

ESPAGNOL

ÉPREUVE À OPTION : ÉCRIT COMMENTAIRE COMPOSÉ DE LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

Pedro Cordoba, Séverine Grélois

Coefficient : 3 ; Durée : 6 heures

Treize candidats ont choisi cette année le commentaire de textes en espagnol. La moyenne de l'épreuve s'établit à 8,15, avec une écart-type assez réduit (2,82), et les notes se répartissent selon l'échelle suivante :

04 : une copie
05 : une copie
06 : deux copies
07 : une copie
08 : quatre copies
09 : une copie
11 : une copie
12 : une copie
14 : une copie

Plus de la moitié des candidats ont donc obtenu une note comprise entre 6 et 8, ce qui laisse une impression un peu mitigée sur la valeur de l'ensemble, d'autant plus que même les copies notées au-dessus de la moyenne présentaient des défauts soit en matière d'histoire littéraire, soit en ce qui concerne la technique du commentaire.

Le texte proposé cette année à l'attention des candidats était un *romance* traditionnel, reproduit dans la version modernisée de Menéndez Pidal. Le jury n'avait pas imaginé que cette précision, qui semblait indispensable, était susceptible de provoquer des confusions de tout ordre, reposant sur une connaissance très approximative, ou parfois une méconnaissance profonde, de l'œuvre de cet illustre philologue et érudit. Ses travaux ne se limitent pas à l'Espagne du Cid, que ce texte ne fait nullement « revivre ». Encore moins pouvait-on considérer que *Flor nueva de romances viejos* était le titre du poème et essayer vainement de trouver, au prix d'in vraisemblables acrobaties, un rapport entre le texte et son prétendu titre ; ou encore affirmer, sans plus de précautions, que ledit recueil était l'œuvre d'un auteur contemporain, utilisant une « forme populaire » pour mieux faire passer son message à propos de thèmes « très actuels » comme le machisme, le viol ou la dignité de la femme. Sous des formes diverses, ces erreurs (ou d'autres analogues) ont été commises par un nombre relativement élevé de candidats (en fait, plus de la moitié des copies). Toujours regrettables, elles n'ont pas été sévèrement sanctionnées si, limitées à une introduction en porte-à-faux, elles n'engageaient pas une lecture fautive du poème dans son ensemble. Une attention scrupuleuse à la littéralité du texte dans ses aspects formels et thématiques, un examen détaillé du système énonciatif – si caractéristique du *romance* (alternance du récit et du dialogue, interventions du narrateur), pouvaient heureusement compenser un départ à cloche-pied. Cela a été le cas de quelques copies mais les candidats doivent en retenir un conseil général de prudence : quand on ignore à peu près tout d'une question précise, il vaut mieux s'abstenir

que de prendre des risques superflus. On pouvait très bien commenter ce texte sans dire un seul mot de son auteur supposé et le silence est toujours préférable à une erreur, surtout si elle est longuement développée et débouche en cascade sur de nouvelles erreurs.

En effet, souvent liées à cette méprise initiale sur le rôle de Menéndez Pidal, d'autres ignorances ont eu des conséquences plus graves : anachronismes manifestes, confusions et contresens de tout type. La question qui se posait ici est celle du *romance* en tant que genre et il fallait avoir quelques idées un peu précises sur sa genèse, les différentes sources auquel il s'alimente, les motifs très variés qui apparaissent et se transforment dans le processus même d'une création toujours « *in progress* ». Là encore, il n'était pas indispensable de tout savoir, par exemple, sur la pastourelle pour commenter judicieusement un poème qui se suffisait à lui-même. Compte tenu néanmoins de l'importance de ce genre dans la littérature médiévale française, le jury a été un peu étonné de constater que cette référence était aujourd'hui totalement absente du « bagage culturel » de nos khâgneux (à l'exception d'une seule copie qui présentait, hélas, d'autres défauts). Tout *romance* s'inscrit dans une tradition dont il constitue une variante, parfois très originale comme c'est ici le cas. Il est évidemment plus facile de discerner ces traits spécifiques et d'en proposer une analyse cohérente si l'on connaît, même de façon un peu vague, le point de départ. Dans le cas contraire tout n'est pas perdu mais il faut alors porter une extrême attention à tous les détails du texte : cadre spatial et changements de décor, caractérisation des personnages à travers leur apparence physique, leurs vêtements, leurs gestes et leurs paroles, enchaînement des épisodes successifs, dynamisme enfin de la narration dans son ensemble. Il fallait aussi être sensible à ce halo de mystère qui, du fait de l'épuration que le texte a subie dans sa transmission, est si souvent à l'origine du charme des *romances* et de la séduction qu'ils exercent à travers les siècles. Où va cette « *niña* » qui marche toute seule dans un pré ? Qui est-elle ? Connaissait-elle le chevalier avant cette fatale rencontre ? Questions auxquelles il convenait de ne pas répondre de façon précipitée puisque le récit s'obstine à ne pas révéler les antécédents de l'histoire tout en donnant des indications fragmentaires, qui mettent le lecteur-auditeur sur des pistes dont il ne saura jamais si elles mènent à une quelconque vérité ou si elles ne font que renforcer le caractère énigmatique du texte.

L'histoire se dérobe tout en se disant. Et si on ne disposait pas de connaissances précises sur la pastourelle française, ni sur ses versions galaïco-portugaises, ni non plus sur les *serranillas* du marquis de Santillana ou sur la carnavalesque du motif dans les *canticas de serrana* de l'archiprêtre de Hita, encore fallait-il être en mesure d'apprécier à sa juste importance ce jeu du dit et du non-dit, de l'explicite et de l'implicite. Opération qui impliquait d'analyser méticuleusement la lettre du texte, puisque c'est seulement à partir de ce qui y est dit qu'on peut, bien sûr, définir les marges plus ou moins amples de non-dit.

Trouver le champ lexical de la nature dans la présentation initiale n'était pas une grande performance. Ce type de « méthode » tourne très vite court si on se contente, ou presque, de dresser une liste de mots, accompagnée d'une vague paraphrase. Il importait donc de remarquer dans « *por aquellos prados verdes* » le déictique d'éloignement et la pluralisation du substantif, qui concourraient à créer une impression d'immensité, d'espace non limité. On ne se trouve donc pas seulement dans la nature, mais dans une nature *sauvage* : un pré, ce n'est ni un champ ni un jardin. Or à chacun de ces espaces correspond un type féminin. Les paysannes sont aux champs, les bergères dans les prés et les dames dans les jardins. La conduite de la « *niña* » est d'emblée transgressive. Elle se trouve dans l'espace de la bergère (qui renvoie à la pastourelle) mais porte un « *brial* » (dont certains candidats ont su dire qu'il connotait la noblesse) et ses actions sont métaphorisées en termes de moisson (« *siega* »,

« trilla »). Le mot « niña » – qui n'est évidemment pas une fillette de moins de dix ans comme se sont parfois crus obligés de le préciser ceux qui, suite sans doute à de récentes « affaires », croyaient à « l'actualité » des problèmes évoqués – condense donc ici plusieurs types féminins et, par suite, plusieurs traditions poétiques.

Il ne fallait pas non plus se précipiter sur le « topique » du « *locus amoenus* » mais voir comment sont concrètement présentés les éléments du paysage. Rien ici de bucolique ou d'idyllique. Non seulement parce qu'on n'y trouve ni source cristalline ni chant des oiseaux (indispensables pour qu'on puisse parler de « *locus amoenus* ») mais parce que tout conspire à créer une atmosphère de violence réciproque : la « niña » agresse, dans sa course, l'herbe des prés tandis qu'un « rocío », masculin et fripon, dénude ses jambes, anticipant de toute évidence l'agression sexuelle du chevalier. On ne peut même pas évoquer la « destruction » d'un prétendu *locus*, qui n'a jamais été présent dans le texte. Le mot « descortesía » pouvait être remarqué car il renvoyait au contexte original de la « *fin amors* » – à condition cependant de ne pas faire sur l'amour dit « courtois » un contresens sur lequel on reviendra à la fin.

Ce décor n'est donc pas du tout amène mais angoissant. La « niña » a peur d'être épiée et elle a raison d'avoir peur car voici qu'apparaît le chevalier « que tanto la pretendía ». Encore une ambiguïté, due cette fois à l'usage de l'imparfait dont on ne sait s'il faut y voir, conformément à un usage fréquent dans les *romances*, une modalité du présent de narration ou l'indication d'une antériorité chronologique. Dans le premier cas, nous sommes dans le motif traditionnel de la rencontre imprévue entre un chevalier et une bergère. Dans le second – plus probable si l'on tient compte d'autres détails du texte – nous avons affaire à une transformation importante du motif. Car un chevalier n'est pas tenu, face à une bergère trouvée sur sa route, de respecter le code compliqué de l'amour « courtois » dont les règles ne valent qu'avec les dames (qui sont dans les jardins). C'est pourquoi l'affaire est alors prestement menée : ou bien la bergère, enchantée de l'aventure, accède sans chichis à la requête masculine ; ou bien elle est violée – et généralement reconnaissante, car peu au fait des actuelles revendications féministes, ces bergères-là n'avaient pas ouï dire que tout viol est un crime. Il est évident que le chevalier de notre romance se conduit comme le personnage traditionnel dans ce type de récit. Tragique méprise s'il s'est trompé de genre littéraire et trousse, comme si elle était une bergère, une noble demoiselle qu'il courtisait déjà.

La mort du chevalier sanctionnera son erreur. Beaucoup de contresens ici car ses dernières paroles, ainsi que la réponse de la « niña », sont souvent restées hermétiques, faute de pouvoir les situer dans un ensemble de valeurs qui ne sont pas les nôtres. La morale chevaleresque est une morale aristocratique et guerrière, que nous avons du mal à comprendre aujourd'hui et qui, même au Moyen Age, n'avait que peu de rapports avec celle que l'Eglise entendait promouvoir. « Perdíme por tu hermosura », dit-il à sa meurtrière. C'est un constat, presque un reproche. Rien n'indique dans le texte qu'il faille voir dans le verbe « perdre » une référence au « péché » qu'il aurait commis ou à la « perte » qui l'attend : on ne va pas en enfer pour si peu... Plus simplement, il reconnaît qu'il a « perdu » et que la mort signe sa défaite. Il demande donc pardon pour l'agression commise et qui a mal tourné pour lui, de façon à obtenir de la « niña » l'assurance que son honneur au moins sera sauf. Dans son optique, ce que nous appellerions une « tentative de viol » n'est qu'une bataille perdue. S'il est coupable de quelque chose, c'est de s'être laissé désarmer et tuer, d'avoir présumé de ses forces dans un combat qu'il a lui-même provoqué. Or son adversaire n'était qu'une « niña ». C'est cela qui lui est insupportable car sa mémoire en sera à jamais salie. Il faut donc qu'elle accepte de garder le silence sur les circonstances de sa mort. A l'inverse de ce que certains candidats ont cru – quand ils ont commenté le passage, que d'autres ont choisi d'escamoter –

la « niña » n'accède pas à son souhait. Elle ne « pardonne » pas. Bien au contraire, elle racontera son aventure à tout le monde, y compris aux oiseaux de passage si elle ne trouve personne d'autre sur son chemin. La vérité toute nue, sans vantardise inutile (« no alabarme ») mais sans silence complice. Et pourtant... ! Le chevalier est sans doute déjà mort quand elle avoue son amour : « Mas con mis ojos morenos / ¡Dios cuánto te lloraría! ». Comment interpréter ces larmes dont elle arrosera effectivement la sépulture ? Signe d'amour sans aucun doute, mais s'agit-il d'un amour spontané, survenu dans la rencontre elle-même comme c'est souvent le cas dans la pastourelle ou, plutôt, d'un amour antérieur, non avoué et non accompli, qu'une brutalité excessive de la part du chevalier a empêché d'aboutir ? La « niña » partage alors avec le chevalier une même morale aristocratique : elle a tué pour défendre son honneur – dont les bergères ne se soucient guère – et parce qu'il faut toujours répondre à la violence par la violence, alors même que la mort du chevalier la plonge dans un désespoir infini. On voit que tous les indices – depuis le « brial » jusqu'à ce sens de l'honneur qui est privatif de la noblesse – concourent à faire de la « niña » un personnage peu conforme au motif initial. Mais l'essentiel, dans l'optique d'un commentaire de texte, était de souligner cette façon qu'a le *romance* d'effacer des détails pourtant nécessaires à une bonne compréhension de l'histoire pour mieux ouvrir un espace à l'imagination. Ce n'est pas l'histoire elle-même qui intéresse mais sa puissance d'évocation, sa part de mystère et l'aura qui s'en dégage.

Nous avons affaire soit à une bergère qui se conduit comme une dame, soit à une demoiselle qui, par on ne sait quel funeste hasard, s'est trouvée dans l'espace traditionnellement réservé à la bergère. Et même si l'on tranchait pour la seconde hypothèse, rien ne serait résolu pour autant. Car aucun élément du texte ne permet de comprendre pourquoi elle allait rendre visite à l'ermite au sommet de la montagne. C'est *a posteriori* que, dans la logique du récit, cette démarche prend sens : il faut enterrer le cadavre du chevalier. Mais qu'en était-il au début, quand la « niña » s'était mise en route, quittant son village ou son palais ? Le silence ici est opaque et d'autant plus gênant que c'est bien cette initiative qui est à l'origine de la tragédie : une demoiselle (s'il s'agit d'une demoiselle) doit avoir de très puissantes raisons pour traverser ainsi des espaces sauvages. Il ne s'agissait pas d'inventer des motifs ou une histoire que le *romance* a précisément choisi d'occulter. Mais il fallait souligner cette discrétion extrême, qui fait partie de la poétique du genre. Et il fallait aussi accorder à la rencontre finale avec l'ermite toute la portée qu'elle a dans le texte. Faute de temps ou manque d'idées, beaucoup trop de candidats ont curieusement omis d'analyser ce passage, ou se sont contentés de remarques très superficielles à propos de « l'importance de la religion », quand elles ne reposaient pas carrément sur un contresens. Il devrait en effet être clair, d'après ce qui précède, que le chevalier a perdu par imprudence à la fois sa vie et son honneur tandis que la « niña » a pu conserver son honneur au prix d'une immense douleur. Il est donc aberrant de penser que l'ermite l'invite à creuser elle-même la tombe si le chevalier est mort « avec honneur ». C'est de sa « honra » à elle qu'il s'agit. Une femme déshonorée ne saurait ensevelir un mort. Il s'agit donc d'une sorte d'ordalie, au cours de laquelle la « niña » démontre sa pureté en faisant office de fossoyeur. Était-il vraiment nécessaire de convoquer ici Antigone alors que nul Créon n'est jamais apparu dans le texte et que, à moins de compliquer vraiment beaucoup les non-dits de l'histoire, il ne semble pas qu'on puisse faire du chevalier violeur un... frère incestueux ? De même, les mythes de Daphné ou d'Actéon, bien que moins incongrus que celui d'Antigone, n'étaient guère susceptibles d'éclairer le sens du *romance*. Ces allusions, par ailleurs assez rudimentaires, à la mythologie ne sauraient suppléer des lacunes dans l'analyse du texte lui-même. Il n'y a ici que trois personnages : la « niña », le chevalier et l'ermite. Le dernier est normalement absent des pastourelles. Mais il joue un rôle considérable dans l'univers chevaleresque. Représentant de Dieu certes, mais

n'appartenant pas à l'Eglise. Il était donc exact de souligner, comme certains candidats ont su le faire, que la fin du poème s'ouvrait sur le sacré. On ne pouvait cependant se contenter de la phrase passe-partout sur « l'importance de la religion ». Le mot « religion » – qui d'ailleurs était plutôt utilisé au pluriel pour désigner les ordres religieux – ne suffit pas à rendre compte des croyances, des pratiques et des valeurs des sociétés d'Ancien Régime. Il y a les clercs et les laïcs, le clergé séculier et le clergé régulier, les évêques et les chanoines, les théologiens et les prélats, les inquisiteurs et les hérétiques, les monastères ruraux et les ordres mendiants, les franciscains et les dominicains, etc. Sans compter les jésuites quand leur tour viendra... Il y a enfin les ermites. Fort suspects car, se prévalant des anciens anachorètes, dont plusieurs ont été sanctifiés, ils revendiquent leur droit à avoir un rapport direct à Dieu sans passer par la médiation de l'Eglise, dont ils ne font pas partie. Il n'est donc guère étonnant de les trouver à foison dans les romans courtois alors qu'on n'y rencontre guère d'évêques ou de curés. Car ils sont en quelque sorte les *alter ego* des chevaliers. Qu'il s'agisse de régime alimentaire ou de rapport à Dieu, ils vivent en marge de l'Eglise, sinon contre elle, hors de l'espace urbain, hors aussi des champs cultivés. Dans leur château ou sur la route des aventures pour les uns, dans leur grotte ou leur cabane dans la montagne pour les autres. Bref, dans ce monde sauvage qui était le cadre de notre romance, un monde peuplé de chevaliers, de bergères et d'ermites, mais aussi de bêtes féroces, de monstres et de géants, dans lequel semble s'être égarée, en quête d'on ne sait quoi, une vertueuse demoiselle. Un monde dans lequel le sacré lui-même est sauvage – le chevalier n'est pas enterré dans une église ou un cimetière – et où les héros risquent toujours de s'ensauvager pour peu qu'ils soient pris de cette « folie d'amour » qui a aussi nom « mélancolie ». C'est ce qui est arrivé au « caballero » de notre texte et c'est ce qui arrivera, mais sur le mode parodique, à Don Quichotte quand il voudra mimer au fond d'un bois les folles extravagances des chevaliers devenus « hommes sauvages » pour cause d'amour.

Il va de soi qu'une analyse pertinente doit aussi être exprimée dans une langue non seulement correcte mais riche, souple et nuancée. Nous ne nous attarderons pas ici sur les barbarismes, solécismes ou maladroites de style qui émaillent trop de copies. Les rapports précédents ont suffisamment insisté sur les qualités d'écriture qu'on attend d'un normalien. Nous invitons les futurs candidats à s'y reporter. Nous préférons, pour clore ce rapport, souligner un problème récurrent, qui se pose toujours dès qu'il est question d'amour dans un texte classique. Celui-ci n'a pas fait exception à la règle. On confond systématiquement « amour courtois » et « néoplatonisme » et on attribue à l'un comme à l'autre des caractéristiques qui n'ont jamais été les leurs. C'est seulement au XIX^{ème} siècle, le plus stupide de l'histoire selon une formule célèbre, qu'apparaît – dans le sens étrange qui est aujourd'hui le sien – l'expression « amour platonique ». Faut-il rappeler que l'amour chez Platon est celui que les hommes mûrs éprouvent pour les jolis garçons et que, s'il s'apparente à quelque chose dans le monde d'aujourd'hui, c'est tout simplement à la « pédophilie » ? Le néo-platonisme, lui, est un mouvement philosophique de la Renaissance, qui s'est développé à Florence autour de Marsile Ficin. Dans cette conception (fort peu chrétienne) du monde, l'Amour est un fluide qui va des cailloux aux étoiles et qui parvient à l'âme humaine par les yeux. Celle-ci peut donc s'élever par degrés, depuis la contemplation des beaux corps jusqu'à l'Idée de Beauté puis à Dieu lui-même, un Dieu qui n'a que très peu de rapports avec la conception orthodoxe de la Trinité ou avec les notions de péché et de rédemption : rappelons à ce propos que le plus grand des philosophes néoplatoniciens, Giordano Bruno, fut brûlé par l'Inquisition sur la place publique parce qu'il refusa de se rétracter. L'Âme humaine peut aussi déchoir : fascinée par l'image d'un beau corps, elle peut sombrer du visible dans le tactile et descendre ainsi dans la hiérarchie des êtres. Mais ce qui importe vraiment dans cette conception de l'amour, c'est de libérer l'âme pour qu'elle puisse se détacher des choses terrestres. Si les corps mènent

avec les corps la « besogne » physique, et si l'âme n'en est pas affectée, le néoplatonicien ne trouvera rien à redire. Bien au contraire, c'est souvent le meilleur conseil qu'on puisse donner au « mélancolique », celui dont l'âme est engluée dans les belles images : libère-toi de tes mauvaises humeurs par les promenades, la musique, la danse et l'amour (à la condition expresse qu'il soit seulement physique). Rien à voir donc avec les pruderies petites-bourgeoises dont étaient victimes les hystériques de Freud. Rien à voir non plus avec la « *fin amors* » des troubadours, qui est antérieure de quatre siècles au néoplatonisme et qui se limite à élaborer une parole poétique en langue vulgaire, sans la moindre référence philosophique ni religieuse. Entièrement profane, ce qu'on a appelé bien plus tard « l'amour courtois » ne poursuit qu'une chose : le « *joy d'amor* », né d'une exaltation extrêmement codifiée du désir. Désir exclusivement physique là encore, où aucune place n'est laissée au pathos des « sentiments » ni aux bavardages actuels d'une « psychologie » pour courrier du cœur. Et si la jouissance « ultime » est exclue du poème – mais pas du réel – c'est tout simplement parce qu'elle fait « retomber » un désir dont on veut qu'il croisse toujours sans jamais trouver de limite à son rayonnement. Pour essayer (sans doute inutilement) d'éradiquer une fois pour toutes ces confusions et ces contresens, nous citerons donc pour finir la traduction française d'un célèbre *sirventes* d'Arnaut Daniel, le plus raffiné et le plus subtil des troubadours selon le jugement de Dante, celui qui a inventé cette merveille formelle qu'est la sextine. Le texte – un débat à propos d'un chevalier qui a désobéi à sa dame – se passe de tout commentaire.

« Puisque seigneur Raimon – uni à seigneur Truc Malec – défend dame Ena et ses ordres, je serai d'abord vieux et blanchi avant de consentir à des requêtes pareilles, d'où il pourrait résulter une si grande inconvenance. Car pour 'emboucher cette trompette', il lui serait besoin d'un bec avec lequel il tirerait du 'tuyau' les grains. Et puis il pourrait bien sortir de là aveugle, car la fumée est forte qui se dégage de ces replis.

Il lui serait bien besoin d'avoir un bec et que ce bec fût long et aigu, car la trompette est rugueuse, laide et poilue, et nul jour elle ne se trouve sèche et le marécage est profond au-dedans : c'est pourquoi fermente en haut la poix qui sans cesse d'elle-même s'en échappe, dégorgée. Et il ne convient pas qu'il soit jamais un favori celui qui met sa bouche au tuyau.

Il y aura bien assez d'épreuves, de plus belles et qui vaudront davantage, et si seigneur Bernard s'est soustrait à celle-là, par le Christ, il n'a pas un instant agi en lâche pour avoir été pris de peur et d'effroi. Car si le filet d'eau était venu d'en haut sur lui, il lui aurait échaudé entièrement le cou et la joue, et il ne convient pas ensuite qu'une dame baise celui qui aurait corné dans une trompette puante.

'Bernard, je ne suis point d'accord là-dessus avec le propos de Raimon de Durfort – pour dire que vous ayez jamais eu tort en cela, car si vous aviez trompété par plaisir, vous auriez trouvé rude empêchement, et la puanteur vous aurait tôt occis, laquelle sent pis que ne fait fumier dans un jardin. Pour vous, qui que ce soit qui cherche à vous en dissuader, louez à ce sujet Dieu qui vous en a fait réchapper.'

Oui, il s'est bien échappé d'un grand péril, qui eût été reproché ensuite à son fils et à tous ceux de Cornil. Mieux lui vaudrait qu'il fût allé en exil que de l'avoir 'cornée' entre l'échine et le pénil, par où se suivent les matières couleur de rouille. Il n'aurait jamais su tant se garantir, qu'elle ne lui compissât le museau et le sourcil.

Dame, que Bernard ne se dispose point du tout à corner de la trompette sans un grand 'dousil', avec lequel il fermera le trou du pénil, et il pourra alors corner sans péril. »

(Cette traduction ayant un but « pédagogique », elle ne permet pas d'apprécier la forme poétique du texte. Ceux – et celles – qui souhaiteraient retrouver la mélodie et les rimes du provençal peuvent télécharger la version originale du poème aux adresses suivantes : http://www.trobar.org/troubadours/arnaut_daniel/arnaut_daniel_07.php

<http://www.geocities.com/Athens/2805/arn7.html>)