

ESPAGNOL

ÉPREUVE À OPTION : ÉCRIT

COMMENTAIRE COMPOSÉ EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Florence d'Artois, Roland Béhar

Coefficient : 3

Durée : 6 heures

19 candidats ont choisi cette année l'épreuve à option de commentaire composé en espagnol, soit un tiers de moins que pour l'épreuve de traduction (32 candidats). L'effectif global des candidats spécialistes est en légère hausse (51 contre 46 en 2011). La moyenne est de **12** soit 2,5 points de plus qu'à la session précédente (corrigée selon le même barème), ce qui est une bonne moyenne. Un tiers des notes se situe au-dessus de **14** avec un très bon groupe de tête qui obtient des notes supérieures ou égales à **17** (deux **17**, deux **19**, un **20**). Les deux autres tiers se situent au-dessous de **12** avec un premier sous-groupe de commentaires un peu faibles (entre **9** et **12**) et un deuxième sous-groupe de copies trop faibles notées au-dessous de **8** (un **6**, trois **7** et trois **8**). Le nombre très restreint de commentaires d'un niveau moyen (un **12**, un **14** et un **15**) est le fait le plus remarquable, le niveau des candidats étant globalement soit très élevé soit insuffisant. Puissent les très bonnes notes obtenues par un quart des candidats cette année, comme l'an passé, servir de preuve qu'il est tout à fait possible de surmonter cette épreuve de commentaire classique, épreuve de spécialité qui fait la spécificité de ce concours et à laquelle le jury tient beaucoup.

Le texte de cette session, extrait du deuxième acte du *Mágico prodigioso* de Calderón, ne devait pas surprendre. Il ne posait pas de problème de compréhension littérale. La présence en toile de fond de la légende faustienne et de la question du libre arbitre ou encore, celle de l'importance de la dimension spectaculaire, évidente à la simple lecture des didascalies, en rendaient possible le commentaire sans que le candidat eût besoin de connaissances spécifiques sur l'auteur et la pièce. Autant de raisons pour lesquelles le jury l'avait retenu.

Ceci ne dédouanait bien entendu pas les candidats de maîtriser quelques données fondamentales sur le théâtre du Siècle d'Or et de reconnaître par exemple la figure du *gracioso* (ce qui a été presque toujours le cas) ou encore d'avoir des connaissances élémentaires sur le contexte idéologique et religieux dans lequel se situe Calderón, ce qui aurait peut-être évité le contresens fâcheux qui revenait à en faire un tenant du déterminisme contre le libre arbitre. On pourrait souhaiter également que les candidats aient quelque idée au moins lointaine de ce qu'était l'*auto sacramental*, rapprochement bienvenu notamment au regard de la dimension psychomachique du passage, qui met en

scène le conflit intérieur de l'âme de Cipriano tiraillée entre la raison et la tentation du sensible. C'est d'ailleurs sous la forme de l'*auto* que la pièce avait connu une première représentation dans le cadre de la fête du Corpus avant d'être adaptée, dans la version dont est extrait ce passage, au *corral*. Si un tel rapprochement a été primé dans les copies qui ont su l'établir, il n'était pas absolument nécessaire.

Ce qui l'était en revanche, et cela ne vaut pas seulement pour le commentaire de littérature espagnole, c'était d'être attentif aux marques de théâtralité, *a fortiori* quand elles étaient aussi évidentes que dans le texte proposé aux candidats. Cette théâtralité était dominée par une dimension spectaculaire qu'il fallait voir à l'œuvre dans la rhétorique de la séduction qui structurait le passage. Elle s'adressait tout autant à Cipriano, spectateur interne du spectacle mis en scène par le démon pour le tenter, qu'au public. Ce dédoublement, typique du théâtre baroque, aurait pu inviter à une comparaison avec d'autres textes. Tout aussi typique était l'esthétique de la merveille, soutenue, à l'ère de la *comedia* caldéronienne, par des machines et efficacement mise à profit par le théâtre hagiographique dans le contexte post-tridentin. Si le commentaire pouvait se passer de cette lecture historique et idéologique, il était difficile de faire l'économie de l'analyse des didascalies qui sont le signe tangible du déploiement spectaculaire de la scène et de la richesse de décors qui sont partie intégrante de l'action. Quelques remarques sur les didascalies implicites (« ¿*Qué ves desta galería?* ») auraient pu compléter des considérations sur la construction de l'espace scénique.

Or, si les meilleures copies ont su mettre en évidence les ressorts stylistiques de cette rhétorique de la séduction, la dialectique sur laquelle se construit cette scène de conversion inversée, le rôle de troisième voix réflexive et distante que joue le discours du *gracioso* ou encore l'importance dramatique de cette péripétie, très peu de commentaires ont pris en compte cette dimension spectaculaire, pourtant centrale dans le texte puisque c'est sous son emprise que le personnage succombe à la tentation. Par ailleurs, ceux qui l'ont fait n'ont pas toujours su rattacher cette dimension spectaculaire à la logique d'ensemble du texte. Or, dans la mise en scène spectaculaire de la merveille, il fallait voir bien plus qu'un culte complaisant de l'esthétique baroque pour les images et les *espejismos*. Le spectacle est le puissant outil d'un double mécanisme de séduction et de mise à distance, puisqu'il charme le public, à l'instar de Cipriano, tout en dénonçant la séduction qu'il met en œuvre. Le dédoublement des structures (théâtre dans le théâtre) et des voix (apartés de Clarín, apartés qui entrecouperont le discours de Cipriano) sert en effet une fonction pédagogique qui met en garde le public contre l'erreur de Cipriano.

La grande question du libre arbitre, explicitement convoquée par le texte au vers 1898, offrait également de riches possibilités interprétatives, compatibles avec celles que nous venons d'esquisser. Il est tout à fait regrettable qu'elle ait si peu retenu l'attention des candidats. C'est le drame du choix qui est mis en scène et on aurait pu trouver là de quoi étayer, entre autres, des considérations sur le tragique, catégorie

manière de manière un peu trop impressionniste par les candidats. Ceci aurait permis également *in fine* de mieux commenter l'*acmé* faustienne du passage.

En termes de méthode, si presque tous les candidats se montrent capables, au moins ponctuellement, de finesse et de subtilité d'analyse, c'est souvent la construction d'une interprétation d'ensemble, claire et pertinente, qui leur est difficile. Tout, dans ce texte, tend vers une même fin – procédés stylistiques, rhétoriques, dialectiques et scénographiques – confluence qui aurait dû, de ce point de vue, faciliter la tâche des candidats et compenser la difficulté que supposait la matière foisonnante et abondante qu'ils devaient commenter.

Avant de suivre à titre d'exemple la lecture proposée par l'une des meilleures copies, le jury aimerait préciser les critères selon lesquels il évalue les travaux des candidats.

Quatre critères lui semblent fondamentaux.

*La qualité de la langue : c'est-à-dire le fait de s'exprimer dans une langue correcte, voire élégante.

*La pertinence de l'interprétation, au niveau de l'ensemble (choix de la problématique) autant que dans l'explication du grain du texte. Ce travail requiert un quadruple effort (1) d'attention continue au texte (il ne faut pas délaissé un aspect du texte pour un autre), (2) de sélection et de choix (tout n'est pas pertinent au même degré), (3) d'abstraction (il s'agit d'un exercice de réflexion et non de paraphrase) et (4) de généralisation (l'analyse du détail doit être constamment rapportée à la problématique d'ensemble).

*La cohérence du raisonnement, c'est-à-dire, le fait de savoir construire une démonstration argumentée et, finalement, de soutenir la problématique définie en introduction. C'est là qu'il faut tenter de maîtriser le défaut, parfois présent même dans les meilleures copies, d'une interprétation insuffisamment unifiée en essayant de garder toujours à l'esprit l'objet de la démonstration d'ensemble.

*Finalement, le maniement pertinent de données culturelles susceptibles d'enrichir le commentaire sans tomber dans le travers, habituellement fréquent chez les khâgneux, de l'étalage de connaissances. La mobilisation de données culturelles qui est vaine quand elle n'est pas nécessaire à l'interprétation du texte est en effet très appréciable quand elle en éclaire vraiment l'explication. Sur ce point, sans regretter l'étalage de connaissances en question, le jury dit son étonnement de voir, au cours de cette session, que la culture littéraire des candidats semblait relativement limitée et il leur rappelle qu'à défaut de maîtriser une ample connaissance de la littérature classique espagnole, ce qui peut se comprendre à leur âge, ils ne doivent pas s'interdire des rapprochements avec d'autres corpus, notamment français, qu'ils peuvent mieux connaître. Convoquer ici *L'illusion comique* de Corneille, pièce contemporaine, dans laquelle la magie, le

procédé du théâtre dans le théâtre et le thème du *theatrum mundi* occupent une place centrale, aurait été judicieux.

Les meilleures copies répondent à ces quatre grandes qualités. La différence entre les bonnes copies et les excellentes copies ne se joue pas en général au niveau de la langue – à ce niveau plutôt bien maîtrisée – mais dans la capacité à construire une lecture d'ensemble pertinente, originale et bien argumentée, nourrie d'un minimum de références culturelles bien utilisées. Symétriquement, dans les copies les plus faibles, c'est l'ensemble de ces qualités qui tend à faire défaut : langue trop fautive, problématiques trop vagues ou inexistantes, problématiques artificielles annoncées en introduction mais insuffisamment relayées par l'analyse de détail, manque de cohésion de la démonstration que n'occulte pas le respect du découpage formel du discours en une introduction, un développement tri- ou bipartite et une conclusion, défaut enfin de culture générale.

Venons-en, à titre d'exemple, au commentaire proposé par la meilleure copie, qui a obtenu un 20. Il ne s'agissait pas, on le verra dans le détail de l'analyse du commentaire, d'une copie parfaite, mais de la meilleure copie corrigée. Dans le cadre du nouveau système de notation, qui préconise d'utiliser tout l'éventail des notes, elle a donc obtenu la note maximale. Ces restrictions n'ôtent rien à ses qualités et le jury a particulièrement apprécié la capacité dont a fait preuve le candidat de proposer une vision d'ensemble du passage.

Il s'agit d'une copie de 16 pages, ce qui est un petit peu long (encore que tout dépende du contenu et qu'il n'y ait pas de chiffre idéal), écrite dans un espagnol fluide, très correct et qui fait preuve d'une certaine richesse lexicale.

L'introduction commence par établir un lien entre l'importance thématique de la magie et du merveilleux dans le théâtre du Siècle d'or et les progrès scéniques et, notamment, la mode des machines. Elle introduit ensuite le passage du point de vue de son contenu diégétique, tente de la situer dans l'économie générale de la pièce et définit la forme métrique employée (*romances* en a/o). Montrant ensuite comment Cipriano est séduit par ce qu'elle appelle les « ressorts discursifs et scénographiques » mis en œuvre par le démon, elle retient la « force persuasive de l'illusion » comme principal axe de lecture. Le tout se fait dans une prose qui a tendance à complexifier excessivement les choses, notamment au moment de l'énoncé de la problématique, mais dont le jury, content de voir choisie une problématique pertinente, s'accommode.

La copie choisit de suivre un plan qui combine explication thématique et linéaire. Une première grande partie s'intéresse à la « mise en marche de la stratégie de séduction du démon ». Elle analyse les « stratégies discursives » et leur impuissance apparente, les promesses du démon se soldant par l'incrédulité de Cipriano et l'affirmation (insuffisamment commentée dans la copie) « *que sobre el libre albedrío / ni hay conjuros ni hay encantos* ». Cette résistance de Cipriano est habilement mise en rapport avec les apartés de Clarín, dont la voix décalée dénoncera tout au long de la scène les dangers de l'illusion.

Épousant la progression du texte, une deuxième partie se centre sur la « tentation par le spectacle ». Le démon, qui avait commencé par tenter Cipriano par des mots, lui donne maintenant des « preuves spectaculaires » de son pouvoir, de sa « science », preuves qui s'avèrent cette fois irrésistibles. Le spectacle crée un « monde illusoire » auquel finit par adhérer Cipriano sous l'effet d'une séduction qui s'exerce également sur le public. Le candidat montre ensuite la manière dont se combinent la force de la tentation et celle de passion dans la « chute » du personnage dans la mesure où c'est l'image de Justine, mise en scène par le démon, qui séduit définitivement Cipriano. Le candidat s'arrête ensuite sur le lyrisme pétrarquisant dans lequel se fait l'évocation de la dame. Il aurait pu, comme l'ont fait d'autres copies, montrer comment la soumission de Cipriano se traduisait par l'énoncé d'un véritable *credo* (« *ya creo tus ciencias, ya / confieso que soy tu esclavo* ») qui rend compte d'une conversion.

Une troisième et dernière partie s'intéresse au moment du pacte. Une fois Cipriano tenté et soumis, les rôles sont inversés et c'est lui qui sollicite le démon (« *¿Qué quieres que haga por ti? / ¿Qué me pides?* »). Le commentaire insiste surtout sur le moment de la signature du pacte dans lequel il voit une dimension tragique, sans bien définir cette catégorie. Après avoir souligné l'effet distanciateur, maladroitement qualifié de « parodique » de la réplique de Clarín, le candidat analyse l'aparté du démon, décrit comme point culminant de la scène où est révélée au grand jour sa « volonté perverse » de s'immiscer dans les failles de la raison.

La conclusion, un peu floue, propose une synthèse rapide de l'interprétation proposée et montre comment le triomphe du démon est un « triomphe de la fiction ».