage de certains verbes au passé simple. Les traductions reposant sur l'usage du passé simple en français étaient toutefois acceptées, à condition que les formes du passé simple proposées soient correctement conjuguées.

En effet, en dépit des recommandations réitérées dans les rapports d'année en année, le jury a de nouveau eu à déplorer que trop de candidats méconnaissent les formes propres au passé simple. Rappelons que ce temps de la narration tout à fait fondamental doit être maîtrisé et faire l'objet d'un travail méthodique qui évitera des barbarismes inacceptables de la part de candidats à un concours de l'enseignement. Nous ne saurions trop leur recommander de tirer profit des nombreux ouvrages d'entraînement à la conjugaison qui leur permettront de s'exercer et de progresser.

Ce rapport est également l'occasion de rappeler que dans un récit, et plus particulièrement de type littéraire, le passé simple ne peut être substitué par un passé composé, que le jury n'a donc logiquement pas accepté comme équivalent du passé simple. De la même façon que l'usage des passés simples espagnols devait amener les candidats à s'interroger sur leur valeur, la traduction de l'imparfait du subjonctif dans « *aquella enorme casa de piedra que ordenara levantar mi abuelo* » nécessitait de prendre en compte la valeur spécifique de la forme verbale de cette structure. En effet, la proposition subordonnée relative dont relève le verbe « *ordenara* » n'exige pas l'emploi du mode subjonctif, de sorte que cet imparfait du subjonctif en -ra n'a pas, dans cet usage, valeur de subjonctif mais d'indicatif et,



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

en l'occurrence, de plus-que-parfait. La traduction par un plus-que-parfait (« cette énorme maison en pierre que mon grand-père avait fait construire ») permettait ainsi de restituer l'antériorité temporelle dans laquelle se situe l'ordre donné par le grand-père de la narratrice.

### **3. Questions de morphosyntaxe :**

Si, comme nous l'avons souligné, la traduction de la proposition subordonnée dans « *era la mujer más guapa que había visto en mi vida* » pouvait recevoir aussi bien l'indicatif que le subjonctif, l'usage d'un temps composé, quel qu'en soit le mode, devait appeler à la plus grande vigilance quant à l'accord du participe passé avec le COD, féminin, placé avant l'auxiliaire « avoir » (« que j'avais vue » ou « que j'aie vue »). De trop nombreux candidats ignorent manifestement ce point de grammaire tout à fait fondamental, qui revenait quatre fois dans le texte, et s'est donc avéré particulièrement pénalisant lorsqu'il n'était pas maîtrisé. Outre cette occurrence, les traductions de « *Yo sólo recordaba haberla visto* », « *Quienes ya la habían visto antes* » et « *con la misma belleza que habíamos descubierto una noche* » exigeaient en effet l'application de la règle de l'accord. Les candidats doivent donc s'attacher à travailler et, s'il le faut, à reprendre méthodiquement les règles grammaticales essentielles de la langue française, qui doivent être connues de futurs enseignants.

Dans « *debía de rondar el metro ochenta* », la traduction de « *ochenta* » sollicitait elle aussi la connaissance d'une règle élémentaire de la grammaire française. En effet, outre que les deux éléments numériques constituant « quatre-vingts » doivent nécessairement être orthographiquement unis par un tiret, il convenait d'accorder « vingt » au pluriel dès lors qu'il est précédé d'un nombre multiplicateur. Le fait que l'unité de mesure de référence à laquelle s'applique « quatre-vingts » soit laissée à l'implicite dans le texte n'a aucune incidence sur la règle de l'accord, qui s'applique.

Le texte proposé requérait également une vigilance particulière des candidats quant au traitement de contrastes de genre grammatical entre les deux langues. Dans la proposition « *su nariz era perfecta, como la de su madre* », le terme « *nariz* », féminin en espagnol, ne pouvait guère recevoir d'autre traduction que « nez », masculin en français. Il convenait alors a minima, grâce à une lecture attentive, d'éviter tout solécisme de genre, et par conséquent



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

d'accorder au masculin en français non seulement l'adjectif possessif « *su* », traduit par « son », et l'adjectif qualificatif « *perfecta* », « parfait », mais aussi l'article « *la* », traduit par le pronom démonstratif « celui ». Le même principe de vigilance s'appliquait notamment à la traduction du pronom « *los míos* » qui, reprenant le masculin « *pómulos* » nécessairement traduit en français par le féminin « pommettes », devait être restitué au moyen d'un pronom possessif féminin (« les miennes ») et non par une forme masculine.

Au-delà de la question de la traduction des passés simples, déjà abordée précédemment, l'unité « *había cambiado desde que [...] la eligieron Miss Plasencia y se marchó de casa* » impliquait un questionnement tant morphologique que syntaxique. L'emploi du verbe à la 3e personne du pluriel « *eligieron* » relevait en espagnol de l'expression d'une forme d'indétermination du sujet. Il était en effet réducteur de considérer que l'ensemble des sujets acteurs de l'élection, et donc sujets du verbe « *eligieron* », se trouvaient désignés dans l'emploi du pronom « *Quienes* » (« *Quienes ya la habían visto* ») placé en tête de phrase et qu'aurait repris le pronom personnel sujet de 3e personne du pluriel dans une traduction de type « ils l'élurent ».

Il convenait donc d'élargir le champ des sujets et d'opter pour cela pour l'une des expressions de l'indétermination du sujet en français. Il était ainsi possible de passer par l'emploi du pronom « on » (« on l'élut » ou « on l'avait élue »), qui permet de restituer l'indétermination totale du sujet exprimée par le verbe à la 3e personne du pluriel en espagnol. Le recours à la voix passive française « elle fut élue » ou « elle avait été élue » qui, dans le cas présent, se construisait sans agent énoncé, permettait lui aussi de restituer l'indétermination du sujet du texte source.

Sur un plan syntaxique, dans ce même ensemble « *había cambiado desde que [...] la eligieron Miss Plasencia y se marchó de casa* », « *eligieron* » et « *se marchó* » constituent chacun le verbe de deux propositions subordonnées de temps distinctes, mais coordonnées et dépendant de la même proposition principale (« *había cambiado* »). Dans le cas d'une traduction par la voix passive française, où le sujet des deux verbes est le même dans les deux propositions coordonnées (« elle avait été élue » et « elle partit »), il était possible de procéder à l'effacement du sujet dans le second membre de la coordination ainsi que, de fait,



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

à l'ellipse de la conjonction de subordination pour parvenir à « elle fut élue Miss Plasencia et partit de chez elle ».

#### **4. Questions de style :**

Si le texte ne présentait aucun indice lexical ou morphologique permettant d'identifier le genre, masculin ou féminin, de la voix occupant l'instance narrative, il permettait néanmoins de comprendre par le registre de langue d'ensemble que le récit qui nous est livré est celui d'un personnage parvenu à l'âge adulte. Il convenait ainsi de traduire « *tía* » par « tante », et non par « tata » ou « tatie », qui relèvent d'un registre de langue enfantin par ailleurs totalement absent du texte. Aucun élément textuel ne conduisait non plus à considérer que certains fragments relevaient d'un registre familial, qui aurait justifié de traduire « *su novio* » par « son chéri » plutôt que par « son fiancé ». Les candidats sont donc invités, dès avant toute tentative de traduction, à identifier le registre de langue propre au texte qui leur est proposé afin d'en restituer, par leurs choix de traduction, les propriétés spécifiques.

Certaines tournures du texte présentaient un caractère synthétique et ont représenté une difficulté de traduction pour nombre de candidats. C'est notamment le cas du segment « *perfecto el óvalo de su cara* », où l'ellipse du verbe « *era* », tout en conférant un tour synthétique à la proposition espagnole, n'altère pas l'expression. Néanmoins, la reprise d'un tel tour en français s'avérait plus que maladroite, et relevait davantage du calque que d'une proposition de traduction recevable. Il importait donc que les candidats évaluent les particularités propres à chacune des deux langues au regard de l'usage de formulations synthétiques. La traduction « l'ovale de son visage était parfait également » devait donc amener à rétablir l'emploi du verbe.

De façon assez semblable, la structure « *lo justo* » ne pouvait être traduite littéralement, et appelait soit une locution adverbiale telle que « juste assez », soit le déploiement d'une proposition de type « ressortaient juste ce qu'il fallait ».

Enfin, s'il est vrai que le texte présentait plusieurs phrases relativement longues, il n'y avait aucune nécessité, lors de la traduction, à les segmenter en unités plus restreintes. Si,



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

dans l'absolu, il est parfois nécessaire, lorsque l'on traduit, de modifier la ponctuation du texte source, il était ici indispensable de conserver l'amplitude phrastique caractéristique du texte. En effet, les unités phrastiques telles qu'elles sont constituées sont révélatrices de modalités d'écriture tendant à l'instauration d'un flux syntaxique continu et, de ce fait, signifiant. Il convenait donc de restituer ce principe, que le maintien des unités phrastiques du texte permettait. Le jury tient donc à rappeler aux candidats qu'ils doivent respecter dans leur traduction la structure et la composition du texte (en paragraphes et en phrases, notamment), et que toute modification en la matière ne peut être guidée que par une réelle nécessité.

**Conclusion :**

Nous espérons que les quelques éléments présentés dans ce rapport permettront aux candidats de mesurer les principes de l'épreuve et ainsi de mieux en aborder la préparation et les exigences. Au-delà de cela, seuls un travail méthodique, une réflexion régulière sur les langues espagnole et française, et plus généralement une pratique assidue de la lecture leur apporteront les connaissances nécessaires et leur feront acquérir les mécanismes propres à l'exercice de la version.



## Explication de choix de traduction

Rapport établi par Véronique Jude

### Remarques générales :

La sous-épreuve d'explication de choix de traduction fait partie intégrante de l'épreuve de traduction. Elle représente 20 % de la note finale. Elle permet d'évaluer la connaissance qu'ont les candidats des mécanismes propres à chacune des deux langues, aussi bien espagnole que française, ainsi que leurs aptitudes à les expliquer dans une perspective contrastive. Cela place pleinement cette épreuve à la croisée des raisonnements à mener aussi bien en thème qu'en version, et l'article logiquement à ces deux exercices. Concrètement, l'épreuve conduit au traitement d'une question d'ordre grammatical portant sur des éléments ou des segments appartenant au texte proposé au thème ou à la version.

La démarche déployée par les candidats doit obéir à une avancée cohérente et structurée, répondant à un format attendu. Ce format comprend donc une série de volets que, pour des raisons de logique progressive du raisonnement, nous recommandons de traiter dans l'ordre suivant :

- une introduction permettant d'identifier précisément le point de grammaire soumis à la réflexion (nature et fonction d'un mot, d'un syntagme, d'une proposition, etc.)
- une problématique correspondant au traitement de la question posée
- un exposé théorique du fonctionnement du point de grammaire en langue-source
- un exposé théorique du fonctionnement du ou des équivalents en langue-cible
- une justification de choix de traduction, argumentée à la lumière des exposés théoriques mentionnés précédemment, mais aussi à la lumière du texte



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

Cette épreuve sollicite des connaissances et des compétences complètes et riches. Elle ne représente pas une épreuve de linguistique, et le jury n'exige pas le maniement de concepts et d'une terminologie spécifiques à cette discipline. En revanche, les candidats, dont nous rappelons qu'ils se présentent à un concours de recrutement d'enseignants de langue, ne peuvent faire abstraction de connaissances particulièrement solides aussi bien de la grammaire espagnole que de la grammaire française.

Les différentes parties du discours, les différents éléments morphologiques et les unités syntaxiques doivent être connus, identifiés et nommés avec la plus exacte des précisions. L'épreuve, à rédiger en français, évalue également les aptitudes des candidats à organiser des contenus, à les formuler dans une langue correcte, à les expliquer avec rigueur et clarté et à les illustrer. Il s'agit là d'exigences légitimes à l'égard de futurs enseignants et, si le jury s'attache à porter un regard bienveillant sur les travaux des candidats et à valoriser les copies qui témoignent de solides qualités, il ne peut en revanche que se montrer intransigeant face à des copies qui non seulement ne respectent pas les principes de l'épreuve pourtant ré-énoncés de rapport en rapport, mais proposent des connaissances bien fragiles voire parfois inconsistantes.

### **Traitement du sujet de la session 2020 :**

Rappel de l'énoncé du sujet :

Après avoir signalé la nature et la fonction des unités soulignées dans « *más alta que yo* », « *pero yo la busqué por la noche* », « *ella y la tía Conchita* », vous exposerez leur fonctionnement en espagnol puis celui de leur équivalent en français. Vous comparerez la construction dans les deux langues pour justifier votre traduction.

#### **1. Identification de la nature et de la fonction des unités soulignées :**

Les unités soulignées sont des pronoms personnels toniques employés en fonction de sujet.

Ils occupent dans la phrase la même fonction de sujet que le nom auquel ils se substituent, et désignent des référents susceptibles d'occuper les différents rôles du sujet



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

dans l'énoncé : locuteur, interlocuteur (ou allocutaire), ou tiers référent (personne délocutée, référent inanimé).

Les candidats devaient ici veiller à identifier et nommer très précisément les unités sur lesquelles le sujet portait et, ainsi, montrer qu'ils avaient bien cerné l'objet de l'analyse à développer. Il n'était donc pas possible de restreindre l'identification à la seule désignation générique de la catégorie des pronoms personnels, bien trop vaste au vu de la nature des emplois soulignés et qui, tous, relevaient de la fonction sujet. Cela devait nécessairement amener les candidats à souligner d'emblée le caractère tonique de ces pronoms, par contraste avec les pronoms atones, dont la fonction est celle de compléments.

La conduite d'une démarche rigoureuse à cette étape initiale de l'identification des formes aurait aidé de nombreux candidats à éviter par la suite l'énumération d'un catalogue d'éléments sans lien avec le sujet. Des connaissances grammaticales clairement et précisément énoncées étaient donc attendues dès ce volet.

## **2. Problématique :**

L'énoncé d'une problématique, qui découle logiquement de l'identification préalable des unités, est une étape indispensable que trop de candidats négligent pourtant alors même qu'elle laisse apercevoir avec quel discernement ils ont su définir le périmètre du sujet.

partir des trois unités soulignées, la question conduit donc à l'étude contrastive de l'emploi des pronoms personnels sujets en espagnol et de leurs équivalents en français, et à en dégager les caractéristiques morphologiques et syntaxiques ainsi que, le cas échéant, les effets de sens induits par certains de leurs usages.

La formulation de la problématique doit nécessairement être suivie du déploiement de chacun des deux systèmes relatifs au point à traiter, celui de la langue-source puis celui de la langue-cible. Le jury tient à attirer l'attention des futurs candidats sur le fait que le principe même de l'épreuve exige cette double présentation et que, en particulier, et contrairement à ce qui est trop souvent constaté, la présentation du système français ne saurait être éludée.

Méthodologiquement, lorsque la question s'y prête et comme nous le faisons dans le présent rapport, il est tout à fait possible d'avoir recours à une présentation des systèmes sous forme de tableaux, qui ont le mérite de favoriser une organisation claire et lisible des



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

éléments. En revanche, ces tableaux ne suffisent pas en eux-mêmes. Les implications véhiculées par leur contenu et les principes de fonctionnement propres à chacune des langues doivent faire l'objet d'une explication, nécessairement rédigée sous forme de phrases. Le style télégraphique est donc à proscrire absolument.

### 3. Présentation du système espagnol :

Le système des pronoms personnels sujets espagnols est structuré autour des trois rangs personnels (1<sup>e</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> personnes), tant au singulier qu'au pluriel, et se compose des formes suivantes :

<b>SINGULIER</b>	<b>1<sup>e</sup> personne</b>	yo
	<b>2<sup>e</sup> personne</b>	tú
	<b>3<sup>e</sup> personne</b>	él
		ella
		usted
<b>PLURIEL</b>	<b>1<sup>e</sup> personne</b>	nosotros, -as
	<b>2<sup>e</sup> personne</b>	vosotros, -as
	<b>3<sup>e</sup> personne</b>	ellos
		ellas
		ustedes

D'une façon générale, la langue espagnole n'emploie pas le pronom personnel sujet. En effet, les informations grammaticales relatives à la personne sont morphologiquement marquées dans la désinence verbale, et permettent d'identifier le sujet de l'énoncé. Le verbe espagnol est ainsi à la fois support et apport de signification.

Dans l'énoncé « *Puedes cerrar la puerta* », la forme verbale « *puedes* » est porteuse du support de 2<sup>e</sup> personne du singulier, à laquelle elle fait directement référence sans qu'il soit nécessaire d'énoncer le pronom personnel sujet.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

Le verbe espagnol est de ce fait une forme holophrastique.

Néanmoins, l'emploi du pronom personnel sujet est possible, voire nécessaire, dans certaines situations d'énonciation lorsqu'il s'agit de :

– **Lever une ambiguïté référentielle**

- À la 3<sup>e</sup> personne du singulier et du pluriel, si le pronom personnel sujet n'est pas employé, il peut y avoir ambiguïté entre un/des référent(s) masculin(s) et/ou un/des référent(s) féminin(s). L'emploi du pronom personnel sujet permet alors d'éviter toute ambiguïté et, par conséquent, toute confusion que le contexte ne permettrait pas de lever.

- ex : *Felipe le presentó el proyecto y **ella** pareció muy entusiasta.*

- À certains temps verbaux, les désinences verbales des 1<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> personnes du singulier sont identiques et ne permettent donc pas toujours à elles seules d'identifier le sujet sans risque de confusion. Il peut donc s'avérer nécessaire d'employer le pronom personnel sujet. C'est le cas à l'imparfait de l'indicatif, au conditionnel et aux temps du subjonctif.

- ex : *Ana hizo todo lo posible para que **yo** pudiera superar los obstáculos.*

- **Créer un effet d'insistance** sur le sujet qui réalise l'action énoncée par le verbe. Cela permet alors de mettre le sujet en relief, mais aussi de le démarquer ou l'opposer par rapport à un ou plusieurs autres sujets. Le cas échéant, il peut y avoir création d'un effet d'emphase sur le sujet et/ou l'action qu'il réalise.

- ex : *Sé que no es nada fácil, pero lo fundamental es que **tú** encuentres la solución.*

#### **4. Présentation du système français :**

Les pronoms personnels espagnols toniques employés en fonction de sujets ont pour équivalents en français des pronoms personnels sujets, eux aussi structurés autour des 3



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

rangs personnels (1<sup>e</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> personnes), tant au singulier qu'au pluriel, répondant aux formes suivantes :

		formes conjointes	formes disjointes
<b>SINGULIER</b>	1 <sup>e</sup> personne	je	moi
	2 <sup>e</sup> personne	tu	toi
	3 <sup>e</sup> personne	il	lui
		elle	elle
	on	□	
<b>PLURIEL</b>	1 <sup>e</sup> personne	nous	nous
	2 <sup>e</sup> personne	vous	vous
	3 <sup>e</sup> personne	ils	eux
		elles	elles

Le système des pronoms personnels français est ainsi plus étoffé que le système espagnol puisqu'il se décompose en formes conjointes, généralement atones, et en formes disjointes, toniques, dont l'usage est dicté par leur emploi en syntaxe.

**a) Les formes conjointes** sont liées (ou contiguës) au verbe et, plus spécifiquement, elles lui sont en général antéposées.

- ex : **Nous** sommes partis très tôt.

Dans le cadre d'une phrase interrogative ou d'une proposition en incise qui marque le discours rapporté, la forme conjointe sujet est toutefois directement postposée au verbe :

- ex : — Es-**tu** d'accord ?  
— Oui, répondit-**il**, la solution est toute trouvée.

**b) Les formes disjointes** sont détachées du verbe, et leur positionnement par rapport au verbe est plus libre que celui des pronoms conjoints. Ces formes disjointes fonctionnent donc syntaxiquement comme un groupe nominal séparé du verbe et sont ainsi employées :



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

- comme sujets coordonnés avec un groupe nominal ou un pronom :
  - ex : Vous et votre équipe avez fait une proposition convaincante.
- comme sujet d'une phrase elliptique :
  - ex : — Qui intervient en premier ?  
— Moi.
- comme sujets d'une phrase exclamative à l'infinitif ou au subjonctif :
  - ex : Eux relever le défi ! Sans aucun doute.
- en position détachée, par dislocation ou extraction :
  - ex : Lui, (il) a beaucoup progressé.
  - ex : C'est toi qui ouvriras les débats.
- comme compléments d'une construction comparative :
  - ex : Je suis moins agile que toi.
- comme compléments prépositionnels d'un verbe, d'un adjectif ou d'un nom :
  - ex : Cette mission est taillée pour eux.
- comme compléments d'objet direct ou indirect d'un verbe à l'impératif :
  - ex : Appelle-moi.
- comme attributs :
  - ex : C'est elle.

Le déploiement des deux systèmes ne pouvait se satisfaire des généralités qui caractérisent encore trop de copies. Ce volet de l'épreuve exige en effet des connaissances très précises des mécanismes des deux langues et de leurs contrastes, nécessairement illustrés par des exemples tant en espagnol qu'en français.

### **5. Justifications de choix de traduction :**

Dans ce dernier volet de l'épreuve, les candidats doivent veiller à justifier réellement leurs choix de traductions de façon étayée et en s'appuyant sur la théorie préalablement déployée, mais aussi sur le texte, dont ils pourront par exemple extraire des éléments d'éclairage de type notamment morphologique, et/ou syntaxique, et /ou sémantique. Les formes proposées à la justification cette année ouvraient ainsi très clairement cette perspective méthodologique.



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

**a) Cas 1 : « *más alta que yo* » :**

La forme du pronom personnel sujet « *yo* » est employée dans un complément de comparaison.

Ce complément de comparaison constitue, d'un point de vue syntaxique, une proposition subordonnée de comparaison elliptique, dont le verbe est par conséquent effacé, et peut être restitué par reprise du verbe de la proposition principale. Dans le cas présent, le verbe principal est lui aussi implicite, mais peut aisément être rétabli tant dans la principale que dans la subordonnée par un énoncé tel que : « *(Ella) Era bastante más alta de lo que yo era.* »

Dans la formulation elliptique, « *yo* » occupe donc la fonction du sujet d'un verbe sous-entendu et remplit son rôle de pronom personnel sujet. Son usage est indispensable pour des raisons syntaxiques et pour la bonne construction de la tournure elliptique.

La structure française équivalente repose sur les mêmes principes syntaxiques que la structure espagnole. Ainsi, le français a lui aussi recours à une proposition subordonnée comparative elliptique dans laquelle le verbe est effacé.

Le principe de restitution par reprise du verbe de la proposition principale vaut également en français, avec le même jeu d'implication du verbe principal qui peut, dans une structure pleine, conduire à un rétablissement de l'énoncé « Elle était bien plus grande que (moi) je ne l'étais ».

La différence entre la langue espagnole et la langue française réside dans le fait que, en français, et dès lors que le verbe de la proposition subordonnée n'est pas énoncé, la forme du pronom personnel sujet à employer est une forme disjointe (tonique) et non une forme conjointe (atone). En position détachée par rapport au verbe c'est donc la forme disjointe « moi » qui est employée, d'autant plus détachée syntaxiquement que le verbe n'est pas énoncé.

Nous proposons donc la traduction : *plus grande que moi.*

**b) Cas 2 : « *pero yo la busqué por la noche* » :**



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

Le verbe « *busqué* », conjugué à la 1<sup>e</sup> personne du singulier du passé simple, ne présente aucune ambiguïté référentielle quant à l'identification du sujet. En effet, cette forme verbale ne relève que d'un seul rang personnel, la 1<sup>e</sup> personne du singulier, et ne peut donc renvoyer qu'à un « *yo* » qui, dans le discours, se désigne lui-même : le référent sujet est par conséquent directement identifiable. Dans ce cas de figure, en espagnol, l'emploi du pronom personnel sujet n'est pas indispensable.

Pourtant, le pronom personnel sujet « *yo* » est employé par la narratrice. Par cet emploi, et ainsi que vient par ailleurs le souligner l'articulation syntaxique au moyen de la conjonction de coordination à valeur adversative « *pero* », la narratrice vient mettre en relief son opposition de point de vue par rapport à ceux, désignés par le pronom indéfini « *algunos* », qui affirmaient que sa tante Lala avait perdu de sa beauté. Elle vise ainsi à se démarquer et à se singulariser dès lors que, après avoir cherché à voir sa tante pour se faire une opinion, elle l'a trouvée d'une beauté inchangée.

La traduction de cet emploi du pronom personnel sujet espagnol et de sa valeur s'effectue en français au moyen d'un pronom personnel disjoint qui, syntaxiquement employé en position de dislocation, et par conséquent détaché du verbe, vient renforcer l'usage du pronom personnel sujet « *je* », obligatoire dans cette structure, et mettre en relief textuellement l'opposition entre le « *je* » et certains autres.

Nous proposons par conséquent de traduire par : *mais moi je la cherchai le soir*.

**c) Cas 3 : « *ella y la tía Conchita* » :**

Le pronom personnel « *ella* », coordonné au groupe nominal « *la tía Conchita* » constitue l'un des deux éléments du groupe nominal sujet de 3<sup>e</sup> personne du pluriel de la forme verbale « *llamaban* ».

L'usage de la forme verbale à la 3<sup>e</sup> personne du pluriel est susceptible de présenter une ambiguïté référentielle quant à l'identification du sujet. En effet, la 3<sup>e</sup> personne du pluriel renvoie à des référents sujets délocutés n'intervenant pas dans l'espace du discours et qui, en raison de leur multiplicité, peuvent ne pas être identifiables ou identifiés de façon assurée.

Dans le texte, « *llamaban* » peut, si l'on fait l'économie de l'emploi du sujet, référer à un sujet d'une indétermination totale, de type « *on* », ou encore être mis en lien avec le



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

pronom indéfini « *algunos* ». Sans le groupe nominal sujet présent dans le texte, ce verbe ne serait en aucun cas relié à la mère de la narratrice et à sa tante Conchita en tant que référents sujets.

L'usage du pronom personnel sujet « *ella* », coordonné à un groupe nominal, vient donc lever une ambiguïté référentielle et permettre l'identification du sujet.

En français, l'usage du sujet étant obligatoire, le critère de la levée d'ambiguïté n'est pas pertinent pour justifier le choix de traduction. En revanche, la coordination syntaxique des deux éléments du sujet oblige à l'emploi du pronom personnel sujet disjoint. Au féminin de la 3<sup>e</sup> personne du singulier, les pronoms personnels conjoint et disjoint présentent identité de forme, « *elle* », et c'est bien en position disjointe que le pronom personnel sujet est employé dans la traduction que nous proposons : *elle et tante Conchita*.

\*\*\*\*\*

Le jury tient à souligner le caractère formateur de l'épreuve de justification de choix de traduction et de sa préparation, notamment dans la perspective des épreuves de thème et de version. Plus encore, il s'agit d'un exercice particulièrement enrichissant en ce qu'il permet de parvenir à une connaissance plus fine des deux langues et par conséquent à une plus grande aisance dans leur usage.

Nous ne saurions trop recommander aux futurs candidats d'aborder la préparation de cette épreuve avec autant de méthode que d'anticipation, par un travail régulier et contrastif des grammaires espagnole et française, nécessairement complété par la pratique de l'explication grammaticale et de son développement. Ils trouveront assurément là la possibilité de progresser et de tendre davantage encore vers l'acquisition des compétences d'ensemble attendues de candidats au CAPES et d'enseignants.