

COMMENTAIRE ET TRADUCTION D'UN TEXTE EN ESPAGNOL

ÉPREUVE COMMUNE : ÉCRIT

Maud GAULTIER, Christine OROBITG, Frédéric PROT, Philippe RABATÉ, Christilla VASSEROT, Julie AMIOT-GUILLOUET, Isabelle BLETON, Nathalie PEYREBONNE.

Coefficient : 3 ; durée : 6 heures

Commentaire et traduction d'un texte hors programme

Remarques préliminaires

Pour la session 2012 du concours, le jury de la BEL espagnol a corrigé 587 copies (contre 530 l'année dernière et 487 en 2009). Le nombre de candidats hispanistes continue d'augmenter, ce qui est logique compte tenu de l'augmentation générale du nombre de candidats au concours. Cela confirme aussi le succès de cette épreuve qui existe maintenant depuis la session 2009.

Statistiques de l'épreuve

De 0 à 4,5/20	96 copies
De 5 à 9,5/20	204 copies
De 10 à 14,5/20	208 copies
De 15 à 20/20	79 copies

La moyenne de l'épreuve est de 9,73. L'écart type est de 4,57.

Comme l'an passé, la notation, utilisant toutes les notes de 0 à 20, rend compte de la grande variété des copies. Seules 5 copies se sont vu attribuer un 0/20, contre 6 l'an passé, ce qui confirme ce que nous disions dans le rapport 2011 : on constate qu'il y a de moins en moins de copies blanches. Les candidats sont donc dans leur immense majorité prêts à aborder cette épreuve qui en est à sa quatrième année d'existence.

Commentaire d'un texte

Pour cette session 2012, les candidats ont été invités à commenter un extrait du roman de Carmen Martín Gaité, *La reina de las nieves*, publié en 1994. Carmen Martín Gaité est une des plus grandes romancières espagnoles du XX^e siècle. L'un de ses plus célèbres romans, *Entre visillos*, avait reçu le prix Nadal en 1958 et elle est la première femme à avoir reçu le Prix National de littérature en 1978. *La reina de las nieves* est l'un de ses derniers romans.

L'extrait proposé présentait une scène de remémoration et d'introspection, avec une unité de lieu (« el comedor ») mais une multiplication des strates temporelles. Le personnage-narrateur, immobile dans la salle à manger de la maison familiale, se replonge dans différentes époques de son passé et convoque la figure du père décédé. Le mélange entre les souvenirs et l'imagination fait de la remémoration un moment intense quasiment hallucinatoire, où ce personnage apparemment détaché et « étranger » à ce qui l'entoure est comme rattrapé par ses souvenirs, qui revivent avec force, en particulier la relation paradoxale avec le père, à la fois complice et distante, faite de défiance et d'admiration secrète à la fois.

Le principal défi posé par ce texte, qui par ailleurs n'offrait aucune difficulté d'ordre linguistique, était d'analyser correctement cette progressive plongée dans le passé à partir d'une situation présente

concrète, d'identifier ce qui relevait du présent, ce qui était évocation du passé et ce qui était de l'ordre de l'imagination. La structure, que l'écriture de Carmen Martín Gaité construisait de façon fluide et limpide, se laissait aisément analyser, pour autant que le candidat ait une lecture attentive et rigoureuse.

Le jury a constaté avec plaisir que, dans l'ensemble, les commentaires étaient construits, avec une introduction annonçant un projet d'analyse, un développement structuré et une conclusion, ce qui montre que les candidats sont bien préparés méthodologiquement à cette épreuve. Rappelons que le jury accepte le commentaire linéaire ou composé, le choix étant laissé à l'appréciation du candidat. Il faut toutefois veiller à ne pas tomber dans les écueils de l'une ou l'autre méthode. Pour un texte comme celui-ci, où plusieurs axes d'analyse peuvent être développés, la méthode du commentaire composé peut s'avérer un excellent choix, à condition d'en bien maîtriser la technique. Il faut veiller alors à ne pas oublier le texte et à ne pas se lancer dans des considérations générales et des exposés de connaissances, comme certains candidats qui se mettent à disserter sur le thème de la mémoire, sans analyser précisément le traitement qui est fait de ce thème dans le texte. Le commentaire composé doit être mis au service d'une étude approfondie du texte et ne pas servir de prétexte à des développements annexes qui noient l'analyse dans un discours trop abstrait. Le commentaire linéaire, quant à lui, s'il présente l'avantage de montrer la progression du texte, comporte le risque de la paraphrase, que nombre de candidats n'ont su éviter. De plus, le texte de Martín Gaité, particulièrement riche du point de vue de la structure, avec des jeux de va-et-vient entre différentes époques et une superposition d'expériences vécues, remémorées ou imaginées, exigeait une analyse globale qu'une explication linéaire trop stricte ne pouvait fournir. Il fallait donc, si l'on optait pour le commentaire linéaire, passer par l'étape indispensable d'une analyse globale de la temporalité, avant de se lancer dans une analyse suivant la progression du texte, faute de quoi on risquait de passer à côté d'aspects essentiels et de manquer de recul.

Le jury souhaite d'abord aborder les problèmes majeurs rencontrés dans les copies. Il nous a été donné de lire le meilleur comme le pire. Commençons par le pire : des commentaires très faibles, truffés de contresens, dans une langue réellement catastrophique. De tels candidats, qui présentent de très grosses lacunes de compréhension écrite et d'expression écrite en espagnol, ont été particulièrement nombreux cette année (14,65% des candidats ont obtenu une note inférieure ou égale à 4,5/20, alors que l'année dernière ce pourcentage était de 11,5%) et suscitent des interrogations. Ces candidats avaient-ils fait le bon choix de langue au concours ? Comment peuvent-ils se présenter à un concours d'entrée aux ENS avec de telles lacunes ?

Dans les copies de qualité médiocre ou moyenne, les défauts les plus fréquemment relevés étaient liés à une lecture trop superficielle et à une compréhension incomplète du texte. La problématisation était souvent floue et dénuée de pertinence, et le commentaire déséquilibré. Les deux premiers paragraphes du texte étaient trop rapidement commentés, de façon superficielle et incomplète, et la fin du texte était souvent surdéveloppée, ce qui trahissait les difficultés de ces candidats à saisir le sens de la scène de la remémoration dans la salle à manger, et une volonté de se rattraper sur l'évocation finale du père, moins complexe du point de vue des techniques d'écriture. Beaucoup de commentaires choisissaient de se lancer dans une analyse des champs lexicaux, ce qui peut être très utile à condition d'en tirer les conclusions pertinentes et de la mettre au service d'une interprétation plus ample du passage. Nous réitérons ce conseil aux candidats : accumuler des relevés de champs lexicaux ou de figures de style ne remplace pas une analyse du texte et trahit souvent un dénuement du candidat face à un texte qu'il ne parvient pas à maîtriser dans son sens général. Un autre problème rencontré dans les copies a été le manque de maîtrise des outils de l'analyse narratologique et temporelle. On peut signaler par exemple des erreurs terminologiques comme qualifier le narrateur d'« omniscient » (ce qui est inapproprié s'agissant d'un personnage-narrateur, homodiégétique) ou des erreurs d'analyse de la temporalité, comme confondre les différentes époques de l'histoire. Le récit au passé qui narre les événements du présent de l'histoire (en l'occurrence le retour du héros dans la maison familiale), ne peut être mis sur le même plan que le récit également au passé des souvenirs familiaux.

Heureusement, le jury a eu le plaisir de lire aussi de bons commentaires, voire très bons, où le texte avait été parfaitement compris et finement analysé, donnant lieu à des analyses intelligentes et

sensibles. Ces candidats ont su mettre à profit leurs compétences littéraires et culturelles, tout en se confrontant honnêtement au texte, fidèles au cap choisi : rendre compte, aussi rigoureusement que possible, de ses spécificités et de ses enjeux.

Nous proposons dans les lignes qui suivent quelques pistes d'analyse.

La structure de l'extrait proposé était relativement aisée à mettre en évidence. Aidé par la phrase de contextualisation, le candidat pouvait d'entrée comprendre que la première phrase du texte faisait référence à un parcours dans la maison familiale, que le protagoniste-narrateur entreprend à son retour dans celle-ci, après le décès de ses parents. L'extrait relate alors la visite de la salle à manger, lieu emblématique des rapports familiaux. La redécouverte par le regard de la salle à manger dans son état actuel suscite immédiatement chez le personnage des renvois au passé qui apportent quantité d'informations que le lecteur doit réorganiser et relier les unes aux autres. Le souvenir pénible des repas en famille, véritable supplice pour le narrateur, est évoqué longuement. Certains candidats perspicaces ont su décrypter ces petits indices du texte qui apportent des renseignements sur le statut social de la famille, leur niveau économique, la gestion assez tendue du personnel de maison... D'autres, majoritaires hélas, semblent lire sans voir et ne s'attachent qu'à ce qui est explicite, évident. Le jury a alors valorisé ceux qui ont su tirer parti de la « *mesa de caoba* », des caractéristiques de la pièce (« *las puertas del office* »), du fait que les domestiques étaient « *continuamente sustituidos* », pour dresser le portrait d'une famille pouvant appartenir à la haute bourgeoisie ou à l'aristocratie, très attachée aux apparences, aux rituels protocolaires, et très exigeante avec le personnel. De même, les candidats devaient établir les caractéristiques de la relation entre le narrateur et sa famille, suggérées dans la troisième phrase de façon allusive et métaphorique (« *como durante aquellas comidas tensas y silenciosas de la última época, cuando ya las líneas que unieron nuestro triángulo se habían convertido en cables de alto voltaje* », lignes 4 à 6), et présentées de façon plus directes lors de l'évocation faite plus loin des difficultés de compréhension et de communication entre le père et le fils. Avec le contexte des années 70 et la jeunesse du protagoniste (induite par les allusions aux « *andanzas* » du fils et aux « *amigas* » qu'il rencontre en discothèque et prend en croupe sur sa moto), on pouvait aisément imaginer le fossé culturel et générationnel qui s'ouvrait entre le père et le fils, personnages emblématiques de deux aspects de la société espagnole des années 70 : d'un côté une Espagne traditionnelle sclérosée par des années de franquisme et de censure morale, et de l'autre une Espagne avide de liberté, avec la libération sexuelle naissante et l'émergence de la nouvelle génération, inconformiste et en proie aux doutes existentialistes. On pouvait alors comprendre pourquoi le narrateur se sentait comme un « *fantasma incongruente* », ou encore comme un « *extranjero* » dans sa propre maison. Ce n'était pas seulement dû à des années d'absence, mais surtout à ce fossé culturel qui sépare le narrateur de ses parents.

Certains candidats peu attentifs ont affirmé que le narrateur était un exilé, sans pouvoir le démontrer, donnant au texte une connotation politique qu'il n'avait pas. Ce sont les dangers de la surinterprétation, écueil que nombre de candidats n'ont pas su éviter.

Dans un deuxième mouvement du texte, ce sont aussi les sensations du héros, cette fois le contact physique avec la grande table en acajou (« *pasé la yema de los dedos por la superficie pulida de la mesa* ») qui vont susciter un autre type d'expérience intérieure. A la remémoration du premier paragraphe succède une autre expérience, qu'on pourrait appeler « expérience du miroir ». Le protagoniste voit son reflet dans le grand miroir de la salle à manger, mais cette vision prend soudain une dimension hallucinatoire et fantasmagique. La réalité semble se transformer et entrer dans une autre dimension. Les objets de décoration situés de chaque côté du miroir (deux statuettes féminines tenant des candélabres de bronze) semblent prendre vie (l'une sourit, l'autre est taciturne) et accompagner de part et d'autre l'image que renvoie le miroir. Le protagoniste a alors l'impression de ne plus se voir tel qu'il est, mais de voir une sorte d'autre lui-même, étrange et étranger, comme sur une vieille photo jaunie. Ce passage a posé bien des problèmes à nombre de candidats (comme en témoignent les traductions hasardeuses, voire fantaisistes que le jury a trouvées). La phrase entre parenthèses a elle aussi été trop souvent mal comprise et a suscité bien des contresens. Les guillemets qui l'encadrent indiquaient qu'il s'agissait d'un discours cité, donc ne faisant pas partie du même plan que le récit principal. L'indication temporelle « *aquella primera vez que volví cuando ellos ya no*

estaban » renvoie précisément au présent de l’histoire, à la scène présentement narrée dans cet extrait. Cette phrase, qui constitue donc une prolepse ou anticipation, était de toute évidence la possible future légende de la photographie imaginée par le narrateur en se voyant dans le miroir. Le lecteur assiste alors à un jeu complexe et subtil entre passé, présent et futur, dans lequel le narrateur contemple sa propre image comme si c’était la photographie qu’il retrouvera des années plus tard, et qui témoignera de cet instant mémorable du retour de l’héritier.

Ce regard photographique sur lui-même n’est pas fortuit, il est un héritage paternel, comme le montre la suite du texte. Le narrateur convoque alors la présence imaginaire du père, qui avait été un photographe amateur particulièrement doué pour capturer les instants de vérité. La réalité de l’instant présent s’efface un peu plus, laissant place à une scène imaginaire : le narrateur imagine que son père surgit derrière lui pour photographier son reflet dans le miroir, et nous fait même entendre ses paroles : « *Te cacé. Ha llegado el extranjero* ». Nombreux ont été les contresens sur ce passage qui exigeait une lecture minutieuse et active, une analyse rigoureuse des indications temporelles, une capacité de déduction logique. Malheureusement de nombreux candidats ont manqué de discernement et de subtilité, et cette belle scène, éminemment proustienne, où la mémoire se mêle à l’imagination et où le souvenir devient expérience physique a souvent été traitée avec platitude et superficialité, voire carrément incomprise. Il n’y avait là, contrairement à ce que beaucoup de candidats ont cru voir, aucune dimension fantastique, ni, comme l’affirmait une copie, *viaje astral* ou l’âme est séparée du corps... mais une logique de la mémoire, une achronie, une écriture où l’expérience sensible prime sur l’ordre biographique et chronologique. Le jury a pu heureusement lire aussi de belles analyses, où les candidats ont su exercer leurs compétences littéraires et convoquer des références pertinentes, comme par exemple le mythe de Janus, le dieu à double visage, ou encore le motif littéraire du miroir comme objet magique permettant de passer d’un monde à un autre, de la réalité à l’envers du décor...

Le mouvement suivant, du troisième paragraphe à la fin du texte, marque une inflexion dans le parcours mémoriel du protagoniste-narrateur. L’évocation du passé ne se fait plus à partir des perceptions spatiales mais de façon plus directe, par le récit des souvenirs. Pour autant, ce passage n’en était pas plus facile à commenter, et l’écriture était tout aussi subtile, chargée d’implicite et d’ambiguïté. Ambiguïté que beaucoup de candidats n’ont pas su voir, schématisant dans un commentaire à l’emporte-pièce des relations père-fils plus subtiles et complexes qu’il n’y paraissait. Beaucoup de candidats n’ont vu dans ce passage qu’une variation sur le thème de la littérature, et se sont lancés dans des considérations souvent plates et convenues sur les joies de la lecture, ou sur l’importance de la littérature, ou encore sur sa supériorité par rapport à la vie réelle... Ces commentaires n’ont pas saisi les véritables enjeux de ce passage, qui portait sur la relation complexe entre le père et le fils, faite à la fois de défiance et d’admiration, et sur l’incompréhension entre générations. L’échange de livres entre le père et le fils relevait à la fois d’une complicité littéraire mais aussi et surtout d’une méthode d’exploration de la personnalité de l’autre, se substituant alors à la communication directe. Belle idée que les meilleures copies ont su commenter en respectant la spécificité du texte, sans tomber dans les généralités ou les banalités d’usage du style « la littérature est un moyen de se connaître... ». Le passage final, où le père commente un passage du célèbre roman de Clarín, *La Regenta*, était également un révélateur du fossé générationnel entre le père et le fils. Précisons au passage que le jury n’a pas sanctionné les approximations ou l’ignorance à propos de cette œuvre majeure de la littérature du XIX^e siècle. Ce passage a été souvent insuffisamment commenté, mal compris et source de malentendus. Beaucoup de candidats n’ont pas saisi la raison d’être du résumé de l’extrait du roman de Clarín, et n’ont pas perçu sur quoi portait la divergence d’opinions du père et du fils dans le dialogue rapporté. Or, c’était la clé pour comprendre la personnalité des personnages et deviner les enjeux relationnels qui se nouaient entre eux. La préférence paternelle pour une littérature romantique du XIX^e siècle, imprégnée d’un érotisme subtil et tout en suggestions, entre en discordance avec la sexualité directe pratiquée par son fils et ses « *amigas* », se passant du jeu de la séduction et de la communication verbale (lignes 53 à 55). On devine alors à quel point l’opposition n’est qu’apparente, et combien l’un est désireux de connaître le monde de l’autre. La critique du père cache peut-être une jalousie envers ce fils libre et jeune qui peut passer d’une fille à l’autre sans se cacher, tandis que le fils

est envieux de ce père qui a connu une autre époque, et peut-être « *algún amor romántico de los que ya no se estilan* ».

Ce texte de Carmen Martín Gaité offrait plusieurs thèmes de réflexion qui permettaient d'élargir le commentaire, et le jury a valorisé la capacité des candidats à utiliser leur culture générale et à faire preuve de recul, à ne pas céder à la tentation des poncifs et des banalités, et à savoir repérer la spécificité du texte étudié.

Traduction d'une partie ou de la totalité du texte

Traduction proposée

J'effleurai du bout des doigts la surface polie de la table et, en levant les yeux, je vis mon reflet dans le miroir ovale de la salle à manger, tel un spectre incongru, flanqué des deux femmes nues brandissant chacune un candélabre en bronze. Je n'avais encore jamais réalisé que celle de droite souriait et pas l'autre. Je les regardai tour à tour, afin de m'assurer que ce n'était pas là une hallucination, et plus je les regardais, plus le sourire provocant de l'une et la moue taciturne de l'autre semblaient s'accroître. Je me figeai, comme si mon image était retenue à l'intérieur d'une de ces photos étranges que l'on retrouve au fond d'un tiroir, après bien des années. (« La première fois que je suis revenu alors qu'ils n'étaient plus là, quand soudain j'ai compris que tout était à moi, que je devrais en faire quelque chose, j'ai réalisé que la femme au candélabre de droite me regardait et souriait, tandis que l'autre baissait les yeux. ») Quelqu'un aurait pu se préparer dans mon dos à saisir la scène sur son Kodak, car c'était là sans nul doute un instant mémorable. Mon père avait toujours eu un don particulier pour choisir les moments significatifs à ses yeux et un grand talent de dissimulation pour les saisir. Jusqu'à ce que l'on entende le petit dé clic, personne ne se serait douté qu'il avait pris la photo. Malgré moi, je m'étais immobilisé, guettant l'apparition de cette silhouette à l'arrière-plan, au milieu des eaux stagnantes du miroir, le visage caché derrière le quadrilatère noir. Clic. « Je t'ai eu. L'étranger est arrivé. »

Remarques préliminaires

Les fautes de traduction se distribuent selon un barème tenant compte le plus finement possible de la gradation dans l'échelle de gravité. Le jury note ainsi très sévèrement (et par ordre dégressif) les non-sens et le charabia, les barbarismes verbaux et lexicaux, les fautes de mode, les omissions de proposition ou de mot(s), les contresens sur proposition ou sur mot, les oublis d'accord du participe passé. Les faux-sens, les maladresses d'expression, les sur- ou sous-traductions, les impropriétés, les fautes d'accentuation ou de ponctuation, quoique relevant d'une catégorie d'erreur jugée inférieure, peuvent coûter néanmoins beaucoup de points aux candidats qui les accumuleraient.

Le jury s'inquiète de graves négligences concernant le régime prépositionnel. Il constate plus généralement une maîtrise relâchée de la syntaxe française ou de graves dérogations à ses principes. Les candidats doivent veiller à la qualité idiomatique de leur traduction.

Il leur faut prêter une attention scrupuleuse aux questions de temps et de personnes. Afin d'éviter toute faute dommageable, ils pourraient par exemple indiquer dans la marge du texte imprimé le temps et la personne de conjugaison de chaque verbe. C'est là un moyen aisé de prévenir - certes scolairement - les fautes d'étourderie. Les cas fréquents d'omission (involontaire) d'un mot ou d'un groupe de mots doivent inciter les candidats à s'assurer scrupuleusement de la correspondance entre le texte source et leur traduction. Considérant les copies de la présente épreuve et celles des années précédentes, le jury invite les candidats à réviser les verbes semi-auxiliaires. Il est important également qu'ils répartissent

adroitement leur temps entre le commentaire et la version, faute de quoi, la précipitation les pénalisera immanquablement.

La traduction proposée n'épuise pas les options qui s'offraient aux candidats.

* * * *

1/ *Pasé la yema de los dedos por la superficie pulida de la mesa y, al alzar los ojos, me vi reflejado en el espejo oval del comedor, como un fantasma incongruente custodiado en sus flancos por las dos mujeres desnudas que sostienen en alto sendos candelabros de bronce.*

Il importait tout d'abord de respecter le prétérit du texte source (« *pasé* », « *me vi* »). Toute confusion avec la forme de l'imparfait (« passais » au lieu de « passai ») a été dûment sanctionnée. Le jury attire l'attention des candidats sur ce type récurrent d'erreurs, facilement évitables. Les barbarismes n'ont pas été rares (« Je passa »). Le recours au verbe « caresser » est une impropriété, et à « toucher », un faux-sens. « Parcourir » ou « effleurer » conviennent. Le mot « *yema* » inspira bien des maladresses (« pulpe », « chair », « partie charnue », « dessous des doigts ») qui devraient heurter le bon sens des candidats qui les ont commises. On ne s'attardera pas ici sur des choix absurdes témoignant d'une insolite poésie anatomique (« paume des doigts », « creux des doigts »). C'est commettre un contresens que traduire « *superficie* » par « superficie » et non par « surface ». L'adjectif « *pulida* » pouvait être rendu par « polie », « lisse » ou encore « lustrée », et non pas par « cirée » ou « brillante » (faux-sens). Plusieurs candidats ont confondu le verbe « *alzar* » et le substantif « *azar* », aboutissant alors à des formulations fautives (« au hasard d'un regard » (contresens sur proposition), « dans un regard fortuit » (charabia). Une fois encore, l'habitus idiomatique aurait dû imposer ses conseils. On ne saurait de même traduire « *me vi reflejado* » par « je me vis reflété ». L'adjectif « ovale » fut très souvent mal orthographié (omission du -e final). Le « *comedor* » n'est ni un salon ni une cuisine (faux-sens), ni un buffet (contresens), mais une salle à manger (sans traits d'union). La nudité des statues porte-flambeaux incita certains candidats à reconnaître dans le mot « *fantasma* » un fantôme (contresens) et non un spectre ou un fantôme. Il est inexact de traduire l'adjectif « *incongruente* » par « étrange » ou « surprenant », attendu qu'il qualifie « ce qui est contraire à ce qui convient » (« déplacé », « inconvenant »). « Insensé », « impossible » relèvent donc du faux-sens. Le jury a valorisé les candidats qui ont traduit « *custodiado en sus flancos por* » par « flanqué de », et sanctionné, en revanche, tout charabia en la matière (« gardé en ses flancs » ou « dans ses flancs »). Il a admis « (surveillé / gardé) de part et d'autre ». « *Desnudo* » ne signifie pas « dénudé » (faux-sens) mais « nu ». Il était recommandé de traduire la relative « *que sostienen* » par un participe présent afin d'éviter une maladresse dans l'expression. Nous renvoyons ici les candidats à la valeur du gérondif français déterminant un substantif. La grammaire Bedel (§397c) rappelle que « le gérondif déterminant un substantif doit exprimer une action en cours de réalisation et non une simple qualité de l'objet désigné par le substantif. On tiendra pour incorrect l'emploi du gérondif dans la phrase suivante : “*Estaba encinta y llevaba un cartel explicando que todos los hombres de la banda eran el padre de la criatura*” : “Elle était enceinte et portait un écriteau expliquant que tous les hommes de la bande étaient le père du bébé” ». L'usage de la relative en espagnol est ici nécessaire. La traduction de « *sostener en alto* » pouvait s'orienter vers un verbe tel « brandir », afin d'éviter les formulations malheureuses (« tenir en l'air », « porter en hauteur », etc.). Le mot « *candelabro* » ne correspond ni à une chandelle, ni à une bougie ou encore à un bougeoir, mais à la rigueur à un chandelier. L'adjectif distributif « *sendo, -a* » (« chacun(e) un »), qui ne s'emploie qu'au pluriel et s'accorde en genre avec le nom qui suit, suscita bien des mécompréhensions (« deux candélabres », « des candélabres », ou « chacun des candélabres »), aboutissant à des contresens sur proposition, sévèrement sanctionnés. Nous renvoyons à la grammaire Bedel (§166b).

2/ *Nunca me había fijado en que la de la derecha se ríe y la otra no.*

Le verbe « *fijarse* » peut être traduit en français par « réaliser », « remarquer », « s'apercevoir », « se rendre compte », « faire attention ». Le jury a remarqué dans plusieurs copies une morphologie incorrecte du verbe « rire » au présent de l'indicatif, 3^e personne du singulier. Dans la mesure où le verbe de la proposition principale était au plus-que-parfait, on pouvait se tourner vers l'imparfait pour celui de la subordonnée. Le verbe « *reírse* » pouvait être traduit par « rire » ou « sourire ».

3/ *Las miré alternativamente, para asegurarme de que no se trataba de una alucinación, y cuanto más las miraba, más parecía acentuarse la sonrisa desafiante de la una y el gesto taciturno de la otra.*

On pouvait songer à traduire l'adverbe « *alternativamente* » par la locution « tour à tour » ou par « l'une après l'autre ». « L'une puis l'autre » marquait en revanche une légère inexactitude quant à l'intention présidant à ce mouvement du regard. De même, choisir « chacune leur tour » (contresens sur proposition) signifiait que le narrateur était soucieux de distribuer son attention équitablement auprès de chacune des deux statues. Le jury a remarqué la récurrence d'un décalque syntaxique (« plus paraissaient s'accroître... ») au moment de traduire le second membre de la proposition corrélatrice, « *más parecía acentuarse...* ». Le verbe « *parecía* », au singulier quoiqu'il soit suivi de deux sujets, a déconcerté plus d'un candidat. Il s'agit d'un hispanisme qui ne pouvait en aucune façon se trouver reproduit en français. On pouvait traduire l'adjectif « *desafiante* » par « provocant » « provocateur » ou par le complément du nom « de défi », mais non par le gérondif « défiant » (contresens sur mot). Le substantif « *gesto* » ne désigne pas un geste (contresens sur mot), mais l'expression physique d'un affect (« *Movimiento del rostro, de las manos o de otras partes del cuerpo con que se expresan diversos afectos del ánimo* »). Les mots « expression » ou « moue » convenaient tout à fait, et non pas « attitude » (faux-sens).

4/ *Me quedé paralizado, como presa mi imagen dentro de una foto rara de esas que se encuentra uno al cabo de los años en el fondo de un cajón.*

Le semi-auxiliaire « *quedarse* » (Bedel, §331e) ne pouvait être traduit ni par « rester » ni par aucun autre verbe exprimant la permanence, tel « demeurer ». L'espagnol utilise fréquemment des substituts de « *ser* » et « *estar* » pour exprimer un certain nombre de nuances particulières. L'utilisation très idiomatique de certains de ces verbes (« *resultar* », « *ir* », « *andar* », « *venir* », « *seguir* », « *permanecer* », « *continuar* », « *quedar* », « *quedarse* », « *caer* ») s'avère parfois délicate et seul un bon sens de la langue pourra être de bon conseil. Il s'agissait donc ici de recourir à un verbe exprimant la stupéfaction, tel « se figer », par exemple. De nombreuses fautes de construction, sévèrement sanctionnées, ont été commises au moment de traduire la proposition « *como presa mi imagen...* » (« mon image comme prisonnière », ou plus gravement, « comme mon image emprisonnée »). Il était recommandé de se tourner vers la proposition conditionnelle « comme si mon image... ». Le jury a relevé à plusieurs reprises ce contresens : le substantif « *presa* » confondu avec le participe passé « prise ». L'adjectif « *rara* » (« *Extraordinario, poco común o frecuente* ») dénote ici non pas la rareté mais l'étrangeté de la photographie. De très nombreux candidats ont maltraité la syntaxe française en décalquant purement et simplement l'espagnol « *de esas que* » (qui équivaut ici à « du genre de celles que » et non à « de celles que »). Le groupe « *al cabo de los años* » ne pouvait être traduit par « au bout de quelques années » (faux-sens) mais par « après bien des années » (l'adverbe « bien » est ici indispensable), ou par « longtemps après ». Le « *cajón* » n'est ni une caisse, ni un carton, ni une boîte, ni une « grosse malle » mais un tiroir.

5/ (« *Aquella primera vez que volví cuando ellos ya no estaban, cuando comprendí de pronto que todo era mío, que algo tendría que hacer con ello, y me di cuenta de que la mujer del candelabro de la derecha me miraba y se reía, y la otra bajaba la vista.* »)

On pouvait ici choisir indifféremment le prétérit ou le passé composé pour la traduction de « *volví* ». C'était commettre une lourde faute syntaxique que reproduire en français l'adjectif démonstratif « *aquella* » et ainsi traduire : « Cette première fois (que / où) ». La locution adverbiale « *de pronto* »

exprime la soudaineté d'une action (« d'un coup », « aussitôt », « soudain »). L'adverbe « bientôt » et la locution « de suite » relevaient du contresens. Le pronom personnel « *ello* » ne pouvait en aucune manière être traduit par « lui ». La syntaxe française exigeait que la proposition « *y me di cuenta de que...* » (de même que « *y la otra bajaba la vista* ») fût précédée de la conjonction « que ». Le jury a cependant accepté qu'elle prenne la forme d'une proposition principale. Certains candidats doivent se montrer plus circonspects en matière de régime prépositionnel, au risque de sombrer dans l'absurde : le « candélabre » n'est pas le compagnon de la statue mais un objet qui la détermine (« femme au candélabre de droite » et non « femme du candélabre de droite »). L'acolyte de gauche ne souffre d'aucune altération du champ de vision (« baissait la vue ») : la statue incline tout simplement son regard vers le bas.

6/ *Alguien podía estar a mis espaldas preparándose para captar aquella escena en su Kodak, porque sin duda se trataba de una circunstancia memorable.*

Tout candidat ayant fait le choix du conditionnel passé afin de traduire l'imparfait du verbe « *poder* » bénéficia d'un bonus de la part des membres du jury car c'était là donner la preuve d'un sens avisé de la langue (cf. Bedel §437e). Le mot « *espaldas* » ne correspond pas ici aux épaules mais au dos. Le choix du participe présent (« se préparant ») est ici jugé maladroit (car relevant d'un décalque de l'espagnol). Il était préférable de traduire le verbe « *captar* » par « saisir », et non par « capturer » (très mal dit) ou « immortaliser » (surtraduit). « *Figer* » est un faux-sens. De nombreux candidats ont, par excès de zèle, voulu reconnaître dans l'adjectif démonstratif « *aquella* » une valeur laudative qu'il n'avait pas (« cette illustre scène », « une scène pareille »). Le recours à la préposition « dans » (« *en su Kodak* ») était ici fautif. La locution adverbiale « *sin duda* » (« *indudablemente, con toda seguridad* ») exprime l'absence du moindre doute (« sans aucun doute », « assurément », « certainement », « à coup sûr », bien) et non pas la probabilité (« sans doute »).

7/ *Mi padre siempre tuvo una especial intuición para elegir los momentos que consideraba significativos y gran capacidad de disimulo para recogerlos.*

On pouvait se tourner vers le plus-que-parfait afin de traduire le prétérit « *tuvo* », mais en aucune manière l'imparfait ne convenait. « Une intuition spéciale » est un léger calque : on préférera par exemple « un don particulier » : c'est au candidat de faire ici preuve d'intuition idiomatique. Le verbe « considérer » était recevable à la condition expresse de le faire suivre de la conjonction « comme ». Le mot « *disimulo* » ne désigne pas la discrétion mais la dissimulation des intentions. Les verbes « se cacher » ou « se dissimuler », exprimant le geste de se dérober aux regards, relevaient donc du contresens. « *Recoger* » ne signifie pas « réunir », « ranger », « garder » ou « conserver », mais ici « recueillir », « saisir » ou encore « immortaliser ».

8/ *Hasta que sonaba el chasquidito, nadie se daba cuenta de que había sacado la foto.*

La conjonction « jusqu'à ce que » réclame impérativement le mode subjonctif. Toute erreur de mode (notamment le maintien d'un imparfait de l'indicatif) a été sévèrement sanctionnée. Le verbe « *sonar* » ne pouvait être traduit par « résonner », qui induit un phénomène de résonance et donc de persistance du son. « Sonner » relevait du calque. Le substantif « *chasquidito* » fut maladroitement traduit par « petit claquement » ou encore « cliquetis » (faux-sens). Le mot « dé clic » était tout à fait approprié au son que produit le déclencheur de l'appareil photographique.

9/ *Sin querer, me había quedado inmóvil, acechando la aparición de aquella silueta en segundo plano, dentro de las aguas estancadas del espejo, con el rostro escondido detrás del cuadrilátero negro.*

La locution adverbiale « *sin querer* » a souvent donné lieu à des erreurs de traduction. Elle exprimait l'absence de préméditation (« sans le faire exprès », « sans le vouloir », « involontairement », « malgré

moi ») et non pas d'amour (« sans aimer »). C'était une légère maladresse (une sur-translation) que recourir aux adverbes « inconsciemment » ou « instinctivement ». Le verbe « vouloir » pouvait être maintenu si toutefois il était précédé du pronom « le » (« sans le vouloir »). On retrouve dans cette phrase le semi-auxiliaire « *quedarse* », dont nous avons précédemment éclairé la valeur idiomatique. Le verbe « *acechar* » désigne le fait d'observer quelque chose ou quelqu'un soigneusement et comme à la dérobée, dans l'attente d'une action murie. Le verbe « attendre » était donc inexact. « Espérer » relevait du faux-sens, et « chercher » du contresens, de même que « surveiller » ou « scruter » (qui trahit ici une présence déjà visible et non sur le point de se manifester). Pour la traduction de « *acechando* », il fallait ici recourir au gérondif sans préposition « en », afin d'exprimer l'idée de simultanéité et non pas de manière. Le verbe « *estancar* » désigne l'action de retenir ou d'empêcher un flux. Son participe passé signifie « dormant » ou « stagnant », et non pas « trouble » ou « suspendu » (contresens). L'emploi de la préposition française « en » dans la traduction de la locution « *en segundo plano* » était l'effet d'un calque très maladroit. Le maintien de la préposition « avec » (« avec le visage ») était une grave faute de syntaxe (cf. Bedel, §237b).

10/ *Clic. «Te cacé. Ha llegado el extranjero. »*

Une traduction littérale du verbe « *cazar* » était proscrite (« Je t'ai chassé » : contresens sur mot). Il s'agissait ici d'exprimer l'aboutissement d'une action engagée : « Je t'ai attrapé », « Je te tiens », « Je t'ai eu » ou encore « C'est dans la boîte ». La dernière phrase - quoique élémentaire dans sa forme et dans son lexique - suscita beaucoup de perplexité. Le jury, dans sa mansuétude, tint compte de l'étrangeté de cette clôture du texte. Il rappelle cependant que le substantif « *extranjero* » ne saurait en aucun cas être confondu avec l'adjectif « *extraño* ».