

ESPAGNOL

ÉPREUVE À OPTION : ÉCRIT COMMENTAIRE COMPOSÉ DE LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

Pedro Cordoba, Séverine Delahaye-Grelais

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

Il n'y a eu cette année que 13 candidats à choisir cette option contre 15 en 2003 et 17 en 2002. Ces chiffres sont beaucoup trop réduits pour qu'on puisse en tirer des conclusions valables sur le plan statistique. Mais il n'est pas impossible que certains optionnaires se soient reportés sur l'épreuve de version et court thème, où le nombre de candidats a en revanche augmenté. Quelles que soient les raisons de ces petites fluctuations, nous aimerions souligner que les moyennes étant cette fois identiques, les candidats au concours devraient opérer leurs choix en fonction de leurs goûts réels – langue ou littérature – plutôt qu'à partir de calculs aléatoires et souvent démentis par les faits. D'une année sur l'autre, les choses peuvent beaucoup varier pour diverses raisons, qu'il s'agisse du sujet ou de la qualité des copies, et il n'est pas vraiment rationnel de vouloir induire les résultats d'une année à partir de ceux de l'année précédente, surtout quand les données sont statistiquement peu significatives. Espérons donc que les hispanistes seront en 2005 un peu plus nombreux à se porter sur une épreuve dont le caractère littéraire est très nettement affirmé.

Les notes s'échelonnent de 3 à 16 et se répartissent de la façon suivante :
3 (x2) – 4 – 6 (x2) – 7 – 8 – 9 (x2) – 10 – 11 – 13 – 16

Elles sont nettement en hausse par rapport au concours 2003 en ce qui concerne à la fois les meilleures copies et la moyenne générale qui s'établit à 8,08 – revenant donc à peu de chose près au niveau du concours 2002. On déplorera cependant que pas un seul des hispanistes ayant choisi cette option n'ait réussi à passer le cap de l'écrit. Le jury aurait évidemment souhaité pouvoir entendre à l'oral les quelques candidats qui ont obtenu de bons ou très bons résultats. Seules des déficiences dans plusieurs autres disciplines peuvent expliquer une situation qui est globalement peu satisfaisante.

Le jury avait cette année proposé à l'attention des candidats une scène tirée de *El perro del hortelano*, pièce bien connue de Lope de Vega, même si elle est sans doute moins célèbre et représentée aujourd'hui que *Fuenteovejuna*. On attendait, comme toujours, une analyse personnelle de ce dialogue entre Diana et Teodoro, à charge pour les candidats d'utiliser à bon escient leurs connaissances de théorie littéraire (analyse du langage théâtral), de montrer aussi qu'ils pouvaient repérer les principales caractéristiques de la « *comedia nueva* » telles qu'elles apparaissaient dans ce texte – mais sans réciter des fragments de *l'Arte nuevo* découplés de la mise en œuvre concrète, dans une situation dramatique particulière, de préceptes généraux que Lope est le premier à enfreindre. Il s'agissait enfin de présenter un commentaire rédigé dans une langue correcte et avec le souci d'écriture qu'on peut attendre des candidats à la rue d'Ulm. Ce sont des aspects que le jury avait longuement développés dans le rapport précédent et qu'il semble inutile de répéter ici. On se contentera d'insister sur le soin tout particulier qu'il convient d'apporter aux « parties du discours » qui balisent le développement progressif de l'argumentation : introduction (et surtout la première phrase), « attaques » des différents

paragraphes (surtout lorsqu'on aborde un point nettement distinct), conclusion (et surtout la dernière phrase). Si l'on peut se permettre un certain relâchement stylistique dans le corps même de l'analyse, ces « points sensibles » de tout discours méritent une attention spéciale puisqu'il s'agit d'ouvrir et de fermer les différentes étapes du raisonnement en permettant ainsi au lecteur de garder en mémoire ce qu'il vient de lire tout en éveillant son intérêt pour ce qui va suivre. Il ne faudrait pas que l'art de la rhétorique désertât totalement l'espace des études littéraires pour devenir l'apanage exclusif des politiciens et des publicistes, qui passent leur temps à façonner des « petites phrases » ou à inventer des slogans. Les candidats au concours doivent, eux aussi, plaider leur cause, et ils n'ont pas d'autres armes pour ce faire que leur savoir, leur intelligence et leur style.

Une maîtrise insuffisante de la langue (grammaire, lexicque) va souvent de pair avec des erreurs de lecture ou d'interprétation, des affirmations non justifiées et la tendance à remplacer l'analyse par la paraphrase ou le hors-sujet. Ces défauts s'accumulent bien sûr dans les quelques copies dont on peut penser qu'elles ne sont pas vraiment dignes d'un concours comme celui de la rue d'Ulm. Mais ils émaillent aussi parfois des travaux qui présentent par ailleurs des qualités incontestables.

L'un des dangers les plus fréquents du commentaire de textes consiste à oublier la singularité des œuvres pour y « plaquer » des considérations qui peuvent être justes dans le cas général et fausses dans le cas particulier. C'est ainsi qu'on ne peut tirer du fait que les *graciosos* sont presque toujours des laquais la conclusion que tous les serviteurs sont des *graciosos* ou déduire de l'existence des romances *fronterizos* l'hypothèse que tous les romances le sont et que, par suite, l'utilisation dans une scène théâtrale de l'octosyllabe assonancé aux vers pairs implique nécessairement le caractère « frontalier » des personnages ou de la situation dramatique. A la généralisation abusive s'ajoute alors une erreur logique. Beaucoup de lectures contestables de ce dialogue reposent ainsi sur des connaissances mal digérées et transformées en *a priori*. Il n'était pas totalement faux de dire qu'il y a des éléments comiques dans cette scène. Encore fallait-il les définir avec précision et en mesurer l'exacte portée. Prétendre en revanche que le dialogue était « burlesque » ou les personnages « ridicules » relevait d'un contresens global. Autre exemple : il est incontestable que la notion d'honneur occupe une place essentielle dans l'Espagne du Siècle d'Or, que l'honneur y est lié au statut social et que ce système de valeurs se retrouve dans les œuvres littéraires et, plus particulièrement, dans la *comedia*. Mais est-ce vraiment le souci de l'honneur, ou plutôt la jalousie, la volonté d'assujettir Teodoro et l'impossibilité d'avouer ses propres sentiments, qui caractérisent ici l'attitude de Diana ? Et fallait-il voir on ne sait quel désir de « subversion sociale » ou quelle anticipation de la « lutte de classes » dans le fait que Lope construit son intrigue à partir d'un schéma hérité des conventions littéraires du *fin amors* médiéval : la supériorité sociale de la dame qui, loin d'exclure la relation amoureuse, en constitue le présumé ? Faire de Teodoro le porte-parole des petits et des sans-grade contre la méchanceté des puissants ne permettait guère d'aborder cette scène avec un minimum de pertinence. Les lectures « marxistes révolutionnaires » de *Fuenteovejuna* ou de *Peribañez*, qui furent un temps à la mode, constituent des contresens. On peut comprendre les raisons historiques et politiques de cette erreur, il est même nécessaire de l'expliquer dans le cadre d'une étude de la réception des œuvres au fil des siècles. Mais ce n'est pas une raison pour reprendre à son compte des interprétations dont la critique est aujourd'hui unanime à contester le bien-fondé. Et encore moins pour les étendre à une pièce comme *El perro del hortelano*, qui repose sur de tout autres schémas que les *comedias de comendadores*.

Plus ponctuelles, d'autres erreurs s'enracinent aussi dans des *a priori*. Ainsi à propos du tutoiement, dont l'usage est très fréquent dans la *comedia* et qui n'exprime pas automatiquement la condescendance ou le mépris. Ou encore à propos du mot *pícaro*, qui ne renvoie pas forcément à l'univers du roman picaresque et qui ne saurait caractériser le personnage de Teodoro, pas plus d'ailleurs que les mots *sucio* et *grosero*, puisqu'ils sont tous trois mis dans la bouche de Diana au moment où culmine le dépit amoureux. Il y a là un manque d'attention au texte qui peut déboucher sur des analyses en porte-à-faux lorsqu'on en tire argument pour faire de Teodoro un coquin, manquant à toutes les règles de la politesse et pouvant enfin se ranger dans la catégorie qu'on lui avait attribuée depuis le début en vertu de son statut social : celle du *gracioso*. Ces lectures trop rapides impliquent donc souvent des confusions entre niveaux d'énonciation et de réception (ce que le personnage dit à l'autre, ce qu'il dit au public, ce que le personnage comprend, ce que comprend le public) ou entre niveaux de sens (propre, métaphorique). Lope joue d'un langage volontairement ambigu, par exemple dans les répliques de Diana aux vers 15-20 et 21-31, qui reposent sur l'équivocité entre le langage de l'amour courtois et celui de la servitude. Que si ces effets de sens échappent au candidat, c'est tout le commentaire qui s'en trouve affecté, parfois gravement.

S'il faut se méfier de connaissances générales qui aboutissent à des lectures superficielles et souvent fausses du texte, certaines ignorances n'en sont pas moins coupables et compromettent tout autant l'analyse. On ne saurait par exemple accepter que certains candidats justifient des remarques sur la « vivacité » du dialogue en « découvrant » dans ce texte des tétrasyllabes ou des pentasyllabes (!) lorsqu'un seul et même vers de romance est successivement pris en charge par chacun des deux personnages entre lesquels est distribuée la parole. Une connaissance élémentaire de la métrique espagnole mais aussi des procédés les plus habituels du théâtre aurait permis d'éviter ce genre d'erreurs. Bien qu'elle soit d'un autre ordre, la méprise consistant à appliquer à Teodoro le premier « *necio* » du texte relève aussi d'une ignorance des conventions les plus fréquentes de l'écriture théâtrale lorsqu'il s'agit pour l'auteur de ménager la transition entre deux scènes. Un personnage s'en va, un autre arrive : était-ce si difficile à comprendre alors même que le *necio* en question ne peut avoir d'autre fonction grammaticale que celle de sujet du verbe « *irse* » et que Teodoro répond à l'appel de Diana, explicitement signifié par le premier mot de la scène ? Il s'agit donc d'une didascalie interne destinée à montrer que Diana et Teodoro sont désormais seuls et que leur dialogue intime ne va avoir d'autres témoins que le spectateur de la pièce. L'absence totale de didascalies externes (hormis les noms des personnages) a semblé gêner certains candidats qui, ignorant sans doute que la *comedia* en est fort avare et désireux de « caser » à tout prix quelques considérations sur la « théâtralité », voient dans cette lacune imaginaire la preuve de la « rapidité de l'action ». Ils auraient été mieux inspirés en comprenant que le déictique « *estos* » devant « *bofetones* » et après le présent de « *¿Qué hace vuesañoría ?* » est lui aussi une didascalie interne : la scène se termine par un soufflet, effectivement donné sur scène et non pas agité comme une menace (peut-être parce qu'on a vu dans « *daros* » une forme très improbable de futur). Entre le billet initial qui déclenche l'aveu de Teodoro et le soufflet final sur quoi débouche le non-aveu de Diana, entre un objet et un geste donc, se déploie une parole trop sincère dans le cas du serviteur, simulatrice et trompeuse dans le cas de la dame, mais qui finit par faire même du discours le lieu d'une impuissance à maîtriser le réel. Il en résulte que les considérations trop abstraites sur le rôle de la parole au théâtre, en tant qu'elle est le vecteur de l'action ou puissance de libération, n'avaient pas grand sens ici : car il s'agissait soit d'un truisme (il est vrai que l'action dépend de la parole, mais de quoi pourrait-elle dépendre d'autre dans une *comedia* ?) soit d'une erreur dans ce cas précis, dans lequel le langage ne résout rien puisque la situation n'évolue pas sur le plan dramatique. On pouvait donc se demander si cet échec de la parole n'était pas dû au fait que les personnages jouaient

eux-mêmes un rôle et s'avançaient masqués, théâtralisant leur propre vie et imitant des discours venus des livres. Car si Teodoro et Diana ne sont pas des pantins dérisoires et burlesques, ils n'en sont pas moins les otages de codes littéraires auxquels ils essaient vainement de plier leur conduite. D'où la situation paradoxale de Teodoro, aimé deux fois mais à qui Dorotea interdit tout amour. Et qui, renonçant brutalement aux subtilités du *fin amors*, puise une nouvelle énergie dans le savoir rustique des proverbes.

Est-ce parce qu'il y a une incompatibilité fondamentale entre le caractère essentiellement lyrique de l'amour courtois et les impératifs dramaturgiques de l'écriture théâtrale en tant qu'elle consiste à savoir nouer et dénouer des intrigues ? C'est l'une des bonnes questions que certains candidats ont su poser au texte. Car c'est toujours le texte lui-même qu'il convient de questionner. Et on ne peut le faire à partir de réponses toutes prêtes et toujours trop vastes par rapport à la singularité de l'extrait proposé ni, non plus, à partir d'ignorances qui, empêchant de voir les vrais problèmes, amènent à en imaginer d'autres qui n'existent pas – ou à diluer le commentaire dans une paraphrase lacunaire et futile. Dans un cas, on apporte des réponses vagues et trop tôt venues à des questions non identifiables. Dans l'autre, ce sont les mauvaises questions qui interdisent d'apporter de bonnes réponses. Et dans un cas comme dans l'autre, l'inadéquation des questions et des réponses transforme le commentaire en parousie dérisoire d'une absence : celle du texte lui-même qui, devenu illisible et se dérochant aux questions qu'il suscite, est recouvert par des truismes, des idées reçues ou un bavardage sans destinataire effectif. Les meilleures copies ont su au contraire trouver le point d'équilibre, la bonne complémentarité entre questions et réponses en quoi consiste l'art du commentaire et qui constitue, si l'on peut dire, le ressort de sa propre dramaturgie.