



**MINISTÈRES
ÉDUCATION
JEUNESSE
SPORTS
ENSEIGNEMENT
SUPÉRIEUR
RECHERCHE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Direction générale des ressources humaines

RAPPORT DU JURY

SESSION 2026

Concours : Agrégation externe

Section : Langues vivantes étrangères : espagnol

Rapport de jury présenté par :

M. Xavier ESCUDERO

Président du jury



AVEC LA COLLABORATION DE :

Nuria RODRÍGUEZ LÁZARO, vice-présidente,

Alexandra GUEZ, secrétaire générale

Catherine ORSINI-SAILLET pour l'épreuve de composition en espagnol,

Carlota PIEDEHIERRO SÁEZ pour l'épreuve de thème,

Jaime ÁVILA-MARTÍNEZ pour l'épreuve de version,

Fabrice CORRONS pour l'épreuve de composition en français,

Marianne BLOCH-ROBIN et Alvar DE LA LLOSA pour l'épreuve de leçon,

Hélène FRISÓN et Jean-Christophe MARTIN pour l'épreuve d'explication de texte,

Belén VILLAR DÍAZ et Thomas FAYE pour l'épreuve d'explication linguistique,

Laurent GALLARDO et Michel MARTÍNEZ PÉREZ pour l'épreuve de catalan,

Lucie CLAIRE et Pascale PARÉ-REY pour l'épreuve de latin,

Angélica AMANCIO et Fernando CUROPOS pour l'épreuve de portugais.

Et la participation de l'ensemble des membres du jury des différentes commissions des épreuves d'admissibilité et d'admission.

« Les rapports des jurys de concours sont établis sous la responsabilité des présidents de jury »

TABLE DES MATIÈRES

Remarques générales.....	4
Bilan de la session 2026.....	6
I Tableau des différentes épreuves.....	7
II Épreuves d'admissibilité.....	
II.1 Composition en espagnol.....	8
II.2 Traduction.....	18
II.2.1 Thème.....	18
II.2.2 Version.....	36
II.3 Composition en français.....	45
III Épreuves d'admission.....	
III.1 Leçon.....	69
III.2 Explication de texte.....	74
III.3 Explication linguistique en français.....	80
III.4 Épreuve d'option.....	
III.4.1 Remarques générales.....	94
III.4.2. Rapports spécifiques.....	
III.4.2.1 Épreuve de catalan.....	96
III.4.2.2 Épreuve de latin.....	99
III.4.2.3 Épreuve de portugais.....	102

Remarques générales

Pour la session 2026 de l'agrégation externe d'espagnol, le nombre de postes offerts au concours était supérieur à celui de 2025 et de 2024, avec 65 postes. Le nombre d'inscrits au concours pour la session 2026 était de 586, en augmentation par rapport à l'année dernière (551).

157 candidats ont été déclarés admissibles après les épreuves écrites et 153 se sont effectivement présentés à l'oral. On ne saurait trop conseiller aux candidats de ne pas renoncer à passer les épreuves orales même pour les lauréats de l'agrégation interne. Le jury a pourvu l'ensemble de ces postes (65 ont été admis sur liste principale et 10 ont été inscrits sur liste complémentaire). Nous ne pouvons que nous réjouir de l'augmentation du nombre de postes à l'agrégation externe d'espagnol.

Comme lors de chaque session, le jury a eu le plaisir de lire de très bonnes copies et d'écouter de belles voire de très belles prestations. Il rappelle aux futures candidates et futurs candidats qu'aucune épreuve ni aucune partie du programme ne doit être négligée, car il apparaît que certains candidats ne font porter leurs efforts que sur certaines questions ou certains exercices que ce soit à l'écrit ou à l'oral. Il s'agit là d'une bien mauvaise stratégie. Tous les exercices particuliers, toutes les parties du programme, à l'écrit et à l'oral, doivent être préparés avec la plus grande rigueur, minutie et précision. Le jury souligne à juste titre que la régularité, le sérieux et la capacité à se remettre en question (notamment à l'oral, lors de l'échange) sont justement récompensés. Il souhaite aussi rappeler que l'agrégation externe d'espagnol étant à la fois un concours de recrutement et de promotion, il convient d'adopter les réflexes et attitudes adéquats rappelés, notamment, lors de la réunion d'information précédant les interrogations orales d'admission. Parmi les recommandations, tout objet connecté (montre, tablette, ordinateur, portable) étant interdit, il convient de prendre ses dispositions à ce sujet. Il convient d'adopter en toute circonstance la bonne posture et de conserver une attitude neutre face au jury.

Par ailleurs, aucune question ni aucune œuvre n'a vocation plus qu'une autre à faire l'objet des épreuves écrites (compositions) ou des épreuves orales (leçon ou explication) – hormis, bien entendu, le fait que les questions de civilisation ne peuvent faire l'objet d'« explications de texte ». De même les sujets proposés à l'écrit pour une session ne dépendent-ils en aucun cas de ceux proposés à la session précédente. Il n'est pas inutile de rappeler que le choix des sujets ne répond à aucune règle d'alternance tant à l'écrit qu'à l'oral : toutes les combinaisons, au sein du programme, sont possibles et ne relèvent que de la responsabilité du président du jury.

Les futures candidates et futurs candidats trouveront ci-après un rapport détaillé sur chacune des épreuves d'admissibilité et d'admission du concours. Le jury ne saurait que trop leur conseiller de prendre le temps de lire ce rapport (et celui des sessions précédentes) leur permettant d'éviter bien des écueils et d'adopter les bons automatismes : les conseils et recommandations prodigués pour chacune des épreuves s'avèrent précieux voire cruciaux pour leur réussite. Le rôle du jury est de recruter ou de promouvoir des enseignants (la part d'enseignants titulaires préparant l'agrégation externe est quasiment équivalente à celle de candidats préparant le concours pour devenir enseignant) et de maintenir la qualité et le niveau d'excellence de l'agrégation externe.

Il est important de signaler que le jury demeure souverain dans son évaluation, et que seul le présent rapport a une valeur prescriptive sur les attendus des épreuves. À titre d'exemple, à compter de la session 2027, pour l'épreuve de linguistique, le jury indiquera l'étymon latin depuis lequel les candidats devront partir. Cette recommandation et toutes les autres pour toutes les épreuves d'admissibilité et d'admission sont à retrouver dans ce rapport qui s'avère précieux tant pour les candidates et candidats que pour les collègues universitaires préparant les différentes épreuves.

Cette année encore, les épreuves orales se sont déroulées à Arras, et le concours a pu bénéficier de l'accueil et de l'accompagnement de l'équipe du Lycée Guy Mollet. Que les différents acteurs du



**MINISTÈRES
ÉDUCATION
JEUNESSE
SPORTS
ENSEIGNEMENT
SUPÉRIEUR
RECHERCHE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Direction générale des ressources humaines

concours - services du Ministère et du rectorat de Lille, proviseur et tout le personnel du lycée - soient ici chaleureusement remerciés. Leur accueil et leur accompagnement constant participent de façon déterminante à la réussite de l'organisation du concours.

Je tiens à remercier le directoire et les collègues membres du jury pour leur dévouement, leur intégrité, leur sens de l'engagement et la qualité du climat de travail, entre exigence et bienveillance. Mes remerciements vont aussi aux collègues qui ont pris en charge les différentes parties de ce rapport.

Le jury adresse aux futures candidates et futurs candidats tous ses encouragements pour la préparation de la session 2027.

Xavier Escudero
Président du jury
Professeur des Universités
Université d'Artois



Bilan de la session 2026

Nombre de postes sur liste principale : **65** – Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : **10**

Bilan de l'admissibilité

Nombre de candidats inscrits : 586

Nombre de candidats présents à toutes les épreuves écrites : 302

Barre d'admissibilité : 6,05 / 20

Nombre de candidats admissibles : 157

Moyenne des candidats admissibles : 8,48 / 20

Moyenne des candidats non éliminés : 6,58 / 20

Bilan de l'admission

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Nombre de candidats admissibles : 157

Nombre de candidats présents : 153

Moyenne des candidats non éliminés : 5,52 / 20

Moyenne des candidats admis : 8,26 / 20

Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)

Moyenne des candidats non éliminés : 6,83 / 20

Moyenne des candidats admis sur liste principale : 8,98 / 20

Barre de la liste principale : 7 / 20

Nombre de candidats admis sur liste principale : **65**

Barre de la liste complémentaire : 6,62 / 20

Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : **10**

I. Tableau des différentes épreuves

Épreuves d'admissibilité

	Durée	Coefficient
Composition en espagnol	7h	2
Traduction – Thème et Version	6h	3
Composition en français	7h	2

Épreuves d'admission

	Durée de la préparation	Coeff.	Durée de l'épreuve (explication + entretien)	Ouvrages fournis
Explication de texte littéraire en espagnol	2 h	3	45 mn (explication : 30 mn maximum ; entretien 15 mn maximum)	Extrait d'un texte au programme (photocopie de l'extrait). Un dictionnaire unilingue.
Leçon en espagnol	5 h	3	45 mn (explication : 30 mn maximum ; entretien 15 mn maximum)	Civilisation : aucun ouvrage. Littérature : le/les ouvrages au programme.
Explication linguistique en français	2 h	2	45 mn (explication : 30 mn maximum ; entretien 15 mn maximum)	-Photocopie du texte à commenter. -Le <i>Breve diccionario etimológico de la lengua castellana</i> de Joan Corominas. -Un dictionnaire latin-français. -Le <i>Diccionario de la Lengua Española</i> (RAE)
Option	1 h 30	1	45 mn (explication : 30 mn maximum ; entretien 15 mn maximum)	-Photocopie du passage à étudier. -Dictionnaire (catalan ou portugais monolingues, latin-français, en fonction de l'option choisie).

II. Épreuves d'admissibilité

II.1 Composition en espagnol

Données statistiques concernant l'épreuve :

Épreuve	Nombre de candidats présents	Moyenne des candidats présents	Nombre de candidats admissibles	Moyenne des candidats admissibles
Composition en espagnol	302	6,25 / 20	157	8,26 / 20

Note minimale : 0,18/20

Note maximale : 17,60/20

Recommandations aux candidats

L'épreuve de composition est un exercice académique codifié qui prend toujours appui sur une citation qui doit donner lieu à la construction d'un raisonnement en lien avec une œuvre au programme parfaitement connue des candidats ou candidates. Elle évalue la capacité à élaborer une argumentation cohérente et progressive, exprimée dans une langue nuancée, sans erreur de syntaxe et lexicalement riche. La citation de départ doit être minutieusement analysée afin que ses enjeux soient bien perçus pour donner lieu à une discussion en lien avec l'œuvre. L'exercice vise donc à évaluer une maîtrise de la langue espagnole, des connaissances culturelles et un savoir-faire méthodologique qui repose sur la capacité à élaborer une réflexion argumentée, à discuter un propos (la citation), en faisant preuve d'esprit critique.

Le temps imparti est de sept heures et il convient de bien gérer cette durée en commençant par une minutieuse analyse de la citation dont il faudra rendre compte (de façon synthétique) dans l'introduction. Les sujets d'agrégation sont toujours complexes, reposent sur plusieurs idées, qu'il ne s'agit en aucun cas de gloser ou d'illustrer, ce qui rend le plan dialectique de type thèse/antithèse/synthèse assez peu opérationnel dans la plupart des cas.

La première étape du travail comprend l'identification de l'auteur et de la date de la citation, le repérage et l'analyse des mots-clefs, de l'implicite, dans le but de bien percevoir l'enjeu de la citation. Cette phase de lecture analytique doit déboucher sur la formulation d'une problématique qui ne consistera jamais à reformuler sous forme interrogative tout ou partie de la citation, mais qui reprendra certains des termes clefs. Dans le cas du sujet 2026, il fallait impérativement prendre en compte que l'auteur de la citation était l'auteur du roman au programme (Rafael Chirbes et *La caída de Madrid*) et que les propos avaient été tenus lors d'un entretien qui précédait d'une année la date de publication du roman. Il était logique d'en déduire qu'ils étaient contemporains de l'élaboration du roman et de postuler des liens étroits. La compréhension de tous les aspects de la citation doit faire émerger des idées, des arguments qui prendront appui sur des exemples précis ; des citations d'études critiques ou d'essais produits par l'auteur de l'œuvre au programme, si cela est pertinent, complètent idéalement le tableau, à condition qu'elles ne soient pas déconnectées de l'argumentation. Tous ces éléments sont à coucher sur le papier, au brouillon, dans le but de les trier et d'élaborer un plan qui réponde à la problématique proposée. Ce plan est la feuille de route de la composition et permet de ne pas dévier du sujet. Il est souhaitable de retrouver les mots clefs à toutes les étapes du plan.

Le plan, souvent en trois parties, organise les idées en les articulant. Le plan catalogue, qui juxtapose des idées sans les lier, doit être évité. Chaque partie est une étape d'un raisonnement qui progresse. Cette avancée est mise en valeur grâce aux transitions entre les trois grandes parties. Chacune d'elles donne lieu à une nouvelle organisation d'idées, bien ordonnées, dans un enchaînement d'arguments qui reposent toujours sur des exemples, soigneusement choisis et non pas accumulés, qui sont analysés. Ces grandes parties se terminent avec une conclusion partielle, qui fait un bilan, en lien direct avec la problématique. Ces parties ou étapes de la réflexion doivent être équilibrées. Une fois

cette feuille de route achevée, il est possible de se lancer dans la rédaction, en soignant l'expression, sans oublier de ménager un temps confortable pour une relecture finale.

Il convient de prêter attention à la présentation de la copie de concours en soignant la calligraphie, en évitant autant que possible les ratures et les renvois (ou en biffant proprement les passages concernés par une correction), en choisissant une encre foncée et une pointe relativement fine (ne pas oublier que les copies sont numérisées avant correction) afin d'éviter les problèmes de lisibilité pour le correcteur. Les candidats renseigneront aussi en bonne et due forme les numéros d'anonymat et de référence de l'épreuve. L'expression écrite doit être irréprochable et adaptée à l'exercice académique. Une expression trop fautive ou un style trop relâché sont pénalisés et peuvent conduire à une note plancher même si les idées sont, sur le fond, correctes. Rappelons que la convention exige que les titres des œuvres soient soulignés par un trait et qu'il convient de ne pas utiliser d'abréviations. Le plan de la composition ne doit jamais être laissé apparent (ni les numéros ni les titres de parties ne doivent être indiqués sur les copies). La composition commence toujours avec une introduction, présente un développement structuré, le plus souvent en trois parties, qui débouche sur une conclusion.

Dans l'introduction, après une ou deux phrases d'accroche qui introduisent le sujet, la citation doit être présentée et analysée. Si la citation est longue, comme cela est très souvent le cas, il est vivement déconseillé de la recopier intégralement, mais elle ne doit pas pour autant disparaître. Nous recommandons alors de la citer par fragments, en retenant les termes clef, qui méritent d'être définis, afin de dégager les enjeux principaux. La présentation est alors dynamique, analytique, et conduit à la formulation précise et concise de la problématique. L'introduction se termine avec l'annonce du plan qui découle de la problématique. Les parties qui suivent doivent être présentées sans ambiguïté, par des phrases ou propositions idéalement reliées par des connecteurs logiques qui mettent en évidence la logique de la progression. La conclusion doit faire le bilan, en dégageant l'intérêt de la citation pour l'analyse du roman, les enjeux qui se dégagent. Elle se termine avec une potentielle ouverture, qui propose un éventuel prolongement de la réflexion dans le but de l'enrichir, de la situer dans un contexte plus large.

L'introduction : remarques d'ordre général sur la citation du sujet 2026

La citation proposée était tirée d'un entretien datant de 1999 (contemporain de la rédaction de *La caída de Madrid*) au cours duquel Rafael Chirbes, interrogé par Helmut Jacobs sur sa conception de la littérature avait répondu : « *Me gusta esa idea de la novela como narración de la vida privada en relación con la pública. La novela es el arte de contar las formas íntimas de un tiempo y su relación con las formas sociales. Lo individual ante lo colectivo. El discurso de lo personal frente a los discursos oficiales. Es la necesidad que tiene el individuo de contar su versión y enfrentarla a la versión oficial, y, además, su afán por contar lo que lo público abandona: los sentimientos, las pasiones, los deseos. Claro que como las ingerencias [sic] del poder son cada vez mayores, también en el ámbito de lo privado, donde intenta cada vez con estrategias más sutiles imponerse, el papel del novelista es quizá hoy más resbaladizo y ambiguo que nunca. Cada vez siente su territorio más colonizado y debe estar más atento a buscar sus propios resquicios* ». Il convenait dans un premier temps de reconnaître l'empreinte de la pensée de Balzac, si souvent paraphrasée par Rafael Chirbes pour expliquer sa conception du roman : « Le roman est l'histoire privée des nations » et de remarquer les variations autour de la mise en relation du privé et du public : (« formas íntimas » vs « formas sociales », « individual » vs « colectivo », pour déboucher sur « lo personal frente a los discursos oficiales »). A partir de là, Rafael Chirbes souligne la valeur des versions individuelles comme alternative à ce qu'il appelle la « version officielle », ce qui n'est pas sans rappeler ses lectures de Walter Benjamin et en particulier certaines des *Thèses sur la philosophie de l'Histoire* (par exemple, lorsque dans « De qué memoria hablamos », Rafael Chirbes plaide pour « rehacer constantemente el relato, pelear por la expulsión del relato canónico, no aceptar jamás la versión que se nos ofrece. No hay que creerla porque – como la cultura toda – es parte del botín del vencedor, un fruto del saqueo en el que hay que buscar rastros de sangre. Por eso, hay que seguir escribiendo esa historia materialista que cepilla la narración a contrapelo ». Dans cette partie de l'analyse, il était bienvenu de rappeler rapidement en quoi consiste un discours officiel, ses liens avec le pouvoir, et surtout ses caractéristiques (discours univoque, imposé, vérité unique, absence d'alternative).

La fin de la citation tirée de l'entretien insiste sur les dangers provoqués par la puissance d'ingérence du pouvoir (lié à « lo público »), un pouvoir qui produit précisément les discours hégémoniques, les versions « officielles », qui pénètre jusque dans les sphères de l'intime et menace la liberté créatrice du romancier (il est clairement question de « el papel del novelista »). Si celui-ci veut échapper à cette « colonisation » par le pouvoir, il doit donc s'efforcer de trouver des stratégies d'évitement. On comprend alors que le sujet présente un double niveau de réflexion : grâce à une conception du roman qui dit le monde, l'Histoire, le collectif, depuis des points de vue intimes (si le roman prend bien pour fondement

cette articulation privé/public), la littérature serait capable de produire des versions alternatives aux discours hégémoniques. Mais elle présente un risque : que se passe-t-il si l'auteur n'est plus capable d'échapper aux « ingérences du pouvoir » ? Quelles sont les stratégies qu'il doit mettre en œuvre pour échapper à ce danger qui le menace ? Il était possible de reconnaître en arrière-fond l'attitude idéale du créateur/romancier que Rafael Chirbes défendait dans son texte « La estrategia del boomerang » : « El novelista está obligado a ser un animal atento, liebre, pulga; a saber escapar un minuto antes de que el poder lo colonice ».

Dans sa formulation, il est souhaitable que la problématique découle de l'analyse de la citation, souligne ses enjeux et permette la discussion. Pour cela, il convient de bien délimiter le sujet (grâce à l'analyse de la citation) et d'éviter les hors sujet. Sans cette vigilance, le risque est de tomber dans un défaut trop souvent observé : le placage de cours, le déballage de connaissances sans lien explicite avec la citation. Le plan doit être annoncé dans la dernière phase de l'introduction, pour mettre en avant les étapes de la réflexion.

Le développement

Il se structurera le plus souvent en trois parties globalement équilibrées, en évitant une troisième partie squelettique comme cela est le cas dans de trop nombreuses copies. Les parties doivent s'enchaîner logiquement et permettre la progression de la démonstration, en suivant les étapes de la pensée. Dans ces parties, les exemples seront intégrés au raisonnement (et serviront donc de preuve) et analysés (par exemple avec l'intégration de commentaires stylistiques). Il vaut mieux choisir un ou deux bons exemples, bien analysés et mis au service de l'argumentation qu'une juxtaposition d'une multitude d'exemples illustratifs qui enlèvent le propos. C'est la précision des éléments convoqués qui donnera la meilleure preuve de la connaissance de l'œuvre et non pas l'effet catalogue. Les connecteurs mettent en évidence la logique et il est conseillé de reprendre les mots clefs du sujet (par exemple dans les conclusions partielles) pour bien mettre en évidence le fil rouge qui est suivi. Celui-ci est en général visible au moment des transitions entre les grandes parties qui doivent être particulièrement soignées : elles font un bilan partiel et explicitent le rapport avec ce qui suit. Elles constituent le dernier paragraphe des grandes parties. Celles-ci sont séparées par un saut de ligne bien apparent et sont constituées de plusieurs paragraphes.

En effet, chacun de ces grands moments du raisonnement s'organise autour de plusieurs idées qui s'enchaînent avec une logique interne. La disposition du texte sur la page rend compte visuellement de cet agencement grâce aux paragraphes : chaque paragraphe développe une idée-force en plusieurs phrases et autour d'un ou deux exemples analysés.

La conclusion

Au moment de conclure, il est temps de faire un bilan, de récapituler, sans répéter de façon littérale, ce qui a été mis en lumière : c'est la dynamique de la démonstration qui doit être mise en valeur pour en montrer la pertinence. Elle permet de prendre de la hauteur par rapport au sujet, d'introduire des questionnements mais qui restent dans le prolongement de la problématique, pour l'enrichir.

Éléments de correction

[Les titres des parties, indiqués entre crochets, ne doivent pas figurer sur la copie. Ils sont destinés à rendre apparentes les étapes de la rédaction]

[Introduction]

En 1999, Rafael Chirbes está terminando de escribir su novela *La caída de Madrid*, después de publicar novelas que cuestionan el presente de una España marcada por las consecuencias de la guerra y de la dictadura en un período (los años 90) que empieza a suscitar interpretaciones opuestas de la Transición, desde los elogios más encendidos hasta las críticas más enconadas. En las tres novelas que precedieron a *La caída de Madrid* (*La buena letra*, *Los disparos del cazador* y *La larga marcha*), Rafael Chirbes ya había vuelto al pasado reciente y había manifestado su interés por la historia nacional abordada desde la intimidad de unos personajes, al privilegiar una narración autodiegética o la focalización interna. *La caída de Madrid* se presenta como una novela coral, con la presencia de un narrador a menudo compasivo. En esta, Chirbes se limita a contar la vida de una serie de personajes el día 19 de noviembre de 1975 en Madrid, es decir que aborda un momento histórico fundamental desde la intimidad de un amplio abanico de personajes.

No nos extraña pues que, precisamente en 1999, Rafael Chirbes declare a Helmut C. Jacobs que la novela le interesa como "narración de la vida privada en relación con la pública" –recordando la lección que aprendió de Balzac:

“le roman est l’histoire privée des nations”—, explicitando que la concibe como “el arte de contar las formas íntimas de un tiempo y su relación con las formas sociales. Lo individual ante lo colectivo”. Al fin y al cabo, para él, novelar es abordar a un individuo inmerso en un tiempo, y que funciona como metonimia de su época. Rafael Chirbes justifica este interés porque, según él, la versión individual tiene la ventaja de poder oponerse a la “versión oficial” y permite contar lo que “lo público abandona: los sentimientos, las pasiones, los deseos”. Esto equivale a decir que las versiones individuales pueden funcionar como contradiscursos porque se liberan de las verdades impuestas, únicas, características de los discursos hegemónicos, no abiertos a la contradicción. Sin embargo, el autor contempla esta libertad individual con matices, consciente de las “injerencias cada vez mayores del poder”, lo que lo conduce a reflexionar sobre el papel del novelista, un papel, como dice, “hoy más resbaladizo y ambiguo que nunca”, para un escritor que “cada vez siente su territorio más colonizado y debe estar más atento a buscar sus propios resquicios”. Parece que Rafael Chirbes se siente por lo tanto también amenazado por el riesgo de la contaminación del poder, por el riesgo de dejarse “colonizar”, si se deja atrapar, muy a pesar suyo, y cae en las trampas de la facilidad de los discursos consensuales.

Esta reflexión invita a tomar en cuenta el papel de lo íntimo en la construcción de la novela y su fuerza tanto por ser una vía de acceso a lo colectivo como una herramienta capaz de contrarrestar la univocidad de los discursos oficiales. Sin embargo, Rafael Chirbes no se deja engañar por una visión demasiado optimista porque también es consciente de la presión (la “injerencia”) que puede ejercer un poder capaz de colarse para colonizar hasta las parcelas más privadas. Así se plantea la cuestión de saber si la narración de la vida privada puede funcionar como contradiscurso cuando se ve amenazada por el poder. En el caso de una novela como *La caída de Madrid*, pensada para decir lo colectivo, lo social, lo histórico, desde lo privado, nos preguntaremos si puede el propio escritor evitar dejarse colonizar y encontrar los “resquicios” que le permitan contar al margen de los discursos hegemónicos (que pueden ser la versión oficial sobre el tardofranquismo o el relato de una Transición modélica). Así se plantearán tanto la cuestión de la función de dicha novela como la capacidad del escritor para mantener una expresión libre.

En la primera parte, nos interesaremos por la función de la novela para ver si Rafael Chirbes llega a contar lo colectivo desde lo privado y hacer de esta manera de *La caída de Madrid* una especie de “crónica sentimental” del tardofranquismo o de la Transición por venir. Sin embargo, tomando en cuenta la existencia de una posible injerencia del poder tendremos que medir la libertad del autor a la hora de escribir. Así en la segunda parte abordaremos la función de narración privada en función del grado de “contaminación” del escritor para ver hasta qué punto se puede alzar como versión alternativa a la versión dominante. Si es así, postulamos que el novelista ha logrado escapar a la “colonización” y destacaremos, en una tercera y última parte, cuáles son las estrategias de escritura idóneas que lo han permitido.

[Primera parte: Llegar a contar lo colectivo desde lo privado/la Historia desde la intrahistoria (o lo individual como espejo de lo colectivo)]

La historia contada en *La caída de Madrid* gira en torno a un día histórico: el 19 de noviembre de 1975, momento de cambio, final del franquismo, de una época decisiva en la historia de España. Sin embargo, la novela da cuenta de lo que se vivió en el Madrid de aquel entonces a través de una serie de personajes cuyos puntos de vista individuales se transcriben alternativamente. Se focaliza el narrador heterodiegético en unos representantes de la burguesía con sus matices (por ejemplo, a través de la familia Ricart que construyó su fortuna gracias a los negocios sucios de postguerra, la familia de Elvira cuyo padre financió el “alzamiento”; la de Pruden que viene de la pequeña burguesía rural, la de Ada Dutruel), en la clase obrera (con los ejemplos de los miembros de Vanguardia Revolucionaria –El Viejo, Enrique Roda, Lucio–, Lurditas, Lina). Así abre un amplio abanico social que no se desinteresa tampoco de la oligarquía terrateniente (Sole Beleta), de la pequeña clase media, con los policías Guillermo o Leonardo, o de los altos cargos del régimen (como el comisario Maximino Arroyo). Sin embargo, la novela no se centra casi nunca en los acontecimientos históricos –fuera de la agonía del dictador, telón de fondo omnipresente de la novela–, o solo lo hace de refilón, con alusiones que el lector ha de descifrar. Por ejemplo, cuando en el capítulo 4, se recuerda que al “hombre de confianza [de Franco] lo había reventado una bomba separatista de ETA” sin nombrar a Carrero Blanco de manera explícita. Si no faltan menciones a personajes históricos (como la Pasionaria, el Padre Llanos, pero también ministros de Franco como López Rodó o prohombres del gobierno como Arias Navarro), nunca ocupan el primer plano porque se privilegia la perspectiva intrahistórica gracias a la importancia dada a las familias y a sus miembros.

Aquel día se reconstruye por lo tanto a través de las vivencias y las introspecciones, algo profundamente íntimo, en la soledad de los espacios domésticos en gran parte de los casos, de una serie de individualidades. Los personajes, en su gran mayoría, están en su casa (es el caso de José cuando despierta aquella mañana en su cama, de Olga en el salón, de Elvira, Margarita, Amelia etc). Casi todos están en un momento de espera que favorece la irrupción de los

recuerdos. La cantidad de personajes permite representar la diversidad de las clases sociales, a través de distintas generaciones: la de la guerra, con José y Maximino, la de sus hijos –Olga y Tomás entre otros– quienes crecieron con la postguerra y la de sus nietos –Josemari, Quini y sus compañeros de facultad–, que son los futuros actores de la transición); también se representan las diversas ideologías, con los partidarios del régimen, sean reformistas sean continuistas, y los oponentes.

Se reconoce fácilmente el ámbito que cada personaje representa y el cruce entre tantas subjetividades desemboca en la pintura de un gran fresco socio-histórico representativo del tardofranquismo y de las tensiones que estaban en juego en aquella época. También desde su intimidad, los personajes se hacen eco del grupo al que pertenecen y de la época en la que están viviendo porque su modo de actuar o de pensar en la vida personal tiene mucho que ver con lo que representan a nivel socio-histórico. Uno de los mejores ejemplos sería Maximino, ya que se comporta con las mujeres con una brutalidad que recuerda la violencia de la represión que encarna, puesto que es comisario de la brigada político social, y es un hombre que teme el futuro por su relación con el franquismo; José Ricart es ejemplo de quien supo enriquecerse sacando provecho de los negocios de postguerra; Olga es una mujer víctima de los modelos femeninos a los que no puede escapar una mujer de su condición; Enrique Roda y Lucio representan el desamparo de los obreros revolucionarios (el uno preso en la misteriosa finca que hace pensar en el orfanato de su infancia, tal como aparece en el capítulo 15, y el otro a la intemperie en las últimas páginas de la novela, ante la villa donde Taboada tiene su despacho). Accedemos a esta representación socio-histórica a través de los pensamientos, sentimientos, miedos e ilusiones de todo el personal de la novela ya que el narrador tiende a privilegiar en la mayoría de los casos la focalización interna y cuenta aventuras individuales, en espacios de la intimidad. De esta manera se propone un balance intrahistórico del tardofranquismo, con los temas esperados: la represión desde la perspectiva de los verdugos y de las víctimas, el enriquecimiento de los burgueses, las tensiones entre los más conservadores y los reformistas, sin olvidar los sectores más progresistas o las luchas obreras y estudiantiles. En este marco reconocible, se realzan especialmente las relaciones de poder que estructuran la sociedad: entre las clases sociales (y en el seno de la burguesía) pero también dentro de un sistema patriarcal imperante, que no se pone en tela de juicio salvo tal vez y de forma incipiente en el caso de la pareja formada por Lucio y Lurditas.

Más allá de la reproducción de los comportamientos desde lo íntimo, son las características de los personajes o ciertas escenas clave de la novela consideradas desde el nivel individual las que dan cuenta del ambiente de la época (y refieren por lo tanto a lo colectivo). Por ejemplo, la vejez de José coincide con la decadencia del régimen y con la agonía de su máximo representante; la comida en casa de los Ricart que reúne a Olga, Tomás y Josemari (capítulo 10) funciona como espejo de las tensiones entre un padre pragmático y sus hijos antitéticos (Josemari y Quini, ausente éste en el momento de la comida, como prolongación de las dos Españas). La organización del maratón literario que acaba reprimido y el atentado fallido de la mañana recuerdan la presencia de los dos frentes de lucha antifranquista: uno obrero y serio a pesar de sus fragilidades, el otro, universitario, con un compromiso que parece poco profundo cuando los estudiantes proceden de familias burguesas.

El balance de este pasado inmediato se completa con un esbozo del futuro, el de la Transición que está a punto de iniciarse con la muerte de Franco. El mismo procedimiento se observa: se dibujan las líneas políticas desde la intimidad. Uno de los motivos que mejor ilustra cómo se pinta lo colectivo/histórico desde lo privado es la fiesta de cumpleaños de José que funciona como metáfora de lo que está por venir. En efecto, si recordamos quiénes son los invitados que se van a reunir en torno al patriarca destaca la presencia de los allegados: la familia más cercana con Olga, Tomás, Quini y Josemari, es decir los herederos, los amigos burgueses y próximos al régimen (Pruden, Elvira, Marga, pero también Maximino y su esposa); de los intelectuales pseudo-progresistas (Juan Bartos y su mujer Ada Dutruel) destinados a desempeñar un papel clave (recordemos que al final del capítulo 12, el narrador pinta a Ana Dutruel como una futura artista “orgánica”). Los doce invitados están a punto de celebrar la última cena del franquismo, el “banquete caníbal” según la expresión de Germán Labrador, en el que los pudientes se van a nutrir con las proteínas de la memoria de los vencidos, los débiles, olvidados. De aquella fiesta, quedan excluidos los obreros, los exiliados, pero también la memoria (encarnada a través de la reclusión de una Amelia enferma e indeseada). Se anuncia de esta manera quiénes serán los grandes sectores excluidos de la Transición y de la euforia de los años 80. La organización de la fiesta que no llega a celebrarse dentro de los límites del marco diegético de la novela funciona como metáfora de los pactos que están a punto de sellarse para preparar el futuro. La celebración del cumpleaños, momento especialmente íntimo en la vida familiar, se convierte pues en espejo premonitorio del periodo histórico a punto de iniciarse y destaca a sus actores.

Al elegir como marco temporal diegético un día peculiar e histórico, la novela construye a través de unos personajes vistos en actitudes introspectivas tanto una imagen del final del franquismo con sus problemáticas como una imagen de lo que está por venir. El lector se encuentra frente a una especie de “crónica sentimental” que se desatiende de los acontecimientos históricos, sean gloriosos sean trágicos. Esto permite construir una versión personal del momento bisagra de mediados de noviembre de 1975 e insistir en la dimensión intrahistórica que no se olvida de “lo que lo público abandona” o suele menospreciar. Este rescate favorece la emergencia de versiones alternativas que se pueden confrontar a las versiones hegemónicas, elaboradas desde el poder.

[Segunda parte: la narración de “lo privado” en función de su relación con el poder]

En *La caída de Madrid*, cada capítulo se focaliza de manera dominante en un personaje distinto (pocas veces se repite el punto de vista de un personaje, salvo en cuatro casos: Olga, Tomás, Enrique y Lucio) lo que permite proponer la versión de una variedad de personajes (16 en total): entre ellos destacan aquellos a los que no se suele prestar atención o que no pesan en la sociedad por ser dominados, sin que desaparezcan los dominantes, pero vistos desde dentro, y así pueden asomar fragilidades. Nos centraremos ahora en estos dos grupos para ver cómo se da visibilidad a unos y se pone en tela de juicio el poder de los otros.

Al adoptar la focalización interna de los obreros (Enrique Roda, Lucio, Lurditas), el narrador se interesa por la historia de una clase vencida, que no va a tener un papel determinante en la construcción del futuro, una clase y unos vencidos invisibilizados, cuya historia no se recupera. Dentro del marco de la historia contada en *La caída de Madrid*, es algo que había pronosticado Taboada y había explicado a Lucio cuando se conocieron en la cárcel de Carabanchel: una premonición que quedó grabada en la mente del joven revolucionario y recuerda aquel 19 de noviembre. En efecto en el capítulo 9, se reproduce la conversación entre los dos amigos y el abogado le decía al obrero a propósito de la historia de este (su “hambre” o “chuscos de pan”): “formarán parte de mi biografía, porque esos años los escribiré yo [...]. Los escribirá gente como yo [...]. La historia es de los que saben que existe” (p. 155). Esta frase condensa la idea de una apropiación de la historia de los vencidos por los vencedores (parte del futuro “relato canónico”, “botín del vencedor” como decía Rafael Chirbes haciéndose eco de las *Tesis sobre la filosofía de la Historia* de Walter Benjamin). En la misma conversación, Taboada le explica también a Lucio de manera despectiva su insignificancia, extendiéndola a toda su clase, utilizando como referencia el cuadro de Juan Genovés *Punto de mira II*: “Con el tiempo seréis un ejército de hormigas en la superficie de la luna. [...] Vosotros, esa desbandada de silenciosos microbios vistos desde una lente. Nosotros contaremos qué escapabais y hacia dónde corríais”. Para contrarrestar el discurso de Taboada, Rafael Chirbes, en cambio, da acceso a la versión de Lucio y de sus compañeros (pero también de Lina, Lurditas, Lucas que comparten los mismos orígenes). Gracias a los capítulos que les dedica (capítulos 2 y 9 para Enrique, 9 y 20 para Lucio, 6 para Lurditas, 11 para Lina, 7 en el caso de Lucas), nos enteramos de su historia, de dónde vienen, de cómo viven o han vivido con su familia, de sus luchas, sufrimientos y alegrías. Rescata también otra historia olvidada gracias a la inclusión del personaje de Chacón, que vuelve del exilio y conoce una profunda desilusión.

Un lugar especial ocupan las mujeres en este cuadro, ya que tampoco tuvieron voz para contar su historia. Podríamos dividir las en dos grupos, según la clase social a la que pertenecen (burguesía o clase obrera) pero todas sufren el peso del patriarcado. Una excepción sería Lurditas: aunque Lucio aparece como el que sabe, lee, intenta aplicar en su pareja una relación de igualdad y compartir con su novia sus ideales. Las relaciones de dominación que se denuncian son aquellas que surgen en el marco de la burguesía o en las relaciones desiguales: Amelia, víctima de la infidelidad de José (el “insecto negro” que le ha chupado no solo su dinero sino también su alegría, como se ve en el capítulo 13 gracias a los recuerdos de infancia de Tomás); Olga, víctima de una violación en París y después obligada a convertirse en “ángel del hogar”, un modelo al que no puede escapar a pesar de sus veleidades de asistir a seminarios, pese a su voluntad de controlar su maternidad; Lina, la amante de Maximino, víctima de su brutalidad y de sus celos patológicos; o la mujer del comisario, eterna “mujer ventanera” (retomamos la expresión de Carmen Martín Gaité), víctima de las violaciones de un marido incapaz de aceptar su esterilidad y sin solución para escapar de la soledad a la que la condena su esposo. Los capítulos centrados en estas mujeres permiten revelar las grietas, las heridas que se esconden detrás de las apariencias. Esta doble versión entre lo privado y lo público es especialmente visible si pensamos en Olga o Amelia. La nuera parece ser un ama de casa perfecta que cuida todos los detalles de la preparación del cumpleaños de José (capítulo 3) cuando en realidad descubrimos su frustración como mujer que aspira a cierta modernidad en el capítulo 16. En el caso de Amelia, es su hijo el que revela el maltrato sufrido ya que ella ha perdido la facultad de discurrir de manera coherente. Cuando Tomás recuerda la actitud de su madre en la intimidad de la casa, revela lo que se esconde en público, lo que no encaja con el modelo de la “perfecta esposa”, promovido por ejemplo a través de la *Guía de la perfecta esposa* de Pilar Primo de Rivera desde los años 50. Cuando Tomás visita a su madre

(capítulo 13), recuerda que “el insecto [José] la había atrapado y la había convertido en una mujer cuya sonrisa se helaba al cerrar la puerta” (p. 218). El detalle de la puerta cerrada remite a los llantos que la sociedad no puede adivinar detrás de la eterna sonrisa.

Estos ejemplos subrayan la presencia en *La caída de Madrid* de personajes que sufren una forma de dominación y no suelen ocupar el primer plano en los relatos dominantes: aparecen por lo tanto rehabilitados gracias a un relato que les confiere una forma de centralidad. Sin embargo, no deben ocultar el tratamiento que reciben los personajes dominantes, gracias a la focalización interna que permite profundizar en la interioridad. Pensamos en personajes como José que aparece como un empresario aparentemente preocupado por sus empleados gracias a la focalización interna adoptada en el capítulo 1 antes de descubrirse como un marido que ha provocado la desgracia de su mujer, como revela Tomás en el capítulo 13); en Maximino, tanto comisario “ejemplar” que cumple su misión represiva con la mayor dedicación, sin fallos, que tuvo modelos de brutalidad de género en la infancia (pensamos en las escenas que presencié entre hombres de su pueblo y la desgraciada mujer apodada La Mosca), y hombre fragilizado por su infertilidad y devorado por los celos. Estos últimos elementos no intentan disculparlo, pero explican y permiten construir un retrato polifacético del hombre. De esta manera se revela, desde la intimidad, lo que podríamos llamar la “otra cara” de los vencedores, que se aleja de la cara pública, la que se suele difundir.

La focalización interna múltiple es una opción narrativa muy eficiente, pero no es la única herramienta para denunciar esta disyuntiva entre la cara pública y la cara “privada”. Uno de los mejores ejemplos es tal vez lo que representa Ada Dutruel en la novela y el tratamiento que recibe de parte del narrador. Esta mujer aparece sobre todo a través de lo que dicen de ella otros personajes (su amiga Olga y su marido Juan Bartos), pero también a través de lo que dice el narrador desde una focalización cero (especialmente en el capítulo 12). La cara “pública” de Ada es, según dice el narrador, la de una artista comprometida, representativa de “las nuevas tendencias del arte español” al lado de “maestros indiscutidos” como “Saura, Tàpies, Zóbel y Millares” según la prensa internacional (*Le Monde*), reconocida en el país (por el crítico Moreno Galván en la revista *Triunfo*) y que recibe un encargo de *Ruedo Ibérico* para su número especial “España/Espera”. Sin embargo, su marido la reduce a un modelo de “buena esposa” ya que se enorgullece “del cuidado que ponía Ada en satisfacer todos los aspectos de la vida conyugal” (como si siguiera la ya citada *Guía de la perfecta casada*). Así se matiza el carácter rebelde de esta mujer o el alcance de su no-conformismo, a la vez que se ridiculiza a su marido quien se las da de profesor progresista. La crítica más mordaz viene sin embargo del narrador cuando revela las contradicciones de Ada y sus deseos de fama artística: se presenta como pintora comprometida, pero se menciona la protección de la que goza gracias a su familia burguesa y el interés personal que quiere sacar del prestigio de la red de galerías próxima a los comunistas. Estos detalles matizan la sinceridad de su compromiso y aclaran el deseo de alcanzar una fama personal, sin riesgo. La confirmación llega al final del capítulo 12 cuando el narrador indica que Ada participa en reuniones para crear “el primer gobierno libre de España en casi medio siglo que se encargaría de dar el gran salto político desde la dictadura a la democracia”, es decir para preparar la Transición (p. 204). En este contexto la describe como una futura artista al servicio del nuevo poder, estableciendo un paralelismo perfecto entre lo que se destina a ser ella y lo que fueron ciertos artistas para el régimen franquista agonizante (toma entre otros el ejemplo de Ávalos y sus “descomunales estatuas” del Valle de los Caídos). En este caso el narrador heterodiegético critica la actitud artística de Ada Dutruel, su oportunismo, es decir la actitud de una creadora que se deja “colonizar” por el poder porque le permite sacar un provecho personal, adaptándose a la situación de 1975 y preparándose para el futuro inmediato. Recuerda finalmente el comportamiento de un Taboada visto por José como un animal cuyas “mutaciones genéticas” evolucionan en función de las necesarias “adaptaciones al nuevo medio” (p. 25).

Esta segunda parte nos ha permitido poner de realce hasta qué punto la voluntad de privilegiar los puntos de vista personales facilita la emergencia de versiones alternativas que no suelen difundirse por proceder de personajes que no suelen tener voz (pensamos en los obreros, las prostitutas, los vencidos, las mujeres) o versiones que se oponen a las versiones hegemónicas como vimos a través del caso emblemático de Ada que matiza el papel de ciertos artistas comprometidos, en particular cuando proceden de la burguesía. Esta visión alternativa podría también aplicarse a la visión que se nos propone de las luchas estudiantiles, cuando los intereses personales o sentimentales superan los objetivos revolucionarios, o cuando parte de los estudiantes proceden de la burguesía. Así se reintegra en la Historia del país a los sectores más frágiles, se matizan las versiones dominantes y se expresa una voluntad de recuperación de una historia (o más bien de una intrahistoria) más completa, en un momento en que la sociedad sentía que sufría de un déficit de memoria. Este resultado le confiere al novelista un papel determinante si logra mantenerse al margen del poder y no se deja “colonizar” para evitar ser víctima de las “injerencias” del poder. Es lo que intentó hacer Rafael Chirbes en una época en que existía un riesgo al que no supieron escapar, según él, algunos de sus coetáneos.

[Tercera parte: frente a la amenaza ¿cómo se defiende el autor (para no dejarse colonizar por el poder)? ¿puede llegar a ser la novela un espacio de resistencia frente a los discursos oficiales/dominantes/hegemónicos)?]

Conviene ante todo aclarar el contexto en el que se escribió y se publicó *La caída de Madrid*. Coincide con un momento en que empezaban a multiplicarse novelas que ostentaban una voluntad de recuperación de la memoria histórica, novelas a menudo criticadas por Rafael Chirbes, como explica en el texto titulado “De qué memoria hablamos”. El reproche principal era que gran parte de los novelistas se dejaban “colonizar” por el poder y acabaron forjando una moda. Rafael Chirbes no es el único en criticar la situación; se nota la misma intención, y el mismo cansancio, por ejemplo en el título que Isaac Rosa elige para la novela que publica en 2014, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*. Con esta, reescribe su primera novela, de 1999, *La malamemoria*, añadiéndole comentarios irónicos, para criticarla. Ya en el cambio de siglo, Rafael Chirbes lamentaba que la mayoría de las novelas sobre la guerra y el franquismo propusieran una versión sentimental, consoladora, con una voluntad reconciliadora, en vez de intentar descifrar el presente a la luz de las heridas del pasado. Muy a menudo consideraba que eran novelas que entre líneas celebraban una Transición modélica en vez de ponerla en tela de juicio, en vez de denunciar la desmemoria a la que había conducido. En *La caída de Madrid*, también está levantándose contra lo que está viviendo, al final del siglo XX, cuando sigue experimentando el peso del pasado, un pasado no suficientemente deconstruido por los gobiernos que se sucedieron a partir de la muerte de Franco, ni siquiera cuando llegaron al poder los socialistas. Esta situación lo mueve a adoptar una posición contraria, gracias a lo que llama la “estrategia del boomerang”, que consiste en volver sobre el pasado para analizar de modo crítico el presente. En *La caída de Madrid* le permite no solo ofrecer una versión más completa del tardofranquismo, introduciendo puntos de vista invisibilizados sino también deconstruir la versión de una Transición modélica que se ha elaborado progresivamente en los años 90, ocultando por ejemplo la violencia del periodo o los problemas de memoria.

En *La caída de Madrid*, la crítica se construye a través de la puesta en escena de los movimientos de oposición con, por una parte, la “evaporación” de la clase obrera (la expresión es de Lirios Mayans) que se evidencia a través del desmantelamiento de Vanguardia Revolucionaria: se insiste en la muerte maquillada de El Viejo, en la detención y la ejecución programada de Enrique Roda, ya ineluctable, y también en el callejón sin salida en el que parece encontrarse Lucio al final de la novela, sin solución para intentar salvarse al renunciar a pedir ayuda al traidor, Taboada. Por otra parte, el tratamiento que reciben los movimientos estudiantiles en el capítulo 7 no es de buen agüero. En efecto, el profesor Bartos, que parece apoyar a los jóvenes rebeldes, es en realidad un oponente “de opereta” que ostenta su pseudo compromiso a través de la decoración de su despacho (con el Che Guevara o una reproducción del *Guernica* entre otros elementos como indicado al principio del capítulo 7) pero se siente incapaz para la acción, celebra que su esposa sea tan buena ama de casa y no vacila en asistir a la fiesta organizada por Olga, aunque a regañadientes. Esta crítica se extiende a la mayoría de los personajes que ejercen una forma de poder (sea relacionado con su capital económico, cultural o simbólico) y Rafael Chirbes sabe encontrar sus “resquicios” para contrarrestar las sutiles estrategias que permiten las injerencias. Pensamos, por ejemplo, en el uso de la ironía con la que trata a algunos personajes, especialmente a Olga que se presenta a sí misma como una mujer libre y moderna, que busca su “estilo”, cuando en realidad sigue las modas y los imperativos de su clase y se deja ahogar por su familia política.

Por último, la forma de la novela y su estructura narrativa son armas eficientes. En efecto, frente a los discursos impuestos, llanos, a las modas sin relieve, frente a lo consensual, propone una confrontación de puntos de vista, mediante una polifonía a veces discordante. Al presentar un mismo día desde múltiples perspectivas abre un abanico de versiones alternativas y las pone todas al mismo nivel, sin voluntad de jerarquizarlas. De hecho, la novela se abre con el punto de vista de don José, el patriarca que pesa sobre el inicio del relato, pero pronto desaparece ya que nunca se volverá a repetir esta focalización. Lo mismo pasa con el punto de vista de Maximino, adoptado en el largo capítulo 4 y ya ausente de la segunda parte, mientras que el penúltimo capítulo de la obra otorga un lugar importante a su mujer, una desgraciada esposa silenciosa, invisible, como tantas otras, y tal vez por eso anónima. En cambio, el punto de vista del vulnerable Enrique Roda, que surge a modo de contrapunto en el segundo capítulo, mucho más corto que el primero, volverá a aparecer al principio del último tercio de la segunda parte (capítulo 15) como para compensar su próxima desaparición y dejar una huella. De la misma forma, cada parte culmina con el punto de vista de Lucio, el obrero del metro, fiel a sus ideales hasta aceptar un destino que adivinamos trágico. Su invisibilidad en la sociedad parece compensada por los dos capítulos que adoptan su focalización en lugares que dejan una impronta en la mente del lector por ser los últimos.

La forma polifónica que intenta por lo tanto borrar las relaciones de poder o relativizarlas es también eficiente para proponer una visión del mundo llena de matices. Cada capítulo de la novela arroja una luz nueva sobre los personajes: estos se presentan desde su propia interioridad y desde la perspectiva de los demás; de esta forma cada afirmación puede combinarse con otra sin excluirla. Es el lector el que ha de confrontar lo que se le propone para forjarse su idea. Esto funciona claramente con los personajes que ejercen una forma de poder, no para justificar o perdonar sino para aclarar ciertos mecanismos (ya hemos visto como a la luz de la juventud de Maximino, comprendemos cómo llega a ejercer tal brutalidad, como comisario y como amante). Lo mismo pasa con ciertos personajes de la clase baja que aspiran a ascender, como es el caso de Lucas: a la luz de lo que vivió en la infancia, comprendemos por qué sueña con una relación amorosa con Margarita. Si pensamos en los personajes de Vanguardia Revolucionaria, con los que se identifica probablemente Rafael Chirbes (también él tuvo contactos de joven con grupúsculos de extrema izquierda), la situación es diferente. El narrador sólo se empeña en devolverle una visibilidad, un comportamiento ejemplar, para contrarrestar su invisibilidad en los discursos hegemónicos, y lo hace poniéndose a su nivel para acompañarlos, adoptando la actitud del narrador compasivo que tanto le agradaba y que abandona a veces cuando se trata de criticar a los burgueses. A pesar de esta organización coral tan bien orquestada, la novela no propone un relato perfecto, cerrado, porque si así fuera caería en la trampa que pretende denunciar. Quedan fragmentos en blanco, trozos de la historia que no se han podido recuperar, como lo ilustra la memoria deficiente de Amelia, la presencia de historias familiares incompletas (la de Enrique Roda con la discreta alusión a la muerte de sus padres, la de Quini que sigue sin comprender quién es aquel amigo de la familia que le ha dado su nombre). De esta forma, Rafael Chirbes no pretende poder llegar a una verdad, deja un espacio de libertad al lector, le propone una lectura empática con la gran mayoría de los personajes hasta rozar lo incómodo (por ejemplo, cuando se trata de comprender el funcionamiento de Maximino).

El resultado es que, en una época en que las novelas que vuelven al pasado tienden a proponer versiones consoladoras (según Rafael Chirbes), en que los novelistas se dejan atrapar por esta facilidad, el autor de *La caída de Madrid* intenta no dejarse “colonizar”, ejerciendo su libertad de novelista-pulga, a través de estrategias narrativas idóneas. Entre ellas cabe destacar la fuerza de las focalizaciones internas múltiples que permiten mirar desde todos los ángulos, variar los puntos de vista sobre los personajes y obligar al lector a revisar sus opiniones de manera permanente, a no dejarse encerrar en una versión unívoca, escrita bajo los imperativos del poder.

[Conclusión]

La reflexión llevada a cabo sobre *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes ha permitido evidenciar cómo la novela puede relatar una época en su dimensión colectiva (y por lo tanto proponer una representación de un periodo histórico) a partir de historias individuales y profundamente íntimas porque cada personaje funciona como metonimia de su clase y revela las fuerzas que están en juego. Así vimos cómo una escena banal de la intimidad familiar –una fiesta de cumpleaños– puede alcanzar una significación histórica gracias a su dimensión metafórica. El interés de la dimensión privada de las historias se ensancha si consideramos que cada versión puede representar lo no dicho o lo no confesado, puede revelar aspectos ignorados o hasta difundir versiones alternativas de lo aceptado de manera consensual. Comprendemos por lo tanto que el papel de la novela puede llegar a ser subversivo si llega a plantear lo que no se suele discutir. La segunda parte ha prolongado la reflexión mostrando cómo *La caída de Madrid* evidencia la pérdida de la historia contada por los obreros vencidos e intenta compensarla a la vez que pone en tela de juicio la acción de los supuestos actores de la lucha antifranquista y del cambio cuando proceden de las élites. De esta manera, la ficción se alza para contrarrestar los efectos de los discursos hegemónicos cuando el autor sabe resquebrajarlos, alejándose del poder que los edifica. La última parte, por lo tanto, ha querido evidenciar cuáles son las estrategias convocadas por Rafael Chirbes en *La caída de Madrid* para evitar caer en los defectos que reprocha a sus coetáneos, para evitar dejarse “colonizar” por el poder y no renunciar a contar libremente “la historia privada de las naciones”. Entre los recursos más eficientes hemos destacado el uso generalizado de la crítica lúcida, las ventajas de una estructura polifónica que restablece una forma de igualdad entre los personajes y saca provecho del cruce de las perspectivas para aclarar los mecanismos que instauran relaciones de dominación. Así se llega a comprender la resistencia que puede ofrecer la construcción de una novela a base de elipsis, desencuentros, espacios en blanco, incógnitas.

En un momento de incipiente puesta en tela de juicio de la Transición, deducimos que, con *La caída de Madrid*, Rafael Chirbes ya escribe esta historia “a contrapelo” que tanto le atraía, y que había empezado a ensayar, sin éxito en su momento, con *La buena letra* (1992) y como seguirá haciéndolo con las novelas posteriores como *Los viejos amigos* (2003). Así manifestaba en el cambio de siglo su voluntad de resistir contra las tendencias vigentes gracias a una novela que seguía contando “la vida privada de las naciones”. Y lo hará hasta el final de su trayectoria, con obras como *Crematorio* o *En la orilla*, que conocieron un éxito sin precedente, recibieron los premios más prestigiosos y gozaron de



una recepción cada vez más elogiosa. Sin embargo, en 2000 todavía no había llegado este momento; Rafael Chirbes seguía siendo un autor relativamente confidencial, que vivía lejos de los centros literarios, condición probablemente indispensable para protegerse de las “injerencias del poder” y mantener su libertad crítica de “novelista-pulga”.

II.2 Traduction

Données statistiques générales

Épreuve	Nombre de candidats présents	Moyenne des candidats présents	Nombre de candidats admissibles	Moyenne des candidats admissibles
Thème et Version	302	7,01 / 20	157	9,29 / 20

Note minimale : 0,00/20 - Note maximale : 15,01/20

II.2.1 Thème

Données statistiques

Épreuve	Nombre de candidats présents	Moyenne des candidats présents	Nombre de candidats admissibles	Moyenne des candidats admissibles
Thème	302	3,52 / 10	157	4,56 / 10

Note minimale : 0,00/10 - Note maximale : 7,41/10

Texte proposé

Deux années se passaient pour Élisabeth dans cette douceur matérielle de la vie, dans ce milieu de complaisances et de paroles flatteuses, dans cette domination acceptée de tout le monde, dans cette indépendance, presque ce bon plaisir de ses volontés et de ses actes. Tout à coup les choses changeaient. La progéniture du maire entraînait dans les bureaux d'un ministère à Paris, et le départ de la jeune influence replaçait Élisabeth dans la situation inférieure qu'elle avait dans le passé. La rancune de ses compagnes blessées par ses airs de princesse, les exigences de ses caprices, les foudres de son caractère, s'essayait petit à petit à mordre sur elle, cherchant à se venger à la sourdine, avec la méchanceté savante dont les femmes même des champs ont le perfide secret. Le bonhomme *Gros-Sou*, trouvé un matin d'hiver gelé à l'affût, n'apportait plus, les dimanches, la gaieté de son violon et de sa bien portante vieillesse. La *Lorraine*, atteinte d'un commencement de paralysie à la suite d'une congestion cérébrale, avait été portée à l'hôpital. Monsieur, dont jusqu'alors on ne connaissait pas « la couleur des paroles », s'échappait en de grosses colères venant de l'annonce d'une concurrence dans le voisinage. En tout et partout, ce n'était que déplaisir pour Élisabeth qui commençait à s'ennuyer des femmes, des hommes, du pays, en laquelle s'éveillait sourdement la sollicitation d'un changement de lieu et de demeure.

Bientôt l'attristée maison se remplissait du noir et de l'horreur que met entre quatre murs l'agonie furieuse d'un jeune mourant qui ne veut pas mourir. Le fils de la maison n'avait plus que quelques semaines à vivre, et chaque crise, qui l'approchait du terme, amenait une épouvantable scène où dans la terreur de la mort, de sa bouche impitoyable il injurait sa mère, l'appelant de noms infâmes qu'on entendait de la rue, l'accusant de sa fin prématurée, criant que Dieu le punissait, lui, du sale métier qu'elle faisait !

[...] Les jours où il ne voulait supporter la présence ni de son père ni de sa mère, elle [Élisabeth] le soignait, elle le veillait et, au milieu de la disposition chagrine de son esprit et du douloureux de sa tâche, elle cherchait une distraction dans la lecture des livres, des romans qui traînaient sur le lit du jeune homme et qu'il lisait comme un malade, en allant de l'un à l'autre, dans les entractes de la souffrance.

Edmond de Goncourt, *La Fille Élisabeth*, 1877.

Remarques générales sur l'épreuve de thème

L'épreuve de thème est un exercice de traduction au cours duquel le jury de l'Agrégation évalue principalement trois compétences du candidat :

- a) sa capacité à restituer fidèlement le sens du texte original français ;
- b) sa capacité à produire un texte en espagnol grammaticalement correct ;
- c) sa maîtrise générale de la construction textuelle : le texte présente cohésion, cohérence, homogénéité de ton et est idiomatique.

L'acquisition de ces compétences est le résultat d'un processus qui exige du temps, du travail, de la motivation et le développement d'aptitudes de traduction que le candidat doit acquérir au préalable. En effet, seuls les candidats habitués à la lecture de textes littéraires seront capables de saisir la sensibilité du texte français et de restituer le sens dans un espagnol approprié ; seuls les candidats habitués à l'exercice de la traduction posséderont les réflexes nécessaires pour proposer des solutions permettant de trouver un équilibre fin entre la fidélité au texte source et le naturel du texte cible. Comme cela a été souligné dans les rapports des sessions précédentes, le jury attend :

- a) que le texte proposé par le candidat fasse preuve de précision lexicale et respecte les relations logiques, temporelles et énonciatives. Sont donc sanctionnés les contresens, les faux-sens, les omissions ou les ajouts interprétatifs ;
- b) que le texte témoigne de la maîtrise grammaticale et textuelle du candidat. Le jury évalue ici la correction morphosyntaxique (utilisation des temps et des modes verbaux, des prépositions, des constructions subordonnées...), la qualité des collocations, la maîtrise des registres ou la ponctuation ;
- c) que le texte fasse preuve de finesse, de cohérence stylistique, qu'il « sonne espagnol ».

Considérations générales sur le texte de la session 2026

Le texte proposé lors de la session 2026 était un extrait de *La Fille Élisa*, publié par Edmond de Goncourt en 1877. Roman naturaliste centré sur une prostituée devenue meurtrière, c'est un livre qui a marqué son époque parce qu'il abordait frontalement des sujets considérés comme scandaleux : la prostitution, la sexualité féminine, la violence sociale, la prison... Dans le roman, Élisa est une jeune femme pauvre, issue d'un milieu populaire. Elle vit dans une maison close où les femmes forment une microsociété ambiguë : mélange de solidarité, de rivalité, de brutalité quotidienne et de résignation. L'extrait se situe à un moment important du roman : Élisa commence à éprouver une fatigue morale face à la vie de prostitution. Même si le lecteur n'a pas lu le livre, il peut comprendre que :

- avant ce passage, Élisa a connu une période de relative stabilité matérielle ;
- il se produit un changement dans la vie de la maison (certaines compagnes deviennent méchantes, les conflits augmentent, la joie artificielle du lieu disparaît...) ;
- un drame arrive : le fils de la maison, malade, est mourant.

Inscrit dans le mouvement du naturalisme, le roman cherche à observer « scientifiquement » la société. Comme les auteurs de ce courant, Edmond de Goncourt accorde une très grande importance à l'observation minutieuse des comportements, de la psychologie des personnages et de l'atmosphère du récit. La langue est ainsi, pour l'écrivain, un outil précieux : le maniement expert de certaines ressources linguistiques lui permet de mettre en scène une atmosphère de corruption morale généralisée et une ambiance de décomposition du milieu dans lequel se situent les personnages. C'est précisément cette question qui est en jeu dans l'exercice de thème : le candidat doit être capable d'identifier les particularités linguistiques qui permettent au texte source de fonctionner comme une structure signifiante qui répond à des objectifs littéraires précis, afin de pouvoir ensuite les transposer dans le texte cible par le biais de la traduction.

L'un des moyens qui permettent à l'auteur du texte de la session 2026 d'atteindre ses objectifs est la construction d'un récit rédigé à l'imparfait. Compte tenu de l'importance de ce temps dans le texte de Goncourt, nous nous permettrons d'analyser son rôle dans la construction discursive du fragment de *La Fille Élisa* que les candidats devaient traduire.

Le pourquoi d'un récit à l'imparfait

Le texte proposé lors de la session 2026 est rédigé, dans son intégralité, à l'imparfait. Ce fait peut paraître surprenant à première vue, car l'extrait du roman est un récit et, comme on le sait, le temps utilisé habituellement pour la narration est le passé simple, un temps perfectif qui permet de présenter une succession d'événements.

La principale caractéristique de l'imparfait de l'indicatif, tant en français qu'en espagnol, est qu'il s'agit d'un temps dépourvu de point d'ancrage temporel, c'est-à-dire que « no alude al comienzo ni al final de la situación descrita, sino a su transcurso » (<https://www.rae.es/gtg/pret%C3%A9rito-imperfecto-de-indicativo>). Il s'agit, en d'autres termes, d'un temps *imperfectif*. De même, c'est un temps traditionnellement considéré comme relatif, c'est-à-dire qui « requiere que su referencia temporal se vincule con otra situación localizada en el pasado » (*Ibidem*).

- Le français comme l'espagnol codifie l'aspect imperfectif de ce temps sous la forme de trois valeurs : continue (1), progressive (2) ou habituelle (3). Ces valeurs apparaissent dans le texte d'Edmond de Goncourt :
- (1) En tout et partout, ce **n'était** que déplaisir pour Élisabeth ;
 - (2) [...] qui **commençait** à s'ennuyer des femmes, des hommes, du pays, en laquelle **s'éveillait** sourdement la sollicitation d'un changement de lieu et de demeure.
 - (3) Les jours où il ne voulait supporter la présence ni de son père ni de sa mère, [Élisabeth] le **soignait**, elle le **veillait** et, au milieu de la disposition chagrine de son esprit et du douloureux de sa tâche, elle **cherchait** une distraction dans la lecture des livres...

Dans l'énoncé (1), la forme verbale « était » correspond à une valeur de l'imparfait dite continue ou descriptive. Ici, aucun processus n'est exprimé et aucun état de choses n'est répété, mais une propriété est exprimée au passé. Dans (2), les formes « commençait » et « s'éveillait » répondent à une autre valeur : on est ici en présence d'un emploi progressif du verbe, car on met l'accent sur un point ou un intervalle du déroulement de l'action. Dans (3), enfin, nous sommes face à ce que les grammairiens appellent la valeur itérative ou habituelle, où l'imparfait exprime des situations qui se répètent sur un intervalle de temps. Dans tous ces emplois, l'imperfectivité aspectuelle du temps n'est contredite par aucun élément : les formes verbales indiquées dépendent d'un cadre situé dans le passé qui est inclus dans l'événement exprimé par le verbe et qu'il est possible de retrouver (cf. Morgado Nadal 2014 : 44).

Or, le texte d'Edmond de Goncourt présentait d'autres formes verbales dont le caractère imperfectif semblait menacé¹, car les événements se produisent dans des cadres où il est possible de visualiser une limite :

- (4) Deux années se passaient pour Élisabeth dans cette douceur matérielle de la vie, dans ce milieu de complaisances et de paroles flatteuses...
- (5) Tout à coup les choses **changeaient**.
- (6) Bientôt l'attristée maison **se remplissait** du noir et de l'horreur que met entre quatre murs l'agonie furieuse d'un jeune mourant qui ne veut pas mourir.

Ces trois énoncés comportent des compléments adverbiaux de temps qui indiquent une limite (*Deux années ; Tout à coup ; Bientôt*). Cela crée une tension entre l'aspect imperfectif et la nature télique du prédicat. En effet, ici, l'événement ne se situe plus dans un cadre (*Les jours où il ne voulait supporter la présence ni de son père ni de sa mère, [Élisabeth] le soignait*) mais se produit à un moment donné dans une succession temporelle (*Tout à coup les choses changeaient*). Cet usage de l'imparfait est appelé **imparfait narratif** (Bres 2005) car il assume des fonctions normalement réservées au passé simple : on raconte un événement nouveau dans la chaîne narrative.

Ce qui nous intéresse, c'est de savoir pourquoi on retrouve cette valeur dans le texte d'Edmond de Goncourt, figure du naturalisme du XIXe siècle. Utilisé depuis le Moyen Âge (cf., par exemple, pour l'espagnol : Morgado Nadal 2014 : 55) et aujourd'hui très présent dans la presse (cf. Azpiazu Torres 2015), l'imparfait narratif a été très utilisé dans la littérature du XIXe siècle. En effet, d'un point de vue linguistique, ce temps produit un effet particulier car il combine deux dimensions habituellement opposées : une progression événementielle (valeur narrative) et une vision interne ou non délimitée de l'événement (valeur imperfective) (cf. Bres 2005). Sur le plan littéraire, l'utilisation de cet imparfait apporte quelque chose de très intéressant : le récit avance, mais l'événement est saisi *de l'intérieur*, comme s'il était en train de se produire :

Con los indefinidos se narra la historia desde un punto de vista objetivo y, para poner mayor énfasis en un hecho concreto, el autor emplea el imperfecto de tal manera que parece ser presenciado por el propio narrador y nos lo presenta ante nuestros ojos. (Morgado Nadal 2014: 152)

En utilisant l'imparfait narratif dans son texte, Edmond de Goncourt parvient, dans les trois énoncés cités - (4), (5), (6) -, à créer cet effet de point de vue en perspective, comme si le narrateur lui-même assistait à la scène.

La question est maintenant de savoir comment le traduire. Deux options s'offraient aux candidats :

- a) considérer que cette valeur de l'imparfait narratif est typique de la narration du XIXe siècle tant en français qu'en espagnol et traduire, par conséquent, les trois formes verbales de (4), (5) et (6) par des imparfaits en espagnol ;
- b) traduire les trois énoncés au passé simple.

¹ Comme on le sait, l'espagnol et le français disposent d'autres valeurs modales qui ne correspondent ni aux valeurs de base décrites ici, ni à ce qu'on appelle l'imparfait narratif. Les candidats intéressés peuvent se reporter aux références bibliographiques suivantes pour approfondir ces autres usages de l'imparfait dits « modaux » : Morgado Nadal 2014 : 43-44 ; Patar et De Mulder 2014 ; Gaspar García, 2017 ; NGLE : <https://www.rae.es/gram%C3%A1tica/sintaxis/el-aspecto-verbal-sus-clases>.

Le jury a accepté la première option et a bonifié les copies qui avaient opté pour la seconde. Pourquoi ?

Les prédicats de (4), (5) et (6) sont des événements dynamiques et délimités. Lorsqu'on parle d'« événement dynamique », on fait également référence à l'aspect, non pas à l'aspect verbal (perfectif/imperfectif), mais à l'aspect lexical. Ce type d'aspect (également appelé, dans la tradition hispanique, *modo de acción*, *cualidad de la acción verbal*, *clase aspectual*, ou *Aktionsart*) fait référence aux qualités temporelles que contient sémantiquement un lexème verbal. Depuis Vendler (1967), de nombreuses traditions linguistiques distinguent quatre types d'aspect lexical : les états (*estados*), les activités (*actividades*), les accomplissements (*realizaciones*) et les achèvements (*logros*). Les états sont des événements qui « no ocurren sino que se dan » (De Miguel 1999) ; les autres événements sont dits dynamiques – ils sont progressifs et indiquent un processus ou une action qui avance. Pour des raisons pédagogiques, nous nous permettons de reproduire ici le tableau inclus dans Gaspar García (2019 : 78-79) :

CLASES ASPECTUALES DE PREDICADOS (Gaspar García 2019)

I. «Estados»

I.1. «Estables, gnómicos o de individuos» (*ser español, saber, tener*)

I.2. «Episódicos, precarios o de estadios» (*conocer, querer*)

II. Dinámicos

II.1. No acotados

II.1.1. Verbos de «actividad» (*jugar, cenar, comer*)

II. 2. Acotados

II.2.1. Verbos de «realización» (poseen un inicio y un final) (*leer un libro, construir una casa*)

II.2.2. Verbos de «logro» (se producen en un punto) (*morir(se), entrar*)

Les énoncés (5) y (6) sont des achèvements (*logros*) : ils présentent des événements dynamiques, délimités et qui se produisent en un point :

(5) Tout à coup les choses **changeaient**.

(6) Bientôt l'attristée maison **se remplissait** du noir et de l'horreur que met entre quatre murs l'agonie furieuse d'un jeune mourant qui ne veut pas mourir.

Cela n'est pas par hasard ; en effet, comme l'explique Morgado Nadal (2014), au XIX^e siècle, les énoncés à l'imparfait narratif répondent généralement à la description suivante :

[...] la presencia de una circunstancial puntual del tipo *X tiempo más tarde*, la contribución a la progresión temporal y la combinación de dicha forma verbal con un predicado puntual – *logro* –. (Morgado Nadal 2014 : 55)

Les énoncés (5) et (6) sont donc des imparfaits narratifs prototypiques des romans réalistes et naturalistes du XIX^e siècle ; en effet, ils remplissent toutes les conditions énoncées par Morgado Nadal (2014) : ils sont accompagnés d'une circonstance ponctuelle du type *X temps plus tard* (*Tout à coup*, *Bientôt*), contribuent à la progression temporelle et construisent des prédicats dynamiques, délimités et qui se produisent à un moment précis (ce sont des achèvements).

Or, le texte proposé lors de la Session 2026 commençait par un énoncé qui ne répondait pas à ce critère prototypique : bien qu'il comporte une expression circonstancielle (*Deux années*), celle-ci n'est pas ponctuelle mais durative, c'est-à-dire que l'événement *Deux années se passaient pour Élisabeth* n'est pas un achèvement (*un logro*) mais un accomplissement (*una realización*) : il est dynamique, délimité et possède un début et une fin (encadré par ces *Deux années*). Cela rend la traduction par un imparfait narratif peu acceptable en espagnol :

(4) a. #²Dos años pasaban para Élisabeth en ese dulzor material de la vida.

² En linguistique, les symboles * et # permettent de distinguer deux types d'anomalies. L'astérisque * placé devant un énoncé indique que celui-ci est considéré comme *agrammatical*, c'est-à-dire qu'il ne respecte pas les règles syntaxiques ou grammaticales de la langue. Le symbole #, en revanche, indique qu'un énoncé est *sémantiquement ou pragmatiquement problématique*, difficile à interpréter ou peu naturel dans un contexte donné. Par exemple : **Jean a dormi la table*. → agrammatical : problème de sélection syntaxico-sémantique du verbe *dormir*. #*Jean a acheté un cadeau à sa mère, mais il ne lui a rien offert*. → grammatical, mais interprétativement problématique selon le contexte, puisque *acheter un cadeau* crée une attente concernant le fait de l'offrir.

Un texte est une unité qui a un sens global. L'énoncé de (4) correspond à la traduction du début du texte (*Deux années se passaient pour Élisabeth*) et sert de cadre au récit général. Par conséquent, c'est un énoncé lié, sur le plan narratif, aux deux autres énoncés qui font progresser l'action (*Tout à coup les choses changeaient; Bientôt l'attristée maison se remplissait...*). En d'autres termes, le temps choisi dans le premier énoncé devait être cohérent avec celui choisi pour les deux autres. Le jury a accepté que les trois énoncés soient traduits à l'imparfait de l'indicatif en espagnol, mais a bonifié les copies dans lesquelles le premier énoncé (et, par conséquent, les deux autres « énoncés-cadres ») a été traduit au passé simple. Le jury a par ailleurs pénalisé le mélange des deux temps dans les trois séquences : le texte ne pouvait pas commencer par l'imparfait et présenter ensuite les deux autres énoncés « cadres » au passé simple (ou vice-versa).

Outre cette question de l'imparfait narratif, cruciale dans le texte, d'autres points ont fait l'objet d'une évaluation dans l'épreuve de thème de la session 2026. Il s'agit de questions de grammaire désormais classiques dans cette épreuve et qui portent par exemple sur la maîtrise des déictiques, des propositions subordonnées (en particulier les propositions relatives dans cette session), des pronoms sujets explicites ou implicites dans la phrase, des prépositions de régime verbal et des prépositions en général, de la présence de l'accusatif prépositionnel, de l'accentuation ou de la ponctuation. Dans la section suivante (*Explication détaillée par séquence*), nous aurons l'occasion d'analyser ces questions en détail.

Explication détaillée par séquence

- 1) **Deux années se passaient**^[1] **pour Élisabeth dans cette**^[2] **douceur**^[3] **matérielle de la vie,**
Dos años transcurrieron para Élisabeth en aquel dulzor material de la vida,

[1] **se passaient** = *transcurrieron/pasaran*. Comme nous l'avons souligné dans la section antérieure, le jury a choisi de traduire cette forme verbale par un *pretérito perfecto simple* et a bonifié les copies qui proposaient cette traduction. En effet, malgré l'imparfait dans le texte français, cet énoncé constitue un événement téléologique, car il est accompagné d'un circonstanciel qui exprime une limite. Ce circonstanciel indique en outre un début et une fin (*Deux ans*), c'est-à-dire qu'il s'agirait d'un *accomplissement* (*realización*) et non d'un *achèvement* (*logro*). L'emploi de l'imparfait narratif dans cet énoncé est coûteux car les usages prototypiques de l'imparfait narratif au XIX^e siècle correspondent à des énoncés qui constituent des *achèvements* (cf. Morgado Nadal 2014 : 55) et non des *accomplissements*. Toutefois, le jury a également accepté cet imparfait par souci de respect stylistique. Le temps choisi dans cette séquence devra être répété dans les séquences (5) et (20), car les trois constituent le cadre du développement narratif du texte en contenant trois compléments circonstanciels qui font avancer l'action narrative. Le jury a pénalisé le non-respect de l'alignement des temps dans ces trois séquences — (1), (5) et (20).

[2] **cette** = *aquel/aquella (ese/esa)*. Le texte commence *in medias res* et tout lecteur sait qu'il s'agit d'un récit qui fait suite à un autre, implicite. Cela aurait pu justifier la traduction du démonstratif *cette* par un déterminant déictique endophrastique qui aurait fait référence, de manière anaphorique, à une expression contenue dans un potentiel texte antérieur (*este/esta*). Cependant, le candidat doit considérer que le texte constitue une unité de sens en soi et, en ce sens, il est difficile d'établir une référence endophrastique (au sein du texte) de type anaphorique avec un élément antérieur qui n'existe pas. Le jury a donc considéré que la traduction des déterminants démonstratifs présents dans les séquences (1), (2), (3) et (4) doit répondre à une interprétation de la référence déictique de type exophrastique (hors du texte) et, par conséquent, n'a accepté que la traduction par des démonstratifs de troisième et deuxième degré (*aquel/aquella* ; *ese/esa*), qui sont ceux qui permettent cette interprétation. Le choix du deuxième ou du troisième degré doit être maintenu dans la traduction de toutes les séquences (1-4), afin de garantir la cohérence et la cohésion textuelles. Pour plus d'informations sur les classes de démonstratifs et leur fonctionnement, le candidat peut consulter le chapitre 17 de la NGLE (<https://www.rae.es/gram%C3%A1tica/sintaxis/clases-de-demostrativos>).

[3] **douceur** = *dulzor/dulzura*. Les mots *dulzor* et *dulzura* sont tous deux des noms dérivés de l'adjectif *dulce*. *Dulzor*, lié au goût, renvoie à une qualité perceptible par les sens (*El vino amarillo no presenta un dulzor perceptible*, CREA, 2003) tandis que *dulzura* a davantage à voir avec la tendresse d'un individu, avec le caractère (*Mateo, su hijo mayor [...] interrumpe continuamente la entrevista pidiendo la atención de mamá. Ella le responde con dulzura*, CREA, 1997). Les deux termes convenaient pour traduire le nom français car, dans les deux cas, la métaphore de l'apaisement qui transparaît dans le texte était préservée. Le jury a également accepté d'autres possibilités où, bien que la métaphore ne soit pas conservée, le même sens était transmis (*apacibilidad, tranquilidad, paz material...*).

- 2) dans ce^[4] milieu^[5] de complaisances^[6] et de paroles flatteuses^[7],
en aquel entorno de complacencias y de palabras halagadoras,

[4] **ce** = *aquel/ese*. Le jury n'a pas accepté le démonstratif *este* pour les raisons exposées dans la séquence précédente (cf. [2]). Le maintien du même type de démonstratif que dans la séquence (1) (deuxième ou troisième degré) était obligatoire ; par conséquent, l'alternance des démonstratifs entre les séquences (*#ese/aquel* ; *#aquel/ese*) a été sanctionnée.

[5] **milieu** = *entorno/ambiente*. Le sens du mot *milieu* renvoie au 'cadre, environnement dans lequel vit quelqu'un, considéré comme conditionnant son comportement' (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/milieu/51429>). Par conséquent, des propositions telles que *contexto*, *ámbito* ou *área* constituaient des faux-sens, et d'autres comme *centro* ou *sitio*, des contresens. Quelques rares propositions, présentes exceptionnellement dans certaines copies, telles que *#en aquel medio ambiente de* ou *en aquella mitad de*, constituaient des non-sens et ont été fortement pénalisées.

[6] **complaisances** = *complacencias*. Peut-être par analogie avec les mots *paciencia* ou *ciencia*, un nombre surprenant de copies présentaient le barbarisme **complacencias*, sévèrement sanctionné par le jury. D'autres options moins précises pour traduire ce substantif, qui ont fait l'objet d'une légère pénalité, étaient *satisfacciones*, *deleites*, *halagos* ou *lisonjas*. Plus éloignées encore étaient des propositions telles que *placer*, *dicha*, *alegría* ou *felicidad*, qui constituaient des faux-sens. Des options telles que *orgullo*, *cumplidos* ou *amabilidades* constituaient des contresens.

[7] **flatteuses** = *halagadoras*. Pour traduire *flatteuses*, les candidats pouvaient choisir des adjectifs tels que *halagadoras*, *aduladoras*, *lisonjeras*, *halagüeñas*, *elogiosas*, *laudatorias*, *elogiadoras*, *obsequiosas*... Certains plus appropriés que d'autres, mais tous liés au champ sémantique de l'adulation et de l'éloge, extrêmement riche en espagnol. C'est ce type de lexique qu'un agrégatif doit être capable de mobiliser. Le jury a sanctionné, pour manque de précision, les propositions *palabras bonitas*, *palabras encantadoras* ou, pour inadéquation sémantique, des combinaisons telles que *#palabras zalameras*.

- 3) dans cette^[8] domination acceptée de^[9] tout le monde, dans cette^[8] indépendance,^[10]
en aquella dominación aceptada por todo el mundo, en aquella independencia,

[8] **cette** = *aquella/esa*. Cf. [2] et [4] pour comprendre pourquoi l'interprétation endophrasique (et, par conséquent, le démonstratif de premier degré *este*) n'a pas été acceptée par le jury.

[9] **acceptée de** = *aceptada por*. La préposition *por* est celle qui, de manière prototypique, introduit en espagnol le complément d'agent (*La novela fue escrita por Cervantes*). Le jury a pénalisé l'utilisation de la préposition *de* dans cette phrase car, s'il est vrai que dans certains cas elle peut introduire le complément d'agent à la voix passive, le verbe de la phrase doit appartenir au champ sémantique des sentiments ou des affections (*Era amado de todos*), champ auquel le verbe *aceptar* n'appartient pas.

[10] Comme on l'aura remarqué, les séquences (1), (2) et (3) contiennent quatre virgules, tant en français qu'en espagnol. Ces virgules sont indispensables, car elles servent à énumérer et à délimiter un ensemble de groupes syntaxiques, tous introduits par la préposition *dans* (*en*). L'absence de virgule après la traduction de *vie*, de *flatteuses*, de *monde* et d'*indépendance* a donc été sanctionnée. Pour plus d'informations sur l'emploi de cette virgule et sur l'emploi de la virgule en général en espagnol, les candidats peuvent consulter le chapitre 3.4.2. de la *Ortografía de la Real Academia Española* : <https://www.rae.es/ortograf%C3%ADa/usuarios-de-la-coma-contextos-de-duda-m%C3%A1s-frecuentes>.

- 4) presque ce^[11] bon plaisir^[12] de ses volontés et de ses actes.
casi (en) aquel buen placer de sus voluntades y de sus actos.

[11] **ce** = (*en*) *aquel/ese*. Voir [2], [4], [8]. Quant à s'il fallait ou non expliciter la préposition *en* dans la traduction en espagnol, le jury a accepté les deux possibilités.

[12] **bon plaisir** = *buen placer*. L'ATILF définit *bon plaisir* comme : 'Décision, expression de la volonté de quelqu'un, qui n'admet ni justification ni contestation'. *Le régime qui soumettait toute la presse au bon plaisir de l'État sous le second empire n'a réussi qu'à renforcer l'opposition* (MORIENVAL, *Créateurs de presse*, 1934) (<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/affart.exe?52;s=852348465;b=0>). Ce sens existe également dans l'espagnol du XIX^e siècle, comme en témoignent les exemples recueillis dans le CORDE : *Bastaba, pues, con estas consideraciones, bastaba con la moral y la religión, para que no hubiese ningún gobierno de aquella especie, en que fuese ley la arbitrariedad, según el buen placer de los gobernantes*. (Joaquín Francisco Pacheco, *Lecciones de Derecho Político*, 1845). Le jury a accepté ou n'a que légèrement pénalisé d'autres propositions de traduction de *bon plaisir*, telles que *capricho*, *antojo* ou *deseo*. En revanche, il n'a pas retenu des propositions telles que *cesión*, *acatamiento* ou *precepto*, et encore moins d'autres qui s'éloignaient complètement du sens de l'expression, comme *privilegio*, *buen gusto*, *pequeño placer*, *gozo* ou *libertad*. La tautologie *voluntad de sus voluntades* a été considérée comme un non-sens et a donc été sévèrement pénalisée.

5) Tout à coup les choses changeaient.^[13]
De pronto, las cosas cambiaron.

[13] Comme expliqué dans la section consacrée aux *Considérations générales* (cf. *supra*), cet énoncé présente un événement qui constitue un achèvement (il s'agit d'un prédicat dynamique, délimité et qui se produit à un moment précis). La présence du modificateur temporel précis *Tout à coup* (cf. Gaspar García 2017 : 81) associée à cet aspect lexical fait que le processus soit perçu comme achevé, bien que le verbe soit à l'imparfait. Le jury a accepté tant la traduction par un *pretérito imperfecto* en espagnol (valeur d'imparfait narratif) que la traduction par un *pretérito perfecto simple*, à condition que le texte présente une cohérence entre le temps choisi dans cette séquence et celui des formes verbales des séquences (1) et (20).

6) La progéniture^[14] **du maire entra**^[15] **dans les bureaux d'un ministère à Paris,**
La progenie del alcalde entraba en las oficinas de un ministerio en París,

[14] **La progéniture** = *La progenie*. Si, en français, le terme *progéniture* désigne 'Les êtres engendrés par un être humain ou un animal → *descendance*' [cf. Robert], le mot *progenitura* en espagnol fait référence à la 'Casta de que alguien procede' ou à la 'Cualidad de primogénito' (DRAE). Le mot approprié pour traduire *progéniture* n'était donc pas *progenitura* mais *progenie* qui, outre le fait de signifier la 'Casta, generación o familia de la cual se origina o desciende una persona', désigne la 'Descendencia o conjunto de hijos de alguien'. (cf. DRAE)

[15] **entra** = *entraba*. Ce verbe inaugure un ensemble de formes verbales qui dépendent toutes de l'action présentée dans la séquence (5) (*Tout à coup les choses changeaient*). En effet, cette séquence présente, comme nous l'avons déjà souligné, un événement qui sert de cadre narratif principal à toutes les formes de cet ensemble : *entra*, (séquence 6), *replaçait* (séquence 7), *s'essayait* (séquence 9), *n'apportait* (séquence 13), *s'échappait* (séquence 16). Tous ces verbes construisent des événements qui expliquent en quoi consiste ce changement auquel fait allusion la séquence-cadre contenue dans le prédicat *changeaient*. Or, les formes des séquences (6), (7), (9), (13) et (16) diffèrent de celle de la séquence (5) sur deux points : d'une part, elles ne sont pas accompagnées d'un complément qui exprime une borne ; d'autre part, précisément parce qu'elles sont liées narrativement à l'événement représenté dans la séquence (5), elles peuvent être interprétées comme des formes verbales relatives (dépendantes d'un autre événement). Pour ces deux raisons, le plus naturel est de conserver l'imparfait dans la traduction de tous les verbes de cet ensemble de séquences. Ces formes – séquences (6), (7), (9), (13) et (16) – doivent présenter une cohérence narrative temporelle entre elles ; c'est pourquoi le jury a pénalisé l'alternance entre le *pretérito imperfecto* et le *pretérito perfecto simple* dans ces séquences.

7) et le départ de la jeune influence replaçait^[16] **Élisa**^[17] **dans**^[178] **la situation inférieure qu'elle avait dans le passé.**
y la marcha de la joven influencia volvía a poner a Élisabeth en la situación inferior que tenía en el pasado.

[16] **replaçait** = *volvía a poner/volvía a colocar/devolvía/relegaba/colocaba de nuevo/ponía de nuevo*. Comme nous le savons, le préfixe *re-* a une incidence sur l'aspect lexical du verbe auquel il est ajouté, indiquant une répétition. En

espagnol, une manière très naturelle de rendre cette nuance aspectuelle consiste à utiliser la périphrase « *volver a + infinitif* ». D'autres options pour rendre ce sens consistaient à utiliser un adverbe ayant la même valeur sémantique que le préfixe (*de nuevo*) ou à recourir directement à des unités lexicales le véhiculant (*devolver*). L'option **replacer* constituait cependant un barbarisme et tant *resituar* que *reubicar* étaient inexacts en raison de leur sens trop littéral de localisation spatiale. Comme indiqué précédemment, le jury s'attendait ici à ce que le temps verbal de la version espagnole soit, comme dans le texte français, l'imparfait (cf. [15]).

[17] **Élisa** = *a Élisa*. Bien que rare, un groupe de copies présentait le complément d'objet direct *Élisa*, [+humain] et [+déterminé], sans la marque de l'accusatif prépositionnel. Cette erreur fait partie de celles qui sont sévèrement sanctionnées lors de la correction de l'épreuve de thème, car révèlent un niveau de maîtrise de l'espagnol insuffisant pour un candidat à l'Agrégation.

[18] **[replaçait] dans** = *en/a*. Le choix lexical du verbe impliquait de tenir compte d'un changement de préposition. En effet, après *poner* ou *colocar*, la traduction de *dans* devait être *en*, mais si l'on optait pour *devolver* ou *relegar*, la préposition devait être *a*.

8) **La rancune** ^[19] **de ses compagnes** ^[20] **blessées** ^[21] **par ses airs** ^[22] **de princesse, les exigences de ses caprices, les foucades** ^[23] **de son caractère,** ^[24]
El rencor de sus compañeras, heridas por sus ínfulas de princesa, (por) las exigencias de sus caprichos, (por) los arrebatos de su carácter,

[19] **La rancune** = *El rencor/El resentimiento/La rancura*. Le niveau de maîtrise lexicale d'un candidat s'évalue également à travers les choix lexicaux faits lors de la traduction, comme par exemple lorsqu'il faut traduire des unités lexicales renvoyant à des champs sémantiques abstraits, tels que celui des sentiments. La traduction du mot *rancune* en est un exemple : certains candidats n'ont pas su traduire ce mot et ont commis un barbarisme (**rancuna*), alors qu'ils disposaient de plusieurs possibilités.

[20] **compagnes** = *compañeras*. Le niveau de maîtrise lexicale est également évalué à travers la capacité dont fait preuve un candidat à proposer un terme adapté au contexte. Pour traduire « *compagnes* », le terme le plus approprié était *compañeras* et, bien que dans d'autres contextes ce terme français puisse être traduit par *camaradas*, *parejas*, *colegas* ou *amigas*, ici ces propositions constituaient des contresens. Maîtriser une langue, c'est connaître ses variations lexicales au niveau diaphasique (selon la situation communicative ou le contexte), diastratique (selon le groupe social auquel appartient le locuteur) ou diatopique (selon les zones géographiques où elles sont utilisées). L'option **campañas*, présente dans certaines copies, constituait par ailleurs un grave barbarisme ou un non-sens.

[21] **blessées** = *heridas*. Traduire « *blessées* » par *malheridas* n'a aucun sens dans le contexte du texte et, bien que des options telles que *humilladas*, *ultrajadas* ou *vejadas* puissent se rapprocher du sens recherché par l'auteur, elles constituent des réécritures car elles impliquent une perte de fidélité par rapport au texte source.

[22] **airs** = *ínfulas/aires*. Bien que le jury ait pleinement accepté le terme *aires* pour traduire « *airs de princesse* », le choix du mot *ínfula* (f. pl. Vanidad pretenciosa. Sin.: *humos*, *aires*, *soberbia*, *engreimiento*, *presunción*, *pretenciosidad*, *vanidad*, *orgullo* [DRAE]) montre que le candidat maîtrise le lexique littéraire et possède un riche répertoire linguistique en espagnol.

[23] **foucades** = *arrebatos/envalontamientos/prontos*. Le terme « *foucade* » a peut-être déstabilisé certains candidats, car il figurait en italique dans le texte source. Il s'agissait d'une marque d' emphase de la part de l'auteur. En espagnol, il était nécessaire de le traduire car, bien que les langues empruntent des mots à d'autres langues et les intègrent dans leur discours, ceux-ci doivent répondre à l'exigence d'être compréhensibles pour les locuteurs. Le terme « *foucade* » ne fait pas partie des emprunts compréhensibles pour les locuteurs hispanophones. Il fallait donc le traduire. L'ATILF définit « *foucade* » comme 'Impulsion vive et passagère, comportement capricieux. Synon. *caprice*, *coup-de-tête*, *lubie*, *toquade*'.

[24] Il fallait ajouter une virgule après *compañeras* pour marquer le début d'une apposition explicative qui commence par *heridas* et se termine par *carácter*. Deux autres virgules, l'une après *princesa* et l'autre après *caprichos*, étaient nécessaires pour signaler dans la traduction l'énumération de plusieurs compléments concaténés remplissant la même fonction.

- 9) **s'essayait** ^[25] **petit à petit à mordre sur elle** ^[26],
empezaba poco a poco a hacer mella en ella,

[25] **s'essayait à** = *empezaba a*. Dans son emploi pronominal et avec un complément introduit par la préposition « à », le verbe « essayer » signifie 'Faire les premiers pas, gestes, etc., en vue de réaliser, dans la mesure du possible, un projet qui a quelque chance de réussir'. *J'étais comme l'oiseau qui s'essaye à voler à de longues distances de la branche qui le porte* (Lamart, *Graziella*, 1849) [ATILF]. En espagnol, ce sens peut être rendu par une périphrase aspectuelle inchoative (*empezar/comenzar a* + infinitif). Le jury a également retenu d'autres possibilités, telles que l'emploi de verbes formant des prédicats orientés vers un but (*intentar/tratar de* + inf. ; *buscar/perseguir* + inf.).

[26] **mordre sur elle** = *hacer mella en ella*. Dans son usage transitif indirect, le verbe « mordre » (sur qqc ou qqn) signifie 'Avoir prise sur quelqu'un en l'attaquant, en le diminuant. Synon. *entamer, porter atteinte à*. *L'âge ne mordait pas sur sa petite personne, ses cinquante ans n'en paraissaient guère que trente-huit* (Zola, *Argent*, 1891) [ATILF]. Ce sens peut être rendu en espagnol par la locution verbale *hacer mella*, que le DRAE définit comme 'Causar efecto en alguien la reprensión, el consejo o la súplica'. Il était essentiel de respecter la structure imposée par ce verbe, qui doit être construit avec la préposition *en* : *hacer mella en* + quelqu'un. Les propositions comportant une construction avec un pronom COI (*#hacerle mella*) ont été sanctionnées, tout comme les traductions littérales du verbe « mordre », qui constituaient des faux-sens ou des contresens (*#morderla, #comerla, #invadirla, #picarla, #roerla...*).

- 10) **cherchant à se venger** ^[27] **à la sourdine** ^[28],
buscando vengarse en sordina,

[27] **se venger** = *vengarse/revengarse*. En plus d'indiquer répétition, retour en arrière ou reprise, le préfixe scalaire ou gradatif *re-* exprime également, depuis le latin, l'intensification (*recognoscere* > *reconocer*) (cf. <https://www.rae.es/gram%C3%A1tica/morfolog%C3%ADa/prefijos-gradativos-y-escalares>). En espagnol, l'ajout du préfixe à la base verbale *vengarse* n'est pas prototypique, c'est pourquoi le jury a accepté aussi bien la proposition de traduction avec le préfixe que celle qui n'en comportait pas.

[28] **à la sourdine** = *en sordina, a la sordina, con sordina*. Les trois locutions adverbiales étaient possibles en espagnol : *A la sordina* (DRAE) : 'Silenciosamente, sin estrépito y con disimulo'. (*No hay noticias de que se haya encontrado en las burras algún cañón, alguna granada, ni siquiera una carta comprometedor. En el patio hablábamos a la sordina*, CREA, Argentina, 1998); *con sordina* (o *en sordina*). a) Con intensidad de sonido reducida; b) Con intensidad reducida; c) Con poca notoriedad. <https://www.fbbva.es/diccionario/sordina/> (Seco/Andrés/Ramos). Le jury a accepté également d'autres formules telles que *en silencio*.

- 11) **avec la méchanceté savante dont** ^[29] **les femmes même** ^[30] **des champs ont le perfide secret.**
con esa malicia astuta cuyo pérfido secreto poseen las mujeres, hasta las del campo.

[29] **dont** = *cuyo*. Le pronom relatif *dont* vient du latin *de unde*, qui exprimait le lieu (<https://www.grevisse.fr/le-blog-chroniques-grevisse/grammaire/le-pronom-relatif-dont>). Il est toujours l'équivalent d'un pronom précédé de la préposition *de* (*de lui*) ; en effet, l'énoncé *Pierre, dont l'élégance...* signifie *Pierre (de lui) l'élégance* (cf. Vatrican 2019 : 119). *Dont* peut jouer le rôle d'un complément d'objet indirect, d'un complément d'adjectif ou d'un complément de nom (usage le plus fréquent). Dans la séquence 11), « dont » est un complément du nom « secret » et son antécédent est le groupe « méchanceté savante » : *Avec la méchanceté savante dont les femmes même des champs ont le perfide secret* (= *Les femmes même des champs ont le perfide secret de cette méchanceté savante*). Comme le souligne la NGLE (§ 22.5j), il n'existe pas en espagnol d'équivalent du mot français *dont* qui intègre lexicalement l'article défini. Dans ces cas-là, on peut utiliser en espagnol un groupe relatif (*del que, del cual*) : *con esa malicia astuta de la que las mujeres, incluso las del campo, poseen el pérfido secreto*. Le jury a accepté cette option de traduction mais, comme on le sait, dans la langue

littéraire ou soignée, l'espagnol préfère utiliser dans ces cas-là le déterminant relatif *cuyo* (cf. NGLE 22.5). Forme issue du latin *cuius*, génitif singulier du pronom relatif *qui/quae/quod*, *cuyo* fonctionne dans le groupe nominal comme s'il s'agissait d'un déterminant possessif (*La casa cuyas ventanas estaban abiertas*). Le jury a récompensé les copies qui ont opté pour cette variante, jugée plus savante et littéraire : *con esa malicia astuta cuyo pérfido secreto...* à condition qu'elle soit bien construite. En effet, en tant que déterminant relatif, *cuyo* ne peut pas être accompagné d'un article défini : **cuyo el pérfido secreto*. Il était également nécessaire d'avoir bien identifié l'antécédent pour ne pas commettre des solécismes (**cuyo las mujeres*) ou des contresens de phrase (# *cuyas mujeres poseen...*).

[30] Certains candidats ont interprété la forme *même* comme un adjectif. Bien que *même* puisse remplir cette fonction (<https://www.cnrtl.fr/definition/academie8/m%C3%A4me>), il fonctionnait dans cette séquence comme un adverbe ; par conséquent, le traduire comme un adjectif conduisait à un contresens de phrase (# *las mujeres mismas/las mismas mujeres del campo*). D'un point de vue sémantique, dans cette séquence *même* fonctionne comme un marqueur de focus, c'est-à-dire un élément qui « introduit un constituant focalisé, [...] incarnant dans son énoncé un foyer informatif » (Zribi-Hertz 1990 : 113). L'élément qui constituait le « foyer informatif » dans la séquence (11) était « [les femmes] des champs ». Or, *même* fonctionne en plus comme un « connecteur discursif introduisant [un] argument hiérarchiquement prépondérant au sein d'une argumentation » (Zribi-Hertz 1997 : 113). Ce fonctionnement est possible parce que lorsque *même* fait office de marqueur de focus, il met en scène deux éléments : un élément posé, explicite dans la phrase, et un autre présupposé (cf. Anscombe 1973). La difficulté à l'heure d'interpréter la séquence (11) et de la traduire résidait dans le fait qu'il fallait savoir distinguer, dans l'énoncé, les éléments posés des éléments présupposés. Étant donné que dans cette séquence *même* doit être lu avec une intonation continue et formant un même groupe rythmique jusqu'au mot « champs », nous savons que sa portée est « des champs ». D'autre part, dans cette séquence le contenu qui est posé est « [Les femmes] des champs ont le perfide secret de... » et le contenu qui doit être interprété comme étant présupposé est qu'« il y a d'autres femmes qui ont aussi ce perfide secret ». Certains candidats ont interprété à tort que le posé de l'énoncé était « les femmes des champs ont le perfide secret de la méchanceté savante » et que le présupposé était qu'il y avait d'autres individus qui possèdent également ce secret (par exemple les hommes des champs, les enfants des villes ou les vieux habitant à côté de la mer). Cette option supposait un problème d'interprétation et a été par conséquent pénalisée.

**12) Le bonhomme^[31] Gros-Sou^[32], trouvé un matin d'hiver gelé à l'affût^[33],
*El tío Gros-Sou, encontrado helado una mañana de invierno mientras cazaba,***

[31] **Le bonhomme** = *tío/viejo*. Même si les candidats n'avaient pas accès à ce qui s'était passé dans le roman avant cet extrait, le contexte permettait d'interpréter ici que, soit « bonhomme » référait à un homme d'un âge avancé, soit référait à un homme du peuple ou de la campagne (cf. <https://www.cnrtl.fr/definition/academie8/bonhomme>). Selon ces deux interprétations, les formules acceptables pour traduire « bonhomme » en espagnol pourraient être respectivement *viejo* ou *tío* (*Tío* : 'En los pueblos se aplica como tratamiento delante del nombre a las personas casadas de cierta edad de la clase popular o a las que no se da el trato de *Señor*', dit María Moliner). Les expressions *El bueno de/El bonachón de* ont été jugées légèrement inexactes, tandis que *individuo/hombrecito/hombretón* ou *tipo* ont été considérés comme des contresens et *monigote*, comme un non-sens.

[32] **Gros-Sou**, = Gros Sou. Une règle générale qui ressort de plusieurs rapports des années précédentes est que les noms propres des personnages littéraires ne doivent pas être traduits. « Gros-Sou » pouvait donc ne pas être traduit. Cependant, ce titre n'est en réalité pas un nom propre mais un surnom, et pouvait donc faire l'objet d'une traduction. Le jury a constaté que de nombreux candidats ont fait des efforts louables pour traduire ce surnom, et des propositions telles que *Moneda-Gorda*, *Gran-Pela*, *Durón* ou *Don Tacañón* n'en sont que quelques exemples. Les propositions réussies ont donné lieu à des bonifications (par ex. *Perragorda*), tandis que d'autres, qui constituaient des non-sens, ont été pénalisées (*Grueso-Bajo*, *Gordo-Bajo*,...).

[33] **trouvé un matin d'hiver gelé à l'affût**, = *encontrado helado una mañana de invierno mientras cazaba*. Ce passage posait un problème d'interprétation. En effet, s'il était sûr que le complément « d'hiver » modifie le nom « matin », il n'était pas clair à déterminer si « gelé » modifiait également « matin » ou s'il s'agissait d'un complément prédictif qu'il fallait mettre en relation avec « Le bonhomme Gros-Sou ». Pour des raisons de pertinence informative (Sperber et Wilson 1986), le jury a estimé que « gelé » modifiait le sujet (car permettait d'exprimer la cause de la mort du bonhomme Gros-

Sou). Toutefois, comme l'interprétation contraire n'était pas impossible, le jury a accepté la proposition des copies qui ont considéré que « gelé » était un modifieur de « matin » et qui ont proposé, par exemple, *una gélida mañana de invierno/una mañana helada de invierno*. Mais la difficulté de compréhension de cet énoncé ne s'arrêtait pas là : en effet, le plus gros problème résidait dans l'interprétation de l'expression « à l'affût ». Le Dictionnaire de l'Académie Française (<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A0791>) nous informe que depuis le XVII^e le terme « affût » fait référence à l'« Endroit où l'on se poste pour guetter le passage du gibier » (*Un affût camouflé sous des branchages. Chasse à l'affût. Attendre un sanglier à l'affût. Sortir de son affût*) et que, par métonymie, « affût » a passé à signifier 'Attente, guet' (*Un affût diurne, nocturne. L'affût dura jusqu'au soir*). C'est de là que dériverait la locution *À l'affût* : en position de guetteur, dans l'attente du moment favorable pour agir (*Être à l'affût, se mettre à l'affût. Les policiers restèrent à l'affût toute la nuit*). Pour le TLFi, « affût » équivaut au terme « chasse », lequel peut référer soit à l'« Endroit où l'on se poste pour guetter le gibier; en partic., petite loge de feuillage où se cache le chasseur », soit à la 'Chasse, ou moment de la chasse où l'on guette le passage du gibier' (<https://www.cnrtl.fr/definition/aff%C3%BBt>). « Affût » est donc un terme en rapport avec la chasse mais qui peut avoir soit un sens locatif, soit un sens temporel. Si « affût » était interprété dans son sens locatif, la séquence pouvait se traduire par *El tío Gros-Sou, encontrado helado una mañana de invierno en el puesto de caza/en el apostadero* ; si, au contraire, on optait pour une interprétation temporelle, la séquence pouvait se traduire par *El tío Gros-Sou, encontrado helado una mañana de invierno mientras cazaba/a la hora de la caza*. Or, étant donné que les candidats ne pouvaient pas savoir que le bonhomme Gros-Sou est, dans le roman d'Edmond de Goncourt, un chasseur, l'interprétation la plus simple consistait à considérer que « à l'affût » était en réalité la locution adverbiale équivalente à « en train de guetter » (<https://www.cnrtl.fr/definition/aff%C3%BBt>). C'est d'ailleurs l'interprétation qui a prévalu dans la plupart des copies des candidats, car beaucoup ont choisi de traduire « à l'affût » comme *al acecho*. Bien que cette traduction donnait lieu à un énoncé difficilement acceptable en espagnol (*#El tío Gros-Sou, encontrado helado una mañana de invierno al acecho/encontrado una gélida mañana de invierno al acecho*), elle a néanmoins été acceptée par le jury.

- 13) n'apportait plus^[34], les dimanches, la gaieté de son violon et de sa bien portante^[35] vieillesse.**
ya no brindaba, los domingos, la alegría de su violín y de su bien llevada vejez.

[34] **n'apportait plus** = *ya no brindaba/llevaba/aportaba/ofrecía*. Comme le rappelle Bedel (1997 § 295.a.), « L'idée d'interruption exprimée en français par la locution *ne...plus* est rendue en espagnol par l'adverbe *ya* [...] déterminant le verbe à la forme négative. *Ne plus faire*, c'est ne pas faire désormais : *no hacer ya* ». En ce qui concerne le temps, il fallait conserver l'imparfait de l'indicatif (cf. [15]). En optant pour l'imparfait narratif dans le récit, le jury a également accepté la traduction de « ne...plus » par *no... más*, car cette locution « souligne plutôt une notion de quantité que l'interruption proprement dite » (cf. Bedel, *ibidem*) et s'associe donc naturellement, sur le plan sémantique, à l'imparfait.

[35] **sa bien portante vieillesse** = *su bien llevada vejez*. La traduction de « sa bien portante vieillesse » par *su bien llevada vejez* était l'option la plus appropriée. En effet, cette expression fait référence à une vieillesse vécue dans l'acceptation, en conservant la meilleure qualité de vie possible et une attitude positive face à cette étape de la vie. Cette expression a donné lieu à une multitude d'options qui ont fait l'objet de différents degrés de pénalisation : depuis la réinterprétation de *su buena/enérgica vejez* ou *su buen envejecer* jusqu'au contresens que représentaient des options telles que *vejez dichosa* en passant par des barbarismes comme **bien portada/*bienportante* ou des non-sens tels que **su vejez que se portaba bien* ou **su vejez bien hecha*.

- 14) La Lorraine^[36], attaquée d'un^[37] commencement de paralysie à la suite d'une congestion cérébrale, avait été portée à l'hôpital^[38].**
La Lorraine, aquejada de una parálisis incipiente de resultados de una congestión cerebral, había sido llevada al hospital.

[36] **La Lorraine** = *La Lorraine/La lorenesa/La de Lorena*. Comme dans le cas de « Gros-Sou », il s'agit ici d'un surnom dont la traduction n'était pas nécessaire. Le jury a toutefois accepté la traduction à condition qu'elle respecte les conventions orthographiques requises : en espagnol, les gentilés ne s'écrivent pas avec une majuscule (*lorenesa*) et la traduction de « Lorraine » est *Lorena* et non **Lorrena* ou **Lorreina*. L'absence d'article (*Lorena*) constituait un contresens, car il ferait référence à un prénom.

[37] **attaquée d'** = *aquejada de/presa de/víctima de*. En espagnol, le verbe *atacar* nécessite un sujet jouant le rôle d'agent (*La fiera atacó al cazador*) qui devient complément d'agent à la voix passive (*Porque ella se volvió muchas cabezas, al perder la cabeza atacada por la fiera...*, M. A. Asturias, *Maladrón*, 1969, CORDE). La difficulté de cette séquence résidait dans le fait que le groupe nominal « un commencement de paralysie » ne peut pas être interprété en espagnol comme jouant le rôle d'agent et ne peut donc pas être combiné en espagnol avec le verbe *atacar* (*#atacada por una parálisis incipiente*). Il était nécessaire d'utiliser ici une expression telle que *(ser) presa de/(ser) víctima de* ou *(estar) aquejada de*. La traduction par le verbe *atacar* a donc été considérée comme une inadéquation sémantique. Par ailleurs, la combinaison du verbe *atacar* avec la préposition *de* constituait une nouvelle inadéquation sémantique car, avec ce verbe, *por* est la seule préposition qui peut introduire le complément d'agent en espagnol (voir supra [9], où nous avons déjà évoqué la restriction sémantique concernant les verbes qui, à la voix passive, peuvent se construire avec un complément d'agent introduit par *de*).

15) Monsieur^[38], **dont**^[39] **jusqu'alors**^[40] **on**^[41] **ne connaissait pas « la couleur des paroles »**,
El señor, de cuyas palabras hasta entonces no se conocía el «color»,

[38] **Monsieur**, = *El señor*. Comme l'explique l'*Ortografía de la lengua española*, les *fórmulas de tratamiento* ne s'écrivent pas en espagnol avec une majuscule ; par conséquent, les candidats qui ont choisi d'écrire *El Señor* ont commis un contresens (avec une majuscule, ce terme désigne Dieu). Des options telles que *El amo* ou *El marido* constituaient des réinterprétations, et l'absence d'article entraînait un solecisme syntaxique.

[39] **dont on ne connaissait pas « la couleur des paroles »** = *de cuyas palabras no se conocía el «color»*. Nous avons déjà expliqué dans la séquence (11) le fonctionnement de *dont* et sa traduction en espagnol par *cuyo* lorsque le pronom relatif français fait office de complément d'un nom (cf. [29]). La séquence (15) présentait en plus la difficulté de devoir traduire de manière idiomatique un complément d'objet direct (« la couleur des paroles ») dont la traduction littérale s'avérait très peu idiomatique. Le jury a accepté la traduction *del que/de quien hasta entonces no se conocía el «color de las palabras»*, mais a privilégié la construction avec le déterminant relatif espagnol *cuyo* : *de cuyas palabras no se conocía el «color»/el «color» de cuyas palabras no se conocía*.

[40] **jusqu'alors** = *hasta entonces*. Une part importante des copies n'a pas respecté l'ajustement temporel imposé par l'espagnol lors de la traduction de *jusqu'alors* ; en effet, en espagnol la traduction de cette expression doit s'aligner sur le temps verbal de l'énoncé. Étant donné que le verbe de la séquence est à l'imparfait, la locution adverbale devait être traduite par *hasta entonces* et non par *hasta ahora*.

[41] **on ne connaissait pas** = *no se conocía*. La traduction du pronom « on » par une troisième personne du pluriel en espagnol éliminait l'interprétation de sujet indéfini présente dans la séquence en français (*# no conocían* = sujet défini) ; de même, la traduction par le pronom *uno* était impossible car le locuteur, bien qu'il soit un narrateur omniscient, n'a pas vécu la situation décrite dans l'énoncé. La seule option de traduction viable ici pour conserver le caractère indéfini de « on » consistait à recourir à une construction de passive réfléchie en espagnol, où l'objet direct de la phrase française (*on ne connaissait pas « la couleur des paroles »*) devenait le sujet en espagnol (*no se conocía el «color» [de sus palabras]*).

16) s'échappait en de grosses colères^[42] **venant**^[43] **de l'annonce d'une concurrence dans le voisinage**.
se desataba en violentos accesos de cólera provocados por el anuncio de una competencia en el vecindario.

[42] **s'échappait en de grosses colères** = *se desataba en violentos accesos de cólera/explotaba en arrebatos de cólera/se dejaba invadir por fuertes arrebatos de cólera/sufría grandes ataques de ira/[Al señor] le daban grandes ataques de ira/cólera*. Il existait plusieurs possibilités pour traduire cette expression mais, parmi celles-ci, la traduction littérale de « s'échappait » par *escaparse* n'était pas envisageable, car cela aurait constitué un solécisme. D'autres expressions conduisant à une inadéquation sémantico-pragmatique étaient *#estallar en enormes cóleras* ou *#romper en violentos enfados*. Les expressions *montar pollos* (*montar un pollo*) ou *ponerse hecho un energúmeno* constituaient des propositions inappropriées en termes de registre, tandis que d'autres options telles que *#dejaba escapar grandes/gordas iras*, *#se escapaba con grandes cóleras/enfados* ou *#se llenaba de fuertes iras* constituaient des solécismes conduisant,

dans certains cas, à du non-sens. La combinaison du nom *cólera* avec le verbe *desatar(se)* est la première option combinatoire proposée par le dictionnaire *Redes* (p. 290) et a donc été privilégiée par le jury.

[43] **venant de** = *provocados por/procedentes de/provenientes de*. La forme « venant » est un participe présent en français, une forme qui fonctionne comme un adjectif qui s'appuie sur un substantif qu'il qualifie, à la façon d'une subordonnée relative. Elle peut apparaître en position déterminative (*Les étudiants préparant l'examen restent à la bibliothèque*) ou explicative (*Les étudiants, préparant l'examen depuis plusieurs semaines, semblaient fatigués*). Comme on le sait, l'emploi du participe présent en espagnol contemporain se limite à des contextes très précis, tels que les formules juridiques (*El abajo firmante declara haber leído el documento*), les noms lexicalisés (*Los solicitantes deberán presentar su documentación antes del viernes*, *Los comparecientes manifestaron su conformidad con el acuerdo*) ou des adjectifs lexicalisés (*La parte demandante presentó nuevas pruebas*, *Los pasajeros procedentes de Madrid deberán dirigirse a la puerta 12*). Pour traduire « venant de », il était possible d'opter pour des adjectifs lexicalisés en espagnol tels que *procedentes de/provenientes de*. La forme **vinientes*, en revanche, constituait un barbarisme. La même fonction adjectivale pouvait être rendue à partir du participe passé *provocados*, qui conserve le sens du participe présent français. La traduction par la subordonnée relative déterminative (*que procedían, que provenían de*) représentait une petite réécriture non indispensable.

17) En tout et partout, ce n'était que déplaisir^[44] pour Élis
En suma, no había sino desplacer para Élis,

[44] **En tout et partout, ce n'était que déplaisir...** = *En suma, no había sino desplacer...* Le *Littre* signale que la locution *en tout et partout* équivaut à 'entièrement': *Je suis de votre avis en tout et par tout* (Dict. de l'Académie). (<https://www.littre.org/definition/tout#var28>). Cette interprétation n'est toutefois valable que lorsque la locution fonctionne comme un adverbe de constituant (au sein du prédicat, régie par le verbe). Dans le texte de Goncourt, l'expression *en tout et partout* ne se trouvait pas à cette position, mais en position détachée. En dehors du prédicat, le sens de l'expression devient procédural (c'est-à-dire que, au lieu d'apporter un nouveau concept au contenu de l'énoncé, elle indique au destinataire comment traiter les informations disponibles, cf. Blakemore, 1987) et la locution fonctionne alors comme un marqueur discursif récapitulatif. En espagnol, ce sens récapitulatif peut être rendu par un marqueur discursif tel que *en suma* (<http://www.dpde.es/#/entry/ensuma>). Mais la traduction de cette séquence présentait une autre difficulté. En effet, ce qui rendait la traduction de cette phrase difficile, c'était de combiner ce marqueur récapitulatif avec le verbe *être* en espagnol (*#En suma todo no era sino desplacer para Élis*), car le marqueur espagnol perd le trait sémantique [+locatif] que possède l'expression française *en tout et partout*. Pour pouvoir exprimer à la fois le fait d'exister, de se produire, d'arriver (véhiculé par le verbe *être*) et une caractéristique [+locative], il fallait recourir en espagnol au verbe *haber*. D'autre part, en optant pour ce verbe impersonnel, la traduction du démonstratif anaphorique « ce », qui s'avère inapproprié en espagnol (*#En suma, eso no era sino desplacer...*), n'était plus nécessaire. De nombreuses copies ont traduit « En tout et partout » par l'expression *En todo y por todas partes* (avec des variantes plus ou moins acceptables : *#Con todo y en todas partes*, *#En todo y con todo*, *#En todo y en cualquier parte...*) mais cette traduction ne permettait pas de rendre le sens procédural de récapitulation textuelle qu'exigeait l'énoncé français. D'autres copies ont opté pour d'autres marqueurs récapitulatifs (*Finalmente*, *Al fin y al cabo*, *A fin de cuentas...*) mais, pour diverses raisons, toutes constituaient des solécismes ou des impropriétés.

18) qui^[45] commençait à s'ennuyer des femmes, des hommes, du pays^[46],
la cual empezaba a cansarse de las mujeres, de los hombres, de la región,

[45] L'énoncé de cette séquence constitue une proposition subordonnée relative explicative. Introduite par le pronom relatif *qui*, cette proposition apporte des informations supplémentaires à celles présentées dans l'antécédent (*Élis*), qu'elle complète sur le plan informatif. S'agissant d'une proposition explicative, celle-ci devait commencer et se terminer par une virgule ; le jury attendait donc des candidats qu'ils incluent, dans leur traduction, ce signe de ponctuation, qui permet de marquer la pause intonative nécessaire pour interpréter cette proposition comme un ajout informatif et non pas comme une information nécessaire pour identifier le sujet (cf. NGLE § 44.11, <https://www.rae.es/gram%C3%A1tica/sintaxis/introducci%C3%B3n-clases-de-oraciones-de-relativo-sus-caracter%C3%ADsticas-fundamentales>). Le pronom relatif pouvait être traduit aussi bien par le groupe *la cual* que par les pronoms *quien* ou *que*.

[46] **pays** = *región/lugar/tierra*. Comme nous le rappelle le dictionnaire de l'Académie, *pays* signifie 'la région, la localité où l'on se trouve. Un enfant du pays, originaire du village, de la région.' (<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P1098#:~:text=Le%20pays%2C%20la%20r%C3%A9gion%2C%20la,o%C3%B9%20l'on%20se%20trouve.>) En espagnol, le nom *país* n'a pas ce sens ; le traduire ainsi constituait donc un contresens.

19) en laquelle s'éveillait^[47] sourdement la sollicitation d'un changement de lieu et de demeure.
en la que se despertaba secretamente la necesidad de un cambio de lugar y de morada.

[47] **en laquelle s'éveillait** = *en la que se despertaba*. La traduction de cette séquence en espagnol devait présenter une proposition introduite par un groupe relatif qui, à l'instar du groupe français « en laquelle », comportait un pronom relatif (*la que/la cual*) précédé de la préposition *en* (« s'éveillait en » = *despertarse en*). De nombreuses copies ont opté pour un pronom personnel (précédé ou non d'une préposition) au lieu de construire la proposition subordonnée à partir de ce groupe relatif prépositionnel : **en ella se despertaba/*ella despertaba*. Ces propositions constituaient de graves solécismes et montraient que les candidats n'avaient pas compris le sens de la séquence.

20) Bientôt l'attristée maison se remplissait^[48] du noir et de l'horreur que met entre quatre murs
Pronto la entristecida casa se llenó de la oscuridad y del horror que mete entre cuatro paredes

[48] **Bientôt l'attristée maison se remplissait** = *Pronto la entristecida casa se llenó*. Comme indiqué dans les *Considérations générales sur le texte de la session 2026* (cf. *supra*), ainsi que dans les point [1] et [13], cet énoncé présente un événement qui constitue un achèvement (il s'agit d'un prédicat dynamique, délimité et qui se produit à un moment précis). La présence du modificateur temporel « Bientôt », associée à cet aspect lexical du verbe « remplir », fait que le processus soit perçu comme accompli, malgré l'imparfait. Le jury a accepté aussi bien la traduction utilisant l'imparfait en espagnol (valeur d'imparfait narratif : *la casa se llenaba*) que celle utilisant le *pretérito perfecto simple* (*la casa se llenó*), à condition que le texte présente une cohérence entre le temps choisi dans cette séquence et celui des formes verbales des séquences (1) et (5).

21) l'agonie furieuse d'un jeune mourant^[49] qui ne veut pas mourir.
la agonía furiosa de un joven moribundo que no quiere morir.

[49] **un jeune mourant qui ne veut pas mourir** = *un joven moribundo que no quiere morir*. Dans plusieurs copies, la forme « mourant » a été interprétée comme un participe présent et les candidats, en la traduisant par une proposition relative déterminative, ont commis un solécisme, car un noyau nominal ne peut pas être modifié par deux propositions relatives en même temps (**un joven que se está muriendo que no quiere morir*). La présence de cette double proposition relative aurait été possible si l'on avait inclus une conjonction coordonnée copulative ou adversative (*que se muere y/pero que no quiere morir*), bien que cela ait supposé une légère réinterprétation du texte. Le jury s'attendait à ce que l'adjectif « mourant » soit rendu en espagnol par la forme *moribundo* ou, à défaut, par *muriente*, deux adjectifs utilisés en espagnol contemporain. La traduction par un gérondif (**un joven muriéndose*) constituait quant à elle un solécisme qui a été sanctionné.

22) Le fils de la maison n'avait plus que^[50] quelques semaines à vivre^[51], et chaque crise^[52], qui l'approchait du terme,
Al hijo de la casa ya solo le quedaban unas semanas de vida y cada crisis, que lo acercaba al final,

[50] **n'avait plus que** = *ya solo le quedaban*. Il fallait, dans la traduction, rendre compte de la double restriction présente dans le texte français (« ne... plus que » = *ya solo/ya no...sino*).

[51] **quelques semaines à vivre** = *unas/algunas semanas de vida*. Cette construction a donné lieu à des propositions très variées, dont beaucoup comportaient des erreurs de plus ou moins grande gravité (**semanas a vivir, #semanas que vivir*) ou des réécritures impliquant une réinterprétation du texte source (*unas cuantas semanas de vida/ apenas unas pocas semanas de vida*).

[52] **crise** = *crisis*. Le jury se permet de revenir sur ce substantif en raison de la fréquence surprenante de traductions inacceptables pour toutes sortes de raisons, parmi lesquelles diverses formes de barbarismes (**crisa*, **crisi*, **crise*,...) ou un déplacement d'accent inacceptable chez un candidat à l'Agrégation (**crisis*).

23) **amenait une épouvantable scène où^[53] dans la terreur de la mort^[54],**
conllemba una espantosa escena en la que, en el terror de la muerte,

[53] **où** = *en la que/donde*. Cette séquence présentait à nouveau une proposition relative, cette fois déterminative ou restrictive, introduite par le relatif « où ». Une proposition subordonnée relative déterminative restreint ou précise le sens de son antécédent en permettant de l'identifier ; elle est indispensable au sens de la phrase et n'est pas encadrée par des virgules. La traduction de cette séquence n'impliquait donc pas la présence d'une virgule avant la proposition subordonnée. Le relatif français pouvait être rendu en espagnol par le groupe *en la que/en la cual* ou par l'adverbe *donde* : le jury a préféré le groupe car l'antécédent ne fait pas référence, d'un point de vue conceptuel, à un lieu physique (« une épouvantable scène ») ; toutefois, comme ce groupe nominal peut être interprétée comme un locatif, l'adverbe relatif *donde* était également une forme possible pour traduire « où ».

[54] **où dans la terreur de la mort**, = *en la que, en el terror de la muerte*. Si la subordonnée relative introduite par « où » ne devait pas être mise entre virgules dans la traduction, le complément circonstanciel qu'elle contenait, constitué par le syntagme « dans la terreur de la mort », devait quant à lui figurer entre virgules, car il apporte une information supplémentaire au sein de la subordonnée. L'absence de virgules avant et après *en el terror de la muerte* a donc été sanctionnée.

24) **de sa bouche impitoyable^[55] il injurait sa mère,**
con su boca despiadada injuriaba a su madre,

[55] **de sa bouche impitoyable** = *con su boca despiadada*. Dans la séquence en français, le groupe prépositionnel « de sa bouche », associé au verbe « injurier », remplit la fonction thématique d'origine'. En espagnol, cette construction constitue un solécisme (**de/desde su boca injuriaba*), car la seule fonction thématique pouvant être attribuée à *su boca* en combinaison avec le verbe *injuriar* est celle d'instrument'. C'est pourquoi la préposition « de » devait être traduite par *con* en espagnol. Il existait la possibilité d'attribuer au nom *boca* la fonction sémantique d'origine', mais pour y parvenir il fallait modifier le verbe : *de su boca despiadada salían injurias/por su boca despiadada salían injurias*.

25) **l'appelant de noms infâmes^[56] qu'on^[57] entendait de^[58] la rue,**
profiriéndole apelativos infames que se oían desde la calle,

[56] **l'appelant de noms infâmes** = *profiriéndole apelativos infames*. Lorsque le verbe « appeler » signifie 'Attribuer un nom, une qualité à quelqu'un ou à quelque chose', il peut être construit de diverses manières : avec un attribut de l'objet qui constitue un nom propre (*je l'appellerai Michaël*. Dusaulx, *Voyage à Barège*, 1796), comme une dénomination classificatrice (*si nous avions à nommer les mots qui représentent ces êtres, nous ne les appellerions pas des substantifs*. Destutt de Tracy, *Éléments d'idéologie*, 1803) ou comme la dénomination d'une qualité (*j'appelais lâches ceux qui le font*. Gobineau, *Les Pléiades*, 1874) (<https://www.cnrtl.fr/definition/appeler>). Le texte de Goncourt ne comportait toutefois aucune de ces constructions, car une préposition (« de ») servait à introduire le complément d'objet (« l'appelant de noms infâmes »). Cette préposition est plutôt propre à d'autres verbes synonymes d'« appeler », tels que « traiter qqn de » (= 'l'appeler, le qualifier de' : *Me traiter de coquin, de fripon, de pendard, d'infâme !* Molière, *Scapin*, 1671). Ce qui attire l'attention dans le texte, c'est que dans l'énoncé de cette séquence l'objet ne représente pas un exemplaire d'une catégorie (appeler quelqu'un d'idiot, d'imbécile, de crétin, d'abruti, d'incapable...) mais la dénomination de la catégorie elle-même (« noms infâmes »). En espagnol, le verbe *llamar*, dans le sens où il signifie 'Dar a alguien o algo como denominación o calificativo la palabra o enunciado que se expresa', ne peut pas être suivi de la dénomination de la catégorie, que celle-ci soit précédée ou non d'une préposition (**llamándola (de/con) nombres infames*). Ce choix de traduction entraînait une incongruence sémantique et a été par conséquent sanctionné. Cette restriction s'applique également à d'autres synonymes du verbe *llamar* qui ont également été utilisés par certains candidats et qui ont fait l'objet d'une pénalisation (**tachándola con/de nombres infâmes, *tratándola de nombres infames*). La seule manière de rendre la traduction de l'objet tel qu'il est désigné dans le texte en français était d'utiliser un autre verbe, différent de

llamar. Le jury propose *proferir*, car ce verbe a l'avantage d'être un verbe de dire, mais on aurait également pu utiliser, par exemple, *dirigir* (*dirigiéndole nombres/apelativos infames*).

[57] **on entendait** = *se oían*. Nous avons ici un énoncé dans lequel « on » a la même valeur que dans la séquence (15) (cf. [41]). Il s'agit également d'un énoncé où une construction de passive réfléchie s'avère la plus pertinente pour la traduction en espagnol ; en effet, *que* (pronom relatif dont l'antécédent est *apelativos infames*) remplit la fonction de sujet patient de la forme verbale *se oían*. La passive réfléchie permet de ne pas expliciter l'agent de l'action, tout comme le fait le pronom indéfini « on » en français.

[58] **de la rue** = *desde la calle*. *Entendre/Oír* sont des verbes de perception. Au sein de ce groupe, on distingue deux types de verbes : ceux qui s'accompagnent d'un sujet agent (*mirar el mar, escuchar la música*) et ceux qui s'accompagnent d'un sujet expérienteur (*ver el mar, oír la música*) (<https://www.rae.es/gtg/verbo-de-percepci%C3%B3n#:~:text=Ejemplos%3A%20advertir%2C%20escuchar%2C%20mirar,%2C%20percibir%2C%20sentir%2C%20ver>). Dans les verbes dont le sujet est un expérienteur (*ver, oír*), on perçoit un élément (*el mar, la música*) qui peut être localisé de deux manières : soit à l'endroit où se trouve l'élément en question, soit à l'endroit d'où l'on perçoit cet élément. En espagnol, les prépositions *de* et *desde* servent à marquer respectivement chacun de ces deux lieux : si l'on dit *Se oían los ruidos de la calle*, la préposition *de* indique que *la calle* est le lieu où le bruit se produit ('les bruits se produisent dans la rue') ; si, au contraire, on dit *Se oían los ruidos desde la calle*, la préposition *desde* indique que *la calle* est le lieu où l'on perçoit les bruits ('les bruits ne se produisent pas dans la rue'). En français, si l'on dit *On entendait les bruits de la rue*, la préposition *de* est ambiguë : elle peut indiquer aussi bien le lieu de production que le lieu de perception des bruits. En espagnol, cependant, seule la préposition *desde* peut indiquer que *la calle* est le lieu de perception.

26) l'accusant de sa fin prématurée, criant que Dieu le punissait, lui^[59], du^[60] sale métier qu'elle faisait !
culpándola de su fin prematuro, gritando que Dios lo castigaba, ¡a él!, por el sucio oficio que ella ejercía.

[59] **Dieu le punissait, lui**, = *Dios lo castigaba, ¡a él!* Le verbe *punir*, transitif, se construit en espagnol avec un accusatif prépositionnel (*castigar a + alguien*) ; l'absence de *a* dans certaines copies a été par conséquent sanctionnée. Par ailleurs, de nombreuses copies présentaient des problèmes liés à l'emplacement et/ou à la présence des points d'exclamation : le jury a pénalisé aussi bien les traductions qui ne comportaient qu'un seul point d'exclamation à la fin de l'énoncé que ceux qui en comportaient deux, mais à des endroits inappropriés (# *gritando que....ejercía!*; # *gritando ¡que....ejercía!*, etc.)

[60] **du sale métier** = *por el sucio oficio/la sucia ocupación/profesión*. En français, la préposition « de » indique l'origine ou la cause d'une punition : DE. À cause de. Être puni de ses fautes. → pour. (LeRobert. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/de>). En espagnol, cependant, le rôle sémantique de cause associé au verbe *castigar* s'exprime obligatoirement avec la préposition *por*. Les interférences du français donnaient donc lieu à un solécisme qui a été sanctionné.

27) Les jours où^[61] il ne voulait supporter la présence ni de son père ni de sa mère, elle [Élisa] le soignait, elle le veillait et,
Los días en los que no quería soportar la presencia de su padre ni de su madre, Elisa lo cuidaba, lo velaba y,

[61] **où** = *en los que*. L'antécédent du pronom/adverbe relatif *où* en français peut marquer soit le lieu, soit le temps : '1. [L'antécédent marque le temps] *Il fut un temps où...; le temps n'est plus où...; en un temps où...; pendant le temps où...; le(s) jour(s) où...; les soirs où...; ces matins-là où...; l'heure où...; à l'âge où...; à l'instant où...; il y a des moments où, des jours où... Il y a des heures où il faut chercher tous ses mots dans le dictionnaire* (Renard, *Journal*, 1900) (<https://www.cnrtl.fr/definition/o%C3%B9>). Cependant, comme l'indique le *Diccionario Panhispánico de dudas*, en espagnol «[e]s arcaico, y debe evitarse hoy, el uso de *donde* con antecedente temporal: ⊗*Aquellos fueron años donde se pasaron calamidades*; ⊗*Será al atardecer donde se producirán los chubascos más fuertes*. En estos casos deben usarse los relativos (*el*) *que* o *el cual* precedidos de la preposición correspondiente, o bien, si lo admite la sintaxis de la oración, el adverbio relativo *cuando*: *Aquellos fueron años en (los) que / durante los cuales se pasaron calamidades*». ([https://www.rae.es/dpd/donde#:~:text=Adverbio%20relativo%20de%20lugar%20que,\(Chao%20Altos%20mx%201991\)](https://www.rae.es/dpd/donde#:~:text=Adverbio%20relativo%20de%20lugar%20que,(Chao%20Altos%20mx%201991)))

- 28) au milieu de^[62] la disposition chagrine de son esprit et du douloureux de sa tâche^[63], elle^[64] cherchait une distraction dans la lecture des livres,**
en medio de la triste disposición de su espíritu y de lo doloroso de su tarea, buscaba una distracción en la lectura de los libros,

[62] **au milieu de** = *en medio de*. Une fois encore, les prépositions /locutions prépositionnelles ont été source d'erreurs dans de nombreuses copies. Les candidats qui proposaient des traductions telles que **al medio de* ont commis un transfert linguistique qui entraînait un solécisme syntaxique ; quant aux propositions *#en el medio de/#dentro de*, elles comportaient des anacoluthes qui rompaient la logique sémantique de l'énoncé. Des options telles que *dentro de* ou *a pesar de* constituaient des contresens.

[63] Tout comme dans le texte français, dans la traduction espagnole le syntagme prépositionnel *en medio de la triste disposición de su espíritu y de lo doloroso de su tarea* devait être placé entre virgules, car il est en position d'apposition.

[64] **elle** = Ø. Bien que « cherchait » soit une forme verbale à la troisième personne du singulier de l'imparfait de l'indicatif, la traduction explicite du pronom sujet *ella* s'avérerait ici inappropriée en espagnol. En effet, l'énoncé qui le précède immédiatement est, comme nous l'avons souligné, une apposition explicative dont la présence n'entraîne à aucun moment de risque de rupture sémantique et n'empêche donc pas l'accès au sujet présent dans les énoncés précédents.

- 29) des romans qui traînaient sur le lit du jeune homme et qu'il^[65] lisait comme un malade^[66],**
novelas que andaban desperdigadas por la cama del joven y que este leía como un enfermo,

[65] **il** = *este/él*. Contrairement à ce qui se passe dans [64], il fallait ici que le sujet soit explicitement mentionné en espagnol, car un sujet implicite aurait entraîné une ambiguïté dans l'interprétation de la phrase, ne permettant pas de préciser que c'est le garçon (et non Élisabeth) qui lit.

[66] Cette séquence constitue, là encore, une apposition explicative, et la présence de virgules pour en marquer le début et la fin était obligatoire.

- 30) en allant de l'un à l'autre^[67], dans les entractes de la souffrance.**
yendo de una a otra, en los entre actos del sufrimiento.

[67] **en allant de l'un à l'autre** = *yendo de una a otra*. Lorsque l'on traduit le texte en espagnol, l'antécédent des pronoms « un » et « autre » est *novelas*, un nom féminin. Par conséquent, ces pronoms doivent être traduits en espagnol par *una* et *otra* (et non par *uno* et *otro* comme cela a été proposé dans plusieurs copies). D'autre part, le maintien de l'article en espagnol (*de la una a la otra*) impliquait une réinterprétation, car en espagnol, la formulation *de la una a la otra* présuppose obligatoirement qu'il n'y a que deux romans, et non plusieurs comme le laisse entendre le texte source.

Proposition de traduction

Dos años transcurrieron para Élisabeth en aquel dulzor material de la vida, en aquel entorno de complacencias y de palabras halagadoras, en aquella dominación aceptada por todo el mundo, en aquella independencia, casi en aquel buen placer de sus voluntades y de sus actos. De pronto, las cosas cambiaron. La progenie del alcalde entraba en las oficinas de un ministerio en París y la marcha de la joven influencia volvía a poner a Élisabeth en la situación inferior que tenía en el pasado. El rencor de sus compañeras, heridas por sus ínfulas de princesa, por las exigencias de sus caprichos, por los arrebatos de su carácter, empezaba poco a poco a hacer mella en ella, buscando vengarse en sordina, con esa malicia astuta cuyo pérfido secreto poseen las mujeres, hasta las del campo. El tío Gros-Sou, encontrado helado una mañana de invierno mientras cazaba, ya no brindaba, los domingos, la alegría de su violín y de su bien llevada vejez. La Lorraine, aquejada de una parálisis incipiente de resultas de una congestión cerebral, había sido llevada al hospital. El señor, de cuyas palabras hasta entonces no se conocía el « color », se desataba en violentos accesos de cólera provocados por el anuncio de una competencia en el vecindario. En suma, no había sino desplacer para Élisabeth, la

cual empezaba a cansarse de las mujeres, de los hombres, de la región, y en la que se despertaba secretamente la necesidad de un cambio de lugar y de morada.

Pronto la entristecida casa se llenó de la oscuridad y del horror que mete entre cuatro paredes la agonía furiosa de un joven moribundo que no quiere morir. Al hijo de la casa ya solo le quedaban unas semanas de vida y cada crisis, que lo acercaba al final, conllevaba una espantosa escena en la que, en el terror de la muerte, con su boca despiadada injuriaba a su madre, profiriéndole apelativos infames que se oían desde la calle, culpándola de su fin prematuro, gritando que Dios lo castigaba, ¡a él!, por el sucio oficio que ella ejercía.

[...] Los días en los que no quería soportar la presencia de su padre ni de su madre, Élica lo cuidaba, lo velaba y, en medio de la triste disposición de su espíritu y de lo doloroso de su tarea, buscaba una distracción en la lectura de los libros, novelas que andaban desperdigadas por la cama del joven muchacho y que este leía como un enfermo, yendo de una a otra, en los entreactos del sufrimiento.

Références bibliographiques

- Anscombre, Jean-Claude (1973). *Même le roi de France est sage*, *Communications* 20, pp. 40-82.
- Azpiazu Torres, Susana (2015). El pretérito perfecto compuesto y el imperfecto narrativo en la prensa audiovisual peninsular, *Moenia*, 21, pp. 23-39.
- Bedel, Jean-Marc (1997). *Grammaire de l'espagnol moderne*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Blakemore, Diane (1987). *Semantic Constraints on Relevance*, Oxford, Blackwell.
- Bosque, Ignacio (dir.) (2004). *REDES: Diccionario combinatorio del español contemporáneo*. Ediciones SM et Universidad Complutense de Madrid.
- Bres, Jacques (2005). *L'imparfait dit narratif*. Paris, CNRS Éditions, coll. Sciences du langage.
- De Miguel Aparicio, Elena (1999). El aspecto léxico. Dans Demonte, Violeta et Bosque, Ignacio (coors.). *Gramática descriptiva de la lengua española*, vol. 2, pp. 2977-3060.
- Gaspar García, Elena (2017). L'imparfait narratif espagnol vs. le prétérít. Une opposition aspectuelle, *Epilogos*, 5, pp. 75-89.
- Gaspar García, Elena (2019). Modificadores temporales e información aspectual. *Etudes de Linguistique ibéro-romanes - ELIR*, pp. 75-89.
- Moliner, María (2007). *Diccionario de uso del español*, Madrid, Editorial Gredos, 3^a éd.
- Morgado Nadal, Laura (2014). La historia del imperfecto narrativo, *Res Diachronicae*, 12, pp. 42-59.
- Patard, Adeline et de Mulder, Walter (2014). Aux origines des emplois modaux de l'imparfait. Le cas de l'emploi hypothétique et de l'emploi contrefactuel. *Langages*, 2014, 193/1, pp. 33-47.
- Sperber, Dan et Wilson, Deirdre (1986). *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwel.
- Vatrican, Axelle (2019). *Linguistique espagnole*, Paris, Armand Colin.
- Vendler, Z. (1957). Verbs and Times. Repris dans Z. Vendler, *Linguistics in Philosophy*, Ithaca: Cornell University Press, pp. 97-121.
- Zribi-Hertz, Anne (1990). Lui-même argument et le concept de « pronom A », *Langages*, 97, pp. 11-124.

Dictionnaires et grammaires en ligne

- Dictionnaire de l'Académie Française. <https://www.dictionnaire-academie.fr/>
- Larousse dictionnaire de français. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>
- Le Robert. <https://www.lerobert.com/>
- Trésor de la Langue Française informatisé. <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>
- Grevisse. <https://www.grevisse.fr/>

- Nueva Gramática de la Lengua Española. <https://www.rae.es/gram%C3%A1tica/>
- Diccionario del español actual (Seco, Andrés, Ramos). <https://www.fbbva.es/diccionario/info/el-diccionario/>
- Diccionario Panhispánico de dudas. <https://www.rae.es/dpd/>
- Diccionario de la Lengua Española (RAE). <https://dle.rae.es/>
- Diccionario de Partículas Discursivas del español. <http://www.dpde.es/#/>

II.2.2. Version

Données statistiques concernant l'épreuve :

Épreuve	Nombre de candidats présents	Moyenne des candidats présents	Nombre de candidats admissibles	Moyenne des candidats admissibles
Version	302	3,50 / 10	157	4,73 / 10

Note minimale : 0,00/10 - Note maximale : 8,66/10

Rappel du texte à traduire :

En esta ciudad, que siempre fue un paraíso para los que estábamos dispuestos a vivir en paz, el asunto de Julia se comentó mucho, pero la gente no quería meterse ni opinar nada, tratábamos de olvidar los malos tragos. Fue un pequeño grupo con ideas importadas del extranjero el que sembró el caos y terminó montando una guerrilla en las montañas. Tomaban los pueblos, desfilaban, asaltaban camiones de leche y de alimentos para repartirlos entre esa cantidad de vagos que viven en el campo sin educación; jugaban a Robin Hood, en vez de enseñarles a trabajar, que es lo que no quieren hacer. Nunca pensé que Julia pudiera terminar cayendo tan bajo.

En la facultad cambiaba de novio como de zapatos, estaba permanentemente enamorada. Llegaba cada semana embarcada en una historia distinta, con gente mucho mayor. Una vez me invitó a ir con ella y sus amigos a un bar en el Barrio Bajo; había una orquesta de ciegos y se bailaba tango, daba miedo el ambiente de putas y mafiosos pero ella les hablaba como si los conociera desde siempre. Se ofendió mucho cuando le dije que me iba, que no soportaba tanta mugre, y desde entonces no salimos nunca más juntas.

Se había transformado en una especialista en discursos trasnochados, pasaba mucho tiempo en el centro de estudiantes, repartía periódicos y panfletos, como si las discusiones fueran más importantes que la carrera. En ese tiempo ya apenas nos saludábamos, cada una había elegido su camino, ni siquiera fui a verla años más tarde a la cárcel, no quise comprometerme con cosas con las que nadie podía estar de acuerdo, y aquí todo se sabe. Ninguna de las antiguas compañeras fue a visitarla, no debe de haberlo pasado muy bien la pobre.

A la luz de los hechos, era imposible no rechazar de plano todo lo que ellos hacían; en un momento la gente tomó partido, nadie quería verse envuelto en esa espiral de violencia que fueron creando. Para peor, mi marido es médico militar, yo no podía ni mencionar a Julia en su presencia, y aunque la abuela Aída vino muchas veces a pedirme que hiciera algo por Julia, no estaba en mis manos arriesgar la carrera de mi esposo. La pobre mujer iba y venía a todos los despachos, pero no consiguió nada.

Aída era muy fuerte, tanto que cuando la atropelló el coche a los 92 años saltó sobre el capó y rompió los cristales con el golpe, pero no murió sino más tarde, por la infección. Era muy difícil para mí decirle que no podía ayudarla, pero las cartas estaban echadas desde el comienzo.

Yo fui a su entierro, Julia ya no estaba aquí.

Sara ROSENBERG, *Un hilo rojo*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, p. 78-80.

Présentation du roman

Le roman écrit par Sara Rosenberg rassemble dans sa narration des documents, des voix de personnages ayant connu Julia Berenstein, la grande absente de cette histoire, disparue pendant la période tumultueuse des années 1976-1983 en Argentine. Dans le but de réaliser un film sur le personnage de Julia Berenstein, le narrateur, Miguel, retrace sa vie et dévoile pour le lecteur l'horreur des disparitions survenues pendant la dictature argentine des années 1970. *Un hilo rojo* est un roman à la première personne, principalement raconté par Miguel, qui fut un ami intime de Julia. Mais dans le roman d'autres voix se croisent pour composer la fresque d'une vie meurtrie par la terreur. La romancière Sara Rosenberg introduit lentement les informations, comme si elle les cachait au lecteur dans les premières pages, et le discours apparaît alors avec le désordre propre à la mémoire, à celui qui sauve de l'oubli des fragments perdus de la

vie d'un être, Julia, afin que le lecteur lui-même assiste à la construction d'un monde tragique et s'implique dans sa reconstruction. La romancière s'introduit progressivement – et introduit le lecteur avec elle – dans le désastre intérieur de certaines vies – la tragédie de Julia est aussi celle du narrateur lui-même –, elle se solidarise avec l'âme solitaire d'êtres brisés par les circonstances avec beaucoup de pudeur : en effet, elle ne montre pas l'horreur des disparitions, elle la suggère plutôt à travers la mosaïque de tous ces témoignages, ces voix qui ont assisté, plus ou moins impuissantes, à la descente aux enfers de toute une société.

Le roman comprend 17 chapitres numérotés et 5 autres non numérotés, intitulés respectivement « Enregistrement n° 2 », « Enregistrement n° 3 », « Enregistrement n° 4 », « Enregistrement n° 5 » et « Enregistrement n° 6 », avec une indication spatiale, une autre temporelle et l'identité de celui qui s'exprime, c'est-à-dire 5 chapitres qui semblent échapper à la fiction ou acquérir une autonomie totale. Dans ces chapitres, le narrateur traditionnel s'efface et un mode narratif libérateur s'installe, non répressif puisqu'il ne se soumet pas à la tradition narrative : ainsi, les voix semblent être en pleine possession de leur discours et de leurs opinions.

On remarque que les enregistrements et la voix de Miguel alternent régulièrement dans la première moitié du roman : les témoins s'expriment librement et le « je » du narrateur n'intervient pas du tout lorsque le texte livre le contenu des enregistrements. Puis, à partir du chapitre VIII, les témoins ne s'expriment plus indépendamment du narrateur, mais leur témoignage est rapporté par Miguel lui-même, qui cesse alors d'être un simple transmetteur pour s'immiscer dans le récit. Alors, le point de vue est nécessairement différent, car c'est celui de Miguel qui envahit l'espace textuel et semble s'imposer.

Présentation de l'extrait

Dans le chapitre VI, le récit est pris en charge par la voix de Miguel et s'appuie sur les pages du cahier de Julia datées de 1976 (mars, avril et mai) qui indiquent que cette dernière se trouvait alors au Mexique et souffrait de se sentir inutile et de ne se souvenir que des « échos de lointaines batailles ». L'extrait à traduire est tiré du chapitre suivant qui s'intitule « Enregistrement n° 5 » et qui s'insère entre les chapitres VI et VII. Ces pages recueillent le témoignage d'Ana María, une amie d'adolescence issue d'une famille aisée. Le contenu de cet enregistrement souligne le fossé qui séparait Julia de ses amies de la bourgeoisie de Tucumán et ajoute des informations sur le destin de Julia : les démarches de la grand-mère Aída pour que le mari d'Ana María, médecin militaire, fasse quelque chose pour Julia, et la phrase euphémique qui semble confirmer que Julia fait partie des 20 000 ou 30 000 disparus de la dictature (« Moi, je suis allée à son enterrement [celui de sa grand-mère], Julia n'était plus là »).

Traduction proposée :

Dans cette ville, qui a toujours été un paradis pour nous qui ne demandions qu'à vivre en paix, on a beaucoup parlé de ce qui était arrivé à Julia, mais les gens ne voulaient pas s'en mêler ni donner leur opinion, on essayait d'oublier les coups durs. C'est un groupuscule dont les idées politiques venaient de l'étranger qui a semé le chaos et qui a fini par organiser une guérilla dans les montagnes. Ils prenaient les villages, ils défilaient, ils attaquaient les camions qui transportaient du lait ou de la nourriture pour distribuer leur contenu à tous ces fainéants sans instruction qui vivent dans les campagnes ; ils jouaient les Robin des Bois, au lieu de leur apprendre à travailler, ce qu'ils ne veulent évidemment pas faire. Jamais je n'aurais pensé que Julia puisse finir par tomber si bas.

À la fac, elle changeait de petit ami comme de chemise, elle était toujours amoureuse. Chaque semaine elle s'embarquait dans une nouvelle histoire, avec des garçons beaucoup plus âgés qu'elle. Une fois elle m'a invitée à aller avec elle et ses copains dans un bar du *Barrio Bajo* ; il y avait un orchestre d'aveugles et on y dansait le tango, ce ramassis de putes et de mafieux faisait peur mais, elle, elle leur parlait comme si elle les avait toujours connus. Elle a été très vexée quand je lui ai dit que je m'en allais, que je ne supportais pas une telle saleté, et depuis cette époque on n'est plus jamais sorties ensemble.

Elle était devenue une spécialiste des discours démodés, elle passait la plupart de son temps au syndicat des étudiants, elle distribuait des journaux et des pamphlets, comme si les débats passaient avant les études. À cette époque c'était à peine si on se saluait, chacune avait choisi sa voie, je ne suis même pas allée la voir en prison quelques années plus tard, je n'ai pas voulu être compromise dans des histoires que personne ne pouvait approuver, et puis ici tout se sait. Aucune des anciennes camarades de Julia n'est allée lui rendre visite, elle n'a pas dû rigoler tous les jours, la pauvre.

À la lumière des faits, il était impossible de ne pas rejeter en bloc tout ce qu'ils faisaient ; à un moment donné, les gens ont pris parti, personne ne voulait être impliqué dans cette spirale de violence qu'ils avaient mise en place progressivement. Pour couronner le tout, mon mari est médecin dans l'armée, je ne pouvais même pas prononcer le nom de Julia en sa présence, et bien que sa grand-mère Aída soit venue souvent pour me demander de faire quelque chose pour Julia, je ne pouvais pas me permettre de mettre en péril la carrière de mon mari. La pauvre femme allait et venait d'un bureau à l'autre, mais elle n'a rien obtenu.

Aída était très forte, à tel point que, lorsqu'elle a été renversée par une voiture à l'âge de 92 ans, elle a rebondi sur le capot et a brisé les vitres sous le choc, mais elle n'est morte que plus tard, des suites d'une infection. Il m'était très difficile de lui dire que je ne pouvais pas l'aider, mais les dés étaient jetés depuis le début.

Moi, je suis allée à son enterrement, Julia n'était plus là.

Séquenceur

Quelques remarques liminaires avant de procéder au commentaire des séquences du texte à traduire. Le jury a accepté les orthographes traditionnelle et réformée. En revanche, il faut savoir qu'on ne traduit pas les noms propres, sauf s'il s'agit de noms de personnages connus et dont la traduction est déjà attestée, ou de références culturelles qui seraient incompréhensibles dans le texte-cible si elles n'étaient pas traduites. Ici, il ne fallait donc pas traduire Julia par Julie, ni Aída par Aida, mais on ne pouvait omettre la traduction de Robin Hood par Robin des Bois. Les toponymes doivent être traduits lorsqu'il existe une traduction en français, mais non pas de façon artificielle. Nous reviendrons plus tard sur la traduction de « *Barrio Bajo* ».

Par ailleurs, le jury a admis le choix du passé simple ou du passé composé, à partir du moment où la traduction proposée garantissait une cohérence globale. S'il y avait alternance intempestive et ponctuelle entre ces deux temps, le jury a sanctionné cette proposition ; si l'alternance est généralisée, le jury a appliqué une sanction maximum pour l'ensemble des occurrences.

Il va sans dire que, dans la disposition typographique des copies, les candidats doivent respecter celle des paragraphes du texte original, ainsi que la ponctuation, sauf si elle contrevient à la syntaxe française. Le contraire est sanctionné. Une même erreur répétée n'est sanctionnée qu'une seule fois, cela vaut uniquement pour les fautes d'orthographe et les faux-sens. Néanmoins, il est possible de compter plusieurs fautes sur un même mot. L'omission reste la faute la plus lourdement sanctionnée, de façon proportionnelle au nombre de mots omis et en fonction d'une fourchette de points à retirer qui a été prédéterminée.

Enfin, le texte n'étant pas non plus d'une difficulté démesurée, le jury a établi un maximum de trois bonus éventuels. Les propositions qui vont suivre n'épuisent pas les possibilités correctes et admises par le jury.

Séquence 1	<i>En esta ciudad, que siempre fue un paraíso para los que estábamos dispuestos a vivir en paz,</i>
	Dans cette ville, qui a toujours été un paradis pour nous qui ne demandions qu'à vivre en paix, Cette première séquence présentait peu de difficultés. Il ne fallait pas surdéterminer le déictique, ce qui pouvait donner lieu à un faux-sens. En outre, une erreur grave consistait à se tromper de mode et à conjuguer le verbe « <i>fue</i> » au subjonctif imparfait en français. Bien qu'il s'agisse dans cette narration d'un discours dont l'oralité est assez claire, cela ne dispense pas les candidats à l'agrégation d'une maîtrise absolue de la syntaxe française ; aussi la négation restrictive devait être bien construite et l'accord entre le pronom sujet et le verbe dans cette proposition devait faire l'objet d'une vigilance accrue pour éviter les solécismes comme « ceux qui étions ». Bon nombre de copies proposaient la traduction « ceux qui étaient », arrivant ainsi à un contresens.
Séque	<i>el asunto de Julia se comentó mucho, pero la gente no quería meterse ni opinar nada, tratábamos de olvidar los malos tragos.</i>

on a beaucoup parlé de ce qui était arrivé à Julia, mais les gens ne voulaient pas s'en mêler ni donner leur opinion, on essayait d'oublier les coups durs.

Dans cette séquence, les candidats devaient identifier le sujet impersonnel que l'espagnol rend par la proposition *pasiva refleja* – comme la caractérise la grammaire espagnole – « *se comentó* », afin de bien le traduire par le pronom indéfini « on » et non par des structures qui ont donné lieu à des non-sens dans certaines copies. D'un point de vue lexico-sémantique, la mauvaise traduction de « *el asunto* » a pu étonner le jury : dans ce contexte, le mot à mot a donné lieu à des propositions pouvant aller d'un mal-dit jusqu'à un faux-sens comme « l'histoire de Julia ». La phrase négative dans laquelle la conjonction « *ni* » coordonnait deux éléments a pu poser des difficultés à certains candidats, de même que l'emploi nécessaire du pronom adverbial « *en* » en français pour la traduction de « *meterse* », sans lequel on arrivait vite à des non-sens une fois de plus. Le verbe « *opinar* » appartient à la langue courante et signifie « donner ou avoir un avis », une traduction par le verbe français « opiner » était erronée. L'emploi de « *trago* » dans son sens familier d'adversité ou de situation difficile a pu poser quelques problèmes de compréhension et de restitution dans certaines traductions proposées et qui allaient donc du faux-sens au non-sens, selon le degré d'éloignement par rapport à ce que l'expression « *malos tragos* » signifie ici.

Séquence 3

Fue un pequeño grupo con ideas importadas del extranjero el que sembró el caos y terminó montando una guerrilla en las montañas.

C'est un groupuscule dont les idées politiques venaient de l'étranger qui a semé le chaos et qui a fini par organiser une guérilla dans les montagnes.

La locution emphatique ouvrant cette phrase ne posait pas de difficultés particulières ; pourtant, le complément de moyen qu'elle contenait en espagnol a pu donner lieu à des erreurs de construction en français. Par ailleurs, le jury a constaté avec perplexité des fautes d'orthographe ou de sens sur certains termes comme celui de « *guerrilla* », ainsi que sur « *pequeño grupo* » qui lui était associé et qui, dans ce contexte, nécessitait d'être traduit par « groupuscule », ou sur une partie de la proposition.

Séquence 4

Tomaban los pueblos, desfilaban, asaltaban camiones de leche y de alimentos para repartirlos entre esa cantidad de vagos que viven en el campo sin educación;

Ils prenaient les villages, ils défilaient, ils attaquaient les camions qui transportaient du lait ou de la nourriture pour distribuer leur contenu à tous ces fainéants sans instruction qui vivent dans les campagnes ;

Quelques fautes lexico-sémantiques sur cette séquence ont étonné le jury, comme la méprise sur le substantif « *pueblo* » ici, la traduction erronée des verbes « *desfilaban* » ou « *asaltaban* » – ce dernier devenu « sautaient » dans certaines copies –, ou encore la difficulté à rendre le complément de caractérisation qui en français a besoin de préciser qu'il renvoie au contenu des camions. On a constaté également des fautes de registre – comme « glandeurs » ou « feignasses » pour traduire « *vagos* » – et des formulations malheureuses qui ont été sanctionnées comme « cette quantité de fainéants ». Il faut veiller à la correction syntaxique et sémantique, afin d'éviter de proposer des non-sens : par exemple, « cette quantité de vagues qui vivent dans le camp ». On n'insistera jamais assez sur la nécessité de se relire. De même, la mauvaise identification du pronom relatif espagnol « *que* » après « *vagos* » et sa traduction fautive constituaient un solécisme grave.

Séquence 5

jugaban a Robin Hood, en vez de enseñarles a trabajar, que es lo que no quieren hacer. Nunca pensé que Julia pudiera terminar cayendo tan bajo.

ils jouaient les Robin des Bois, au lieu de leur apprendre à travailler, ce qu'ils ne veulent évidemment pas faire. Jamais je n'aurais pensé que Julia puisse finir par tomber si bas.

Dans cette séquence, une première difficulté a été le choix qu'ont fait certains candidats de ne pas traduire « Robin Hood », référence culturelle exprimée ainsi en espagnol mais qui devait trouver son équivalent français « Robin des Bois » ; autrement, cette omission ou ce refus de traduction rendaient la phrase incompréhensible pour un lecteur francophone. Or, la traduction doit toujours chercher à rendre le sens accessible dans la langue-cible. Quoi qu'il en soit, le sens de l'expression « *jugar a* » n'a pas toujours été bien rendu non plus et il en va de même pour le verbe « *enseñar* » qu'on ne pouvait rendre par « enseigner » ni par « montrer ». Les erreurs les plus graves sont survenues dans la mise en français de cette subordonnée relative espagnole « *que es lo que no quieren hacer* », dans laquelle le « *que* » a une valeur anaphorique ou causale : il fallait choisir ici la forme qui consiste à combiner le pronom démonstratif « ce », qui devient l'antécédent, suivi du pronom relatif « que » en français, pour éviter tout non-sens sur cette proposition, ou alors coordonner les deux propositions avec l'introduction de la conjonction « car ». Une méconnaissance de la structure verbale « *terminar + gérondif* », qui signifie « finir par », a conduit à des non-sens.

En la facultad cambiaba de novio como de zapatos, estaba permanentemente enamorada. Llegaba cada semana embarcada en una historia distinta, con gente mucho mayor.

À la fac, elle changeait de petit ami comme de chemise, elle était toujours amoureuse. Chaque semaine elle s'embarquait dans une nouvelle histoire, avec des garçons beaucoup plus âgés qu'elle.

Séquence 6

L'oralité du texte conduisait tout de suite au choix de l'apocope « fac » en français pour traduire « *la facultad* », bien que le jury ait admis « l'université » pour ceux qui ont craint ici une faute de registre. D'une part, certains candidats ont eu des difficultés pour rendre le terme « *novio* » en français ; certes, son sens est plus large en espagnol, mais on voyait bien que le contexte n'admettait pas sa traduction directe par « fiancé » dont le sens est clair et restreint en français. La comparaison lexicalisée « comme de chemise », pourtant courante et *a priori* connue tout en n'étant pas la seule option, n'a pas toujours été évidente pour les candidats. Mais c'est le substantif féminin « *gente* » qui a posé problème : renvoyant aux personnes dont Julia s'éprenait, et puisqu'il venait d'être établi par le substantif « *novio* » qu'il s'agissait d'hommes exclusivement, on ne pouvait en français reprendre l'expression « des gens » – et encore moins « des personnes » – pour traduire ce substantif féminin espagnol. Il fallait donc choisir des équivalents comme « des garçons » ou « des hommes ».

Una vez me invitó a ir con ella y sus amigos a un bar en el Barrio Bajo; había una orquesta de ciegos y se bailaba tango, daba miedo el ambiente de putas y mafiosos

Une fois elle m'a invitée à aller avec elle et ses copains dans un bar du *Barrio Bajo* ; il y avait un orchestre d'aveugles et on y dansait le tango, ce ramassis de putes et de mafieux faisait peur

Séquence 7

Des erreurs d'inattention ou de mauvaise identification des pronoms peuvent conduire à des solécismes qu'on pouvait facilement éviter. Ainsi, le pronom « *me* » renvoyant à la locutrice, il ne fallait pas oublier d'accorder le participe passé avec le COD placé devant l'auxiliaire « avoir » si on choisissait le passé composé pour traduire, dans ce registre oral, le prétérit espagnol « *me invitó* » par « elle m'a invitée ». La mention topographique du *Barrio Bajo* pouvait ne pas être traduite, car elle renvoie à un quartier qui porte vraiment ce nom à Tucumán, en Argentine. En revanche, puisque rien ne le précisait dans l'extrait, le jury a admis également que des candidats traduisent le nom de ce lieu par Ville Basse par exemple. Des faux-sens sur des termes comme « *ambiente* » ont été sanctionnés, ainsi que des non-sens qui partaient d'une surprenante incompréhension du terme « *ciegos* ». Le jury s'étonne que le genre grammatical de certains mots comme « orchestre » (masculin en français) ne soit pas connu.

pero ella les hablaba como si los conociera desde siempre. Se ofendió mucho cuando le dije que me iba, que no soportaba tanta mugre, y desde entonces no salimos nunca más juntas.

mais, elle, elle leur parlait comme si elle les avait toujours connus. Elle a été très vexée quand je lui ai dit que je m'en allais, que je ne supportais pas une telle saleté, et depuis cette époque on n'est plus jamais sorties ensemble.

S'il ne s'agissait pas d'une faute à proprement parler, le choix de faire figurer la redondance emphatique du pronom sujet « elle » par son pronom personnel disjoint appositif s'explique par la volonté de la locutrice dans cet extrait de marquer une opposition entre elle et Julia. Il n'y avait pas de difficultés majeures dans la première partie de cette séquence, sauf l'accord du participe passé avec le COD antéposé à l'auxiliaire « avoir ». Une fois de plus, le choix du passé composé pour traduire « *se ofendió* » s'explique par l'oralité de l'extrait ; mais le jury acceptait le choix du passé simple, s'il était cohérent avec les choix temporels opérés depuis le début de la traduction. Le substantif « *mugre* » a pu donner lieu à quelques faux-sens malheureux.

Se había transformado en una especialista en discursos trasnochados, pasaba mucho tiempo en el centro de estudiantes, repartía periódicos y panfletos, como si las discusiones fueran más importantes que la carrera.

Elle était devenue une spécialiste des discours démodés, elle passait la plupart de son temps au syndicat des étudiants, elle distribuait des journaux et des pamphlets, comme si les débats passaient avant les études.

Dans cette séquence, de nombreuses fautes ont eu pour origine des difficultés lexicales de la part des candidats. Ainsi, le verbe « *transformarse* » ne pouvait être par « se transformer » en français, mais devait être rendu par le verbe « devenir ». De même, l'adjectif « *trasnochados* » qui qualifiait les discours a souvent posé problème. Le jury n'attendait pas des candidats qu'ils connaissent la traduction contextuelle de « *centro de estudiantes* » et a accepté toute proposition cohérente. En revanche, il est étonnant que des termes comme « *repartir* », « *periódicos* », « *panfletos* », « *discusiones* » ou encore « *carrera* » aient donné lieu à des maladresses, voire à des faux-sens, dans de nombreuses versions.

En ese tiempo ya apenas nos saludábamos, cada una había elegido su camino, ni siquiera fui a verla años más tarde a la cárcel,

À cette époque c'était à peine si on se saluait, chacune avait choisi sa voie, je ne suis même pas allée la voir en prison quelques années plus tard,

La traduction de l'adverbe « *ya* » n'a pas toujours été bien rendue par les candidats, provoquant parfois des contresens ; mais c'est aussi l'ensemble de cette proposition qui a posé quelques difficultés à certains candidats lors de sa mise en français. En outre, dans certaines copies, la locution adverbiale « *ni siquiera* » n'a pas été bien traduite ou a été omise tout simplement ; dans les deux cas, le jury a sanctionné la faute.

no quise comprometerme con cosas con las que nadie podía estar de acuerdo, y aquí todo se sabe.

je n'ai pas voulu être compromise dans des histoires que personne ne pouvait approuver, et puis ici tout se sait.

Des fautes allant du faux-sens au non-sens ont été constatées dans la traduction de cette séquence, et tout particulièrement autour du verbe « *comprometerse* » qui ne renvoyait nullement à l'engagement ni au fait de se mélanger. La traduction de la proposition « *todo se sabe* » a pu poser des difficultés également : le choix du pronom indéfini « on » ne pouvait être admis ici, le sens trahissant celui du texte dans ce cas.

Séquence 12	<i>Ninguna de las antiguas compañeras fue a visitarla, no debe de haberlo pasado muy bien la pobre.</i> Aucune des anciennes camarades de Julia n'est allée lui rendre visite, elle n'a pas dû rigoler tous les jours, la pauvre. Tout d'abord, c'est le substantif « <i>compañeras</i> » qui a mis en difficulté certains candidats, alors que la période des études avait été évoquée plus haut dans le texte et que cela permettait de circonscrire facilement le sens à donner ici à ce terme. En revanche, il est clair que l'article défini en espagnol « <i>las</i> » devait être davantage déterminé en français par l'expression de l'appartenance que rend l'étoffement par le syntagme « de Julia » ; sans cet ajout, la traduction tombait au mieux dans une incorrection. Mais c'est la fin de la séquence qui s'est avérée redoutable : la formulation de cette hypothèse n'a pas toujours été bien comprise par les candidats, ce qui a donné lieu à des faux-sens sur cette proposition, voire à des non-sens. Il fallait ici s'écarter d'une traduction mot à mot, afin de restituer le sens de l'expression employée.
Séquence 13	<i>A la luz de los hechos, era imposible no rechazar de plano todo lo que ellos hacían;</i> À la lumière des faits, il était impossible de ne pas rejeter en bloc tout ce qu'ils faisaient ; La locution adverbiale « <i>de plano</i> » n'a pas été aisée à rendre pour certains candidats et les erreurs commises étaient plus ou moins pénalisées selon la traduction proposée et son effet sur le sens général du passage. Mais les fautes les plus graves venaient de constructions syntaxiques fautives en français autour de la structure impersonnelle « il était impossible de... ».
Séquence 14	<i>en un momento la gente tomó partido, nadie quería verse envuelto en esa espiral de violencia que fueron creando.</i> à un moment donné, les gens ont pris parti, personne ne voulait être impliqué dans cette spirale de violence qu'ils avaient mise en place progressivement. Par inattention ou par méconnaissance, certaines copies ont proposé une traduction fautive de l'expression « prendre parti », en écrivant « parti » au féminin. Mais, c'est l'accord du participe passé avec le COD antéposé à l'auxiliaire « avoir » qui a souvent été oublié ou omis par les candidats. En outre, la structure progressive à la fin n'a pas non plus été bien traduite par certains.
Séquence 15	<i>Para peor, mi marido es médico militar, yo no podía ni mencionar a Julia en su presencia,</i> Pour couronner le tout, mon mari est médecin dans l'armée, je ne pouvais même pas prononcer le nom de Julia en sa présence, La locution adverbiale « <i>para peor</i> » a posé de nombreux problèmes, allant d'une maladresse jusqu'à des faux-sens ou des non-sens. Le verbe « être » associé à des métiers est un de ces emplois fixes qu'on doit connaître ; pourtant, la traduction a pu donner lieu à des erreurs dans certaines copies. De plus, le jury a constaté soit l'omission de la traduction de l'adverbe espagnol « <i>ni</i> » à valeur emphatique dans cette phrase, soit des constructions syntaxiques qui produisaient des non-sens comme « je ne voulais ni même mentionner à Julia ».

Séquence 16	<i>y aunque la abuela Aída vino muchas veces a pedirme que hiciera algo por Julia, no estaba en mis manos arriesgar la carrera de mi esposo. La pobre mujer iba y venía a todos los despachos, pero no consiguió nada.</i> et bien que sa grand-mère Aída soit venue souvent pour me demander de faire quelque chose pour Julia, je ne pouvais pas me permettre de mettre en péril la carrière de mon mari. La pauvre femme allait et venait d'un bureau à l'autre, mais elle n'a rien obtenu. Au début de cette séquence, il fallait rétablir en français l'adjectif possessif « sa » devant « grand-mère » pour que la phrase soit compréhensible, bien que l'espagnol lui préfère ici un article défini en raison de l'évidence du lien entre les deux personnages dans l'énonciation hispanophone. La faute la plus lourdement sanctionnée a été celle qui portait sur l'expression d'une cause inopérante irréaliste là où le texte espagnol affirmait la réalité de la cause inopérante avec la conjonction concessive de subordination « <i>aunque</i> » suivie de l'indicatif. Dans ce cas, la norme française la plus stricte impose le choix de la locution conjonctive de subordination « bien que » suivie du mode subjonctif et la concordance des temps s'applique, bien entendu. Par la suite, c'est le verbe « <i>arriesgar</i> » qui a donné ici des traductions malheureuses. Le sujet ne peut risquer ce qui ne lui appartient pas, d'où la nécessité d'étoffer par une périphrase la traduction de ce verbe, si on ne voulait pas tomber dans un faux-sens, voire dans un non-sens. Le jury a sanctionné l'introduction de toute idée de compétence ou d'incompétence de la locutrice dans la traduction de ce passage car il n'est pas question de cela, mais de l'impossibilité dans laquelle se trouvait Ana María de procéder à une telle action. Enfin, la traduction de la dernière partie de cette séquence a posé quelques problèmes, alors que le verbe « <i>conseguir</i> » est plus que courant.
Séquence 17	<i>Aída era muy fuerte, tanto que cuando la atropelló el coche a los 92 años saltó sobre el capó y rompió los cristales con el golpe, pero no murió sino más tarde, por la infección.</i> Aída était très forte, à tel point que, lorsqu'elle a été renversée par une voiture à l'âge de 92 ans, elle a rebondi sur le capot et a brisé les vitres sous le choc, mais elle n'est morte que plus tard, des suites d'une infection. La traduction de l'adjectif « <i>fuerte</i> » par « forte » ne posait aucun problème, puisqu'un des sens de cet adjectif en français renvoie aussi à la robustesse. Certains candidats ont mal compris la syntaxe espagnole et ont vu dans « <i>tanto que</i> » une locution renvoyant à la simultanéité actuelle ou inactuelle, la traduisant par « tant que ». Or, ici, l'adverbe « <i>tanto</i> » est associé au superlatif absolu « <i>muy fuerte</i> » et s'en tient au constat posé sur la robustesse de la grand-mère. Par ailleurs, il était impossible de maintenir en français un article défini devant le substantif « voiture », puisque celle-ci n'est pas davantage déterminée dans le texte ; le choix d'un article indéfini s'imposait pour éviter une maladresse. Quelques difficultés lexico-sémantiques rencontrées dans les copies portaient sur le verbe « <i>atropellar</i> » qui n'était pas toujours connu des candidats, sur le verbe « <i>saltar</i> » qui ne pouvait être compris au pied de la lettre, sur le substantif « <i>cristales</i> » qui ne pouvait renvoyer aux cristaux ni aux verres. Le choix des prépositions n'a pas toujours été réussi dans cette séquence, donnant lieu soit à des faux-sens, soit à des solécismes selon les cas. La négation restrictive n'a pas toujours été comprise correctement, si on en croit les traductions qui ont abouti au contresens de dire que la grand-mère n'est pas morte plus tard.
Séquence 18	<i>Era muy difícil para mí decirle que no podía ayudarla, pero las cartas estaban echadas desde el comienzo.</i> <i>Yo fui a su entierro, Julia ya no estaba aquí.</i> Il m'était très difficile de lui dire que je ne pouvais pas l'aider, mais les dés étaient jetés depuis le début. Moi, je suis allée à son enterrement, Julia n'était plus là.



Pour cette dernière séquence, il n'y avait pas de difficultés particulières à souligner. Néanmoins, le jury s'étonne des faux-sens qu'il a trouvés parfois sur la traduction du substantif « *cartas* » et sur le participe passé du verbe « *echar* » dans cette voix passive résultative. D'ailleurs, il fallait penser à rendre l'image « *las cartas estaban echadas* » par une expression équivalente en français. En outre, il ne fallait pas manquer l'occasion de marquer l'opposition entre la locutrice et Julia, à l'aide du pronom personnel tonique de la première personne du singulier à placer en tête de phrase : c'est bien là l'effet escompté de la précision en espagnol du pronom sujet « *yo* » placé, lui aussi, au début de cette dernière phrase à traduire.

II.3 Composition en français

Données statistiques concernant l'épreuve :

Épreuve	Nombre de candidats présents	Moyenne des candidats présents	Nombre de candidats admissibles	Moyenne des candidats admissibles
Composition en français	302	5,30 / 20	157	7,52 / 20

Note minimale : 0,08/20 - Note maximale : 16,5/20

Remarques générales, constats sur les copies, conseils méthodologiques

Il convient de rappeler tout d'abord que la composition vise à évaluer la capacité des candidats à problématiser une citation ou une question, à mobiliser des connaissances solides et pertinentes au regard de cette problématique, et à construire une argumentation rigoureuse, claire et nuancée, dans une langue riche et élégante. Il ne s'agit pas d'une restitution de connaissances, mais d'un exercice de réflexion structurée, fondé sur une culture approfondie de la question au programme et d'une haute capacité d'analyse critique. Les meilleures copies de cette épreuve de composition en français se sont ainsi distinguées par :

- une compréhension fine du sujet, aussi bien de la citation de son auteur, Stéphane Michonneau, que de la consigne qui l'accompagnait ;
- une problématique claire, dynamique et féconde à laquelle a répondu avec justesse un plan clairement énoncé ;
- un développement construit avec rigueur qui a permis de restituer de manière précise et critique des connaissances historiques et des analyses des œuvres du corpus filmique, et qui a obéi en permanence à une progression logique ;
- une conclusion qui a su soigner l'exercice de synthèse de la pensée développée en amont et qui a proposé une ouverture pertinente ;
- une écriture fluide et maîtrisée, évitant jargon et approximations, et démontrant une qualité linguistique.

Ces copies ont ainsi démontré que leurs auteurs ont su articuler avec aisance et brio connaissances, réflexion personnelle et méthode. À l'inverse, le jury a relevé plusieurs défauts récurrents et souhaite alerter les futurs candidats sur ces écueils, tout en donnant des conseils pour les éviter et en proposant des pistes de corrigé du sujet.

Nous commencerons tout d'abord par souligner les nombreuses lacunes linguistiques constatées. Dans un certain nombre de cas, des erreurs de syntaxe, des impropriétés lexicales, et un manque de clarté dans la langue française ont été identifiés et sanctionnés, ce qui a pénalisé jusqu'à très lourdement plusieurs copies. La maîtrise de la langue française est un pré-requis pour passer le concours : il revient donc à chaque candidat d'établir le diagnostic de son niveau en langue avant de se lancer dans la préparation du concours et de mettre en place des stratégies de remédiation et perfectionnement linguistique tout au long de ce temps afin d'arriver aux épreuves avec un bon niveau en langue française. Il s'agit en effet non seulement d'éviter à tout prix ces problèmes linguistiques dans les copies mais aussi de faire montre d'une langue riche, tant sur le plan lexical que syntaxique : trop de copies ont abusé des mêmes termes (en particulier les verbes, les connecteurs discursifs, formules en tout genre) de mêmes structurations de phrase (notamment le type de subordonnée employé), d'une expression imprécise voire floue, qui trahit une réflexion insuffisamment construite. Sur le plan lexical, le jury a été sensible à la précision du vocabulaire et à la maîtrise d'une terminologie des concepts politiques, socio-économiques et cinématographiques, qui montre une bonne connaissance des outils de réflexion civilisationnelle et d'analyse filmique.

Si l'on s'attache à présent au cœur de l'exercice, en premier lieu, nombre de copies ont montré une compréhension insuffisante du sujet : hors-sujets partiels, reformulations superficielles, manque de questionnement sur les enjeux explicites et implicites de la citation et de la consigne, etc. L'analyse du sujet est une étape décisive. Les candidats doivent en premier lieu et de manière extrêmement rigoureuse définir les termes clés, identifier les implicites et repérer les tensions internes dans la citation et dans la consigne qui l'accompagne. Rappelons le sujet proposé :

Dans son ouvrage *Barcelone. Mémoire et identité, 1830-1930*, Stéphane Michonneau écrit :

« En façonnant l'espace urbain comme un espace de représentation, les élites barcelonaises se condamnent à construire une ville maudite qu'on ne parcourt pas, qu'on n'ornemente pas, qu'on ne nomme pas. La politique de mémoire crée une ville de l'oubli qui est son revers. Mais ces mémoires interdites resurgissent régulièrement dans la violence et la révolution, donnant une réalité tangible à la violence qu'on avait exercée auparavant dans l'ordre symbolique : les barricades sont faites des pavés de la ville bourgeoise, comme pour conjurer la ville moderne et son décor de façade. À moins que de folles Expositions viennent de temps à autre canaliser ces énergies, donner aux oubliés le spectacle de la lumière, le temps d'une inversion carnavalesque de l'ordre social et spatial. »

En vous appuyant sur vos connaissances sur la construction, entre les deux expositions internationales de Barcelone (1888-1929), d'une capitale et ses imaginaires cinématographiques, et, en particulier, sur des exemples précis du corpus filmique, vous commenterez, expliquerez et discuterez les affirmations de Stéphane Michonneau.

[Stéphane Michonneau, *Barcelone. Mémoire et identité, 1830-1930*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 246.]

Intéressons-nous en premier à la citation. L'ouvrage dont elle est extraite est une référence indispensable sur le sujet et apparaît d'ailleurs dans la bibliographie du programme. Le jury pouvait donc s'attendre à une connaissance des enjeux de l'ouvrage, que programme d'ailleurs le titre : Stéphane Michonneau s'intéresse à la question des usages politiques de la mémoire dans la construction de l'identité barcelonaise sur une période d'un siècle (1830-1930), dans une tension vers une identité catalane de plus en plus forte. L'ouvrage étudie ainsi les enjeux des lieux de commémoration entre 1830 et 1930, en analysant la mémoire libéral-provincialiste du XIX^{ème} siècle et la transition au XX^{ème} siècle vers la mémoire catalaniste et son opposé, plus espagnoliste (sous Primo de Rivera). Dans cette réflexion sur ce qu'il nomme « la société commémorante », il explore la mise en place d'un tournant mémoriel, sous l'autorité d'experts et repris dans les actes populaires : ce tournant lie identité, ordre social et politique autour d'un développement économique sans précédent, et contribue à générer des imaginaires sur la métropole. Il convient de remarquer que l'ouvrage de Michonneau analyse la vie barcelonaise de 1830 à 1930, période qui dépasse largement l'étendue de la nôtre (1888-1929). Dans la mesure où il n'était pas fait mention dans le sujet d'un commentaire autour des marqueurs chronologiques sur lesquels la pensée de l'universitaire s'appliquait, il était raisonnable de penser que la citation avait pour cadre ces cent ans. Le jury attendait donc que les candidats puissent mettre en avant dans l'introduction cette différence chronologique et cette absence de précision sur le cadre temporel valable pour cette affirmation. De ce fait, il aurait été bienvenu de souligner que l'on pouvait prudemment se demander si une telle affirmation avait la même pertinence pour notre période entre les deux Expositions ou s'il convenait plutôt de la nuancer.

La citation de Stéphane Michonneau présente en trois temps une pensée complexe, car circonstanciée, sur les politiques de représentation de deux classes sociales, les « élites barcelonaises » et ceux que Stéphane Michonneau appelle les « oubliés ». L'auteur n'utilise pas les concepts de noblesse ou grande bourgeoisie, pour deux raisons probables : d'une part, la discrimination entre ces deux concepts de l'histoire sociale est très peu opérante pour la Barcelone de notre période ; d'autre part, le terme d'élite renvoie au principe pyramidal du rapport de pouvoir d'une classe minoritaire de gens sur le reste de la population, numériquement majoritaire. De même, dans la citation l'auteur n'identifie pas sur cette échelle sociale ces « oubliés », qu'il associe toutefois aux révoltes (« la violence et la révolution », « les barricades »). Bien que cette mention sur la réaction des « oubliés » rappelle les épisodes connus de résistance ouvrière à Barcelone (notamment en 1893, 1896, 1902, 1909, 1917-1918, 1923) et qu'il soit donc tout à fait possible d'associer les « oubliés » au monde ouvrier, là encore la précision n'est pas faite par l'auteur. Ce dernier évite ainsi de catégoriser selon une terminologie particulière ces populations. Par là même, il nous invite à nous éloigner d'un regard des classes qui serait nourri par ces concepts de noblesse, grande bourgeoisie et classe ouvrière... pour porter notre attention sur ce qui est l'enjeu de sa réflexion : la visibilité de ces deux types de population dans le système social barcelonais en fonction de leur capacité à s'approprier la ville.

Stéphane Michonneau développe en effet une perspective systémique sur Barcelone, qui fonctionne selon une logique des « énergies » générées précisément par cette possibilité d'être visible (dans la ville en la faisant sienne. Partant implicitement du principe que la démographie ainsi que l'extension et la morphologie urbaine de Barcelone opèrent une transformation radicale à travers la révolution industrielle dès les années 1830, Stéphane Michonneau décrit l'évolution de la société barcelonaise jusqu'en 1830 comme un enchaînement mécanique complexe et implacable. Selon la citation,

Barcelone a, avant tout, été le terrain de jeu des élites, qui se sont approprié la ville comme un « espace de représentation » d'elles-mêmes. La construction d'une nouvelle Barcelone comme miroir des élites s'est ainsi faite dans l'objectif d'une double politique de mémoire et de modernité.

Or, ce miroir apparaît, chez Michonneau, comme un « décor de façade » : cette expression tirée du monde du théâtre met en avant l'idée d'une construction qui relève de l'apparence et de l'illusion, et qui cache donc une autre réalité. Celle-ci concerne socialement le reste de la population barcelonaise : bien qu'étant le moteur principal de la croissance économique exponentielle de la ville, il n'a pas été intégré ni consulté dans cette politique d'appropriation de l'espace urbain, étant de ce fait exclu. C'est cette exclusion qui apparaît dans les expressions « ville maudite qu'on ne parcourt pas, qu'on n'orname pas, qu'on ne nomme pas » et « ville de l'oubli ». Stéphane Michonneau souligne par le terme « revers » l'idée d'un lien étroit entre cette mise en scène par les élites et l'invisibilisation des autres populations barcelonaises, s'inspirant des analyses de Walter Benjamin sur la modernité urbaine.

Ce lien de cause à effet apparaît comme le moteur de la réaction de ces « mémoires interdites », qui se produisent fréquemment « dans la violence et la révolution ». À travers l'image des pavés comme instruments d'une réappropriation insurrectionnelle de l'espace, Michonneau insiste sur une mécanique opposée des énergies, qu'il associe à l'idée de violence : symbolique du côté des élites, tangible par les « oubliés ». La réflexion de Michonneau met ainsi en lumière une dialectique essentielle : toute construction symbolique de la ville implique un refoulement qui engendre des retours violents ou critiques. Cette inversion symbolique de la violence initiale apparaît ici comme inéluctable. L'auteur termine toutefois sa description par la possibilité d'auto-régulation du système à travers la « canalis[ation] », par les élites, des « énergies » de ces « oubliés » au moyen des Expositions : celles-ci permettraient à ces autres populations d'accéder temporairement à un certain régime de visibilité, en étant autorisées à être publics de ce « spectacle de la lumière », voire en y participant dans le cadre rituel d'un carnaval qui offre la possibilité d'inverser « l'ordre social et spatial ». Les Expositions apparaissent comme des dispositifs profondément ambigus : d'un côté, elles sont capables de réguler les tensions au moyen d'un spectacle d'intégration des masses populaires ; d'un autre côté, en étant des événements temporaires et extraordinaires, elles n'abolissent pas pour autant les causes profondes de ces tensions voire elles peuvent être considérées comme stratégie des élites pour détourner les autres populations barcelonaises de leur sentiment d'exclusion.

La citation articule ainsi plusieurs tensions, entre : ville conçue et ville vécue ; violence originaire de l'ordre symbolique des puissants et violence réelle du retour du refoulé ; spectacles comme démarche de régulation provisoire et conflictualité sociale comme tragique représentation d'une ville moderne. La réflexion de Michonneau présente un regard systémique du corps social barcelonais, qui se caractérise par trois aspects principaux qu'il convient d'identifier pour pouvoir mieux en faire la critique dans la réflexion. Premièrement, l'auteur propose une perspective sociale fondée sur l'antagonisme de deux pôles de la société, les élites et les « oubliés », dont l'absence de caractérisation plus précise tend à générer une vision stéréotypée. On peut ainsi se poser la question d'une lecture quelque peu réductrice de la société : d'un côté elle n'intègre pas la possibilité d'un spectre plus large de positionnements de ces élites, qui peuvent être plus ou moins progressistes et ouvertes à la participation citoyenne des autres populations à la pensée de la ville ; d'un autre côté, elle ne rend pas compte du rôle de la classe sociale moyenne formée par les petite et moyenne bourgeoisie dans le vivre ensemble, pouvant servir en théorie de dispositif de cohésion. Deuxièmement, la citation met en exergue le principe d'un écosystème barcelonais qui semble fonctionner en vase clos, sans intervention extérieure. Or, si l'on veut prolonger cette lecture systémique, il convient aussi d'intégrer les interactions avec le reste de la Catalogne, de l'Espagne (tensions Madrid-Barcelone, migrations vers Barcelone et conséquences sur les récupérations politiques des questionnements identitaires) et avec l'étranger (promotion de la ville sur fond de développement du tourisme bourgeois ; échanges économiques avec l'étranger, qui réagissent aux différentes perturbations internationales ; courants idéologiques qui traversent les frontières). Troisièmement, la citation offre une mécanique implacable qui semble ne pas évoluer dans le temps, relevant au contraire d'une logique cyclique. L'on peut donc se demander s'il y a au cours de notre période une transformation de ces relations, une évolution des mentalités, par-delà les moments extraordinaires des Expositions.

Ces quelques commentaires sur la citation invitent ainsi à penser une réflexion sur le vivre ensemble de la société barcelonaise du point de vue systémique des espaces de visibilité et représentation. Ils permettent de mesurer les enjeux de l'affirmation ainsi que l'implicite de la pensée de l'auteur et doivent être relus à l'aune de la consigne qui accompagnait la citation, notamment la partie de la phrase : « En vous appuyant sur vos connaissances sur la construction, entre les deux expositions internationales de Barcelone (1888-1929), d'une capitale et ses imaginaires cinématographiques ». Deux notions en particulier y étaient convoquées d'un point de vue performatif : la capitale et les imaginaires cinématographiques.



L'idée de construction d'une capitale apporte un regard différent sur cette logique du corps social, montrant comment cette appropriation de Barcelone dépasse les limites urbaines et se projette dans un territoire plus vaste, dont la ville serait la capitale. Ce territoire peut être la Catalogne, ce qui correspondrait à une vision historique, administrative ou politique, où Barcelone concentre le pouvoir et représente l'ensemble de la Principauté. Ce territoire peut aussi faire référence, de manière politique et symbolique, à l'Espagne, octroyant à Barcelone un rôle prépondérant dans le contrôle de la société espagnole. Il peut finalement renvoyer à un espace économique et culturel plus large, qui correspondrait à l'Europe de l'époque : Barcelone se penserait alors comme un centre puissant, au même titre que Paris, Londres, Madrid, Rome... Dans tous les cas de figure, les enjeux de l'espace de représentation par et pour les élites vont au-delà des politiques de mémoire et de modernité citées dans l'affirmation de Michonneau : nous parlerons alors de politique de capitalité. La construction d'une capitale peut aussi se penser, à la marge, du point de vue des courants politiques dans le monde ouvrier : Barcelone étant un foyer majeur du prolétariat dans l'Europe méridionale, les différents chefs de file communistes, anarchistes ou socialistes ont pu vouloir transformer la ville en capitale symbolique de chaque courant. Là encore, les réactions violentes des « oubliés » dont parle Stéphane Michonneau peuvent aussi être nourries, par certains meneurs syndicalistes ou politiques, d'une ambition de capitalité idéologique de la cité comtale dans le paysage européen.

L'autre notion mise en avant dans la consigne – également au cœur du programme – était celle d'« imaginaires cinématographiques ». Stéphane Michonneau n'y faisant pas référence dans la citation (ni dans l'ouvrage non plus), il faut donc poser la question de l'intérêt de ces imaginaires cinématographiques par rapport aux enjeux de la citation. Arrêtons-nous d'abord brièvement sur le concept d'imaginaire. Relevant de l'imagination, il est lié à la question de la représentation des classes sociales en jeu dans la citation et renforce donc cette perspective, en même temps qu'il est associé à l'idée de capitalité dans la consigne. Il s'agira donc de centrer la réflexion sur les fondements, caractéristiques et impact des divers imaginaires sur Barcelone et sur leur rôle dans la configuration des relations sociales. Ces imaginaires peuvent être alimentés par des actions directes dans la vie barcelonaise (discours politiques, manifestations sociales, événements culturels, occupation de l'espace, etc.) et par des représentations de toute sorte : journalistique, littéraire, théâtrale, musicale, picturale, photographique... ou cinématographique.

Notre sujet nous invite précisément à nous pencher sur les expressions de ce dernier type d'imaginaire, dont la naissance correspond, à 7 ans près (1895), à l'année de début de notre période (1888), et qui arrive à Barcelone en 1896. Le cinéma s'inscrit dans le sillon de la photographie, qui avait été la première technologie de représentation du réel par logique indiciaire. Permettant de passer de l'image fixe à l'image animée, le cinéma devient rapidement à son tour une révolution culturelle en matière de représentation, puisqu'il est capable, plus qu'un autre média, de donner l'illusion du réel et donc de contrôler la représentation qui en est faite et le discours qui en découle. Cette plus-value fait du cinéma un observatoire privilégié de la réalité voire un instrument indispensable au contrôle de l'image à projeter. En effet les images filmiques d'un territoire participent à la production d'un espace conçu, homogène et contrôlé, au détriment de l'espace vécu des habitants : en ce sens, le cinéma de non fiction, loin d'être un simple enregistrement, est un opérateur de cette production symbolique, et l'industrie cinématographique naissante peut contribuer grandement à fixer une représentation dominante de ce territoire, en excluant ses marges.

L'impact du cinéma est de surcroît renforcé par les évolutions, majeures au cours de notre période, des moyens de transport (train, avion, voiture, métro, etc.) et des dispositifs d'information et de communication (système de téléphonie, radio, exploitation des ondes hertziennes...), lesquelles sont aussi contemporaines des améliorations technologiques de productions de médias plus classiques (notamment la presse et le livre). En effet, de telles avancées contribuent à réduire le temps de transmission des informations et, symboliquement, à rapprocher les territoires distants : maîtriser une nouvelle technologie, efficace, de construction de discours sur la réalité, comme l'est le cinéma, devient dès lors un défi majeur, *a fortiori* à l'ère des grandes concentrations démographiques des villes, qui suppose un spectre large d'un public potentiel numériquement important. Pour toutes ces raisons, le cinéma va très rapidement susciter l'intérêt des élites, économiques ou politiques, qui par ailleurs sont en capacité de financer durablement cette technologie de production et de diffusion.

Il convient donc de se demander, par rapport aux enjeux de notre citation, si la représentation du cinéma de non-fiction, en plein essor durant cette période, tend bel et bien à conforter l'affirmation de Stéphane Michonneau, en appuyant la dialectique, voulue par les élites, entre visibilité/invisibilisation des dynamiques urbaines, en légitimant l'ordre symbolique et en montrant une maîtrise de la ville moderne... Ou si, au contraire, cet outil de représentation qu'est le cinéma peut être un espace potentiel de dévoilement des fractures urbaines et sociales, de mise en valeur de la ville invisible, d'élaboration de contre-discours ou, à tout le moins, un dispositif capable de générer des lectures moins complices de la mise en scène bourgeoise. Rappelons à cet effet que le sujet parle d'« imaginaires cinématographiques », au pluriel

donc, et que cette pluralité tient, entre autres, à la diversité des genres, dont notre corpus est la preuve : vues, reportage, film industriel, actualité, *travelogue*, film promotionnel, documentaire touristique, film de famille, reportage amateur, film expérimental. Nous avons donc une hétérogénéité des patrons discursifs sur cette même réalité, fondés sur des stratégies singulières de tournage et de montage. Certains films relèvent même de deux genres, comme *Iris Park*, produit par Pathé en 1911, qui est à la fois reportage d'actualité et film promotionnel. Une telle multiplicité de genres filmiques, que redouble évidemment la proposition de chaque réalisateur/producteur, amène à avoir un regard d'autant plus ouvert sur des représentations distinctes de Barcelone.

Le sujet proposé au concours était donc très riche et le jury attendait une analyse détaillée des différents enjeux, ce qui a été très rarement le cas, et ce qui a donné lieu souvent à un défaut de problématisation. Effectivement, le jury a déploré à plusieurs reprises l'absence de problématique réelle, qui s'appuie sur la citation et la consigne de manière efficace et pertinente, en soulignant la tension ou le paradoxe en jeu. Le jury insiste sur la nécessité de proposer une formulation claire et précise et recommande d'éviter un questionnement trop général qui pourrait fonctionner avec n'importe quelle citation. Sont donc à proscrire des problématiques telles que : « dans quelle mesure l'évolution de Barcelone entre 1888 et 1929 met en avant une domination de la bourgeoisie au détriment des classes sociales populaires ? », « comment s'est construite la domination des élites à Barcelone entre l'Exposition Universelle et l'Exposition internationale ? » ou « sous quelle forme le corpus filmique est-il représentatif de la citation de Stéphane Michonneau ? ». Il s'agit dans les deux premiers cas de reformulations plates, et fort partielles de surcroît, du sujet ; dans le troisième cas, la citation n'est même pas problématisée. L'exercice de la dissertation relève d'une analyse critique de l'ensemble du sujet proposé, qui doit transparaître dans la formulation de la problématique. Pour construire une problématique solide, il faut ainsi mettre en évidence un problème réel, qui oriente clairement le plan.

Un plan pertinent est une réponse adéquate à la problématique et une démonstration cohérente. Le jury a constaté dans une part importante des copies une difficulté à élaborer un plan qui respecte ces deux critères. Le lecteur doit pouvoir suivre, sans accroc, la pensée qui présidera au développement. Rappelons à cet effet qu'un plan du type « thèse / antithèse / dépassement » ne fonctionne que si le sujet a été préalablement analysé et problématisé : la citation proposée, qui montrait une pensée complexe et circonstanciée, ne permettait pas qu'on s'y oppose frontalement dans une partie. Dans un même ordre d'idée, un plan qui reviendrait simplement à reprendre les trois parties de la citation – domination des élites (« espace de représentation », « politique de mémoire »), résistance ouvrière (« ville maudite », « ville de l'oubli », résurgence des « mémoires interdites »), Expositions comme espace-temps du dévouement (« inversion carnavalesque de l'ordre social et spatial ») – est loin d'être optimal, pour plusieurs raisons : il n'analyse pas la question de la représentation et de la dialectique visibilité/invisibilité (lumière/obscurité) au cœur de la citation ; il dissocie les classes sociales au lieu de voir les relations et tensions entre les deux, qui évoluent dans le temps ; il se concentre principalement sur les populations barcelonaises et n'envisage que de manière secondaire le cœur du sujet, à savoir le rapport à l'espace urbain comme terrain de jeu des politiques et contre-politiques ; il pose l'inversion des rapports de force lors des Expositions comme une évidence alors que ces événements sont des rituels de pouvoir où chaque couche sociale a généralement une place assignée, reproduisant à l'identique l'ordre social dans la ville ; il réduit cette question des temps du spectacle aux moments des Expositions, là où précisément toute notre période se caractérise par un développement d'une société urbaine des spectacles, le cinéma étant l'un d'entre eux.

Si l'introduction est déterminante car elle donne la première impression de la copie, le lecteur sera bien évidemment fort attentif à la qualité de l'argumentation dans le développement, qui occupe la majeure partie de la copie. À l'exception des très rares cas d'écart entre le plan et le contenu des différentes parties, les propos ont été cohérents par rapport à ce qui avait été annoncé dans l'introduction. Le jury a d'ailleurs constaté que le développement était, généralement, à l'image de la qualité de la réflexion présente dans l'introduction : il reflétait une compréhension plus ou moins pertinente du sujet et/ou une connaissance plus ou moins approfondie de la question au programme. Certaines copies ont voulu multiplier à tout prix les connaissances, sans les relier de manière correcte au discours proposé. Le jury tient à rappeler que l'exercice de la dissertation ne consiste pas à plaquer des pans entiers de civilisation mais à proposer une réflexion construite sur un enchaînement logique d'arguments, qui s'appuie non seulement sur une maîtrise de la question mais aussi sur la problématique, elle-même étroitement liée à la citation et à la consigne qui l'accompagnait. Il ne faut en aucune manière que le sujet soit prétexte à un discours déjà prêt ni, moins encore, à une restitution brute des nombreuses informations acquises. Afin d'éviter un tel écueil, les candidats doivent toujours avoir en tête le sujet proposé, quitte à reprendre régulièrement dans le développement (en particulier, lors de l'articulation d'arguments) les termes importants de la citation, entre guillemets.

Hormis ces problèmes de fond sur l'analyse du sujet et sur sa problématisation, qui se sont répétés voire aggravés dans le développement, le jury a remarqué à plusieurs reprises un déséquilibre entre les différentes parties, au nombre de

trois dans la grande majorité des copies : la deuxième partie a pu être plus courte que la première et la troisième a été souvent réduite à deux ou trois paragraphes rapidement écrits et peu illustrés. Ce déséquilibre dessert bien évidemment la démonstration souhaitée par le candidat, montrant une faiblesse conséquente. Il est, en général, dû à un problème de gestion du temps. Le jury conseille donc aux futurs candidats de réserver un temps long (3 heures au moins) à la rédaction et de s'entraîner le plus fréquemment possible à l'exercice de la dissertation en temps réel : un seul ou deux entraînements avant les épreuves écrites est généralement insuffisant pour faire l'expérience de la gestion du temps, à savoir le diagnostic des difficultés éprouvées et les stratégies pour optimiser cette longue étape de la rédaction. Le déséquilibre entre les parties est aussi parfois la conséquence d'une proposition argumentative sinon insuffisante du moins médiocre. Le jury a conscience qu'il est difficile au candidat de rectifier la trajectoire de sa copie lorsqu'il se rend compte de cette erreur en pleine rédaction, ce qui, par ailleurs, se produit généralement dans la dernière heure de l'épreuve, à un moment critique du contre-la-montre. Pour éviter une telle erreur, les candidats doivent prendre le temps, lors de l'établissement du brouillon de la dissertation, d'évaluer objectivement leur proposition de plan détaillé, en se posant explicitement la question de l'équilibre général entre les parties, en termes d'idées et d'exemples : s'il constate des déséquilibres majeurs, il faut absolument reprendre le plan. Bien évidemment, un tel défaut est généralement lié à un manque d'analyse profonde du sujet ou à des connaissances limitées : c'est donc seulement en travaillant, en amont de l'épreuve, le programme en détail, et, en parallèle, en perfectionnant la méthodologie de l'épreuve et en s'entraînant sur plusieurs sujets que les candidats peuvent se préparer au mieux à la dissertation et éviter de telles erreurs.

Tout comme le jury a observé à plusieurs reprises un certain déséquilibre dans l'argumentation, il a constaté souvent le manque de soin apporté aux transitions entre les parties, ce qui rendait difficile la compréhension de la cohérence globale et de la progression de la réflexion. En effet, bien que les candidats aient généralement rédigé quelques lignes de transition, de nombreuses copies ont proposé des formulations artificielles, comme : « Nous venons de constater [...] ; nous allons voir à présent [...] » ; ou « Pour dépasser l'idée de [...] exposée dans cette première partie, nous nous centrerons dans la partie suivante sur [...] ». Ces deux exemples montrent qu'il s'agit de transitions peu pertinentes puisqu'il n'y est pas fait de résumé conséquent de la partie précédente et que l'annonce de ce qui suit n'est pas amené de manière logique et précise. Cette faiblesse peut rendre compte d'une difficulté d'expression du candidat pour prendre de la hauteur après un exposé détaillé ou pour reformuler la progression logique de la partie qu'il clôt. Il est alors recommandé de s'entraîner régulièrement à énoncer ces étapes essentielles pour rappeler le fil directeur de la pensée. Cette faiblesse peut aussi être symptomatique d'une pensée qui progresse difficilement, ce qui relève encore une fois d'un problème de structuration de l'argumentation. Il faudra alors veiller à bien travailler, en amont de la rédaction, le plan, afin de s'assurer de la logique d'ensemble.

Si l'on s'intéresse à présent à l'intérieur de chaque partie, le jury tient à alerter tout d'abord sur le danger du hors-sujet, notamment chronologique. Plusieurs copies ont ainsi consacré plusieurs paragraphes à la période antérieure à 1888, sous prétexte de parler de la situation de Barcelone pendant l'Exposition Universelle. Si l'on peut comprendre l'intérêt d'évoquer les transformations urbanistiques, économiques, sociales et politiques de 1854 à 1888, cet aspect doit être toutefois exposé de manière proportionnelle par rapport à la place qu'il occupe dans notre période. En effet, il ne faut pas oublier que la cité comtale a fortement évolué durant la période 1888-1929, et il aurait été judicieux de faire part, de forme tout aussi importante et détaillée, d'autres aménagements majeurs de la période : occupation d'autres zones de la géographie barcelonaise (Montjuïc et Tibidabo, par exemple), restructurations diverses du port, création de nouvelles voies d'accès (Plan Jaussely et Via Laietana, en particulier), modernisation des moyens de transport (tramway ; métro en 1924).

Cette erreur se retrouve dans le traitement de la période, qui s'avère souvent parcellaire et insuffisante, pour trois raisons principalement. Premièrement, plusieurs copies laissent de côté de nombreux événements et faits majeurs de la ville de Barcelone, se concentrant excessivement sur quelques aspects (les temps des deux Expositions, les deux grands moments critiques des rapports de classe (1909 et 1907-1918), la loi de Juridictions Militaires de 1905 et l'arrivée au pouvoir de Primo de Rivera fin 1923). En second lieu, les dimensions socio-économique et politique sont parfois présentées superficiellement, ne s'appuyant pas sur des connaissances précises (noms de personnes importantes ; nom des partis et des syndicats ; titres et dates des lois ou de publications cruciales ; nom des quartiers ; noms et dates de construction des édifices) ou n'étant pas expliquées de manière convaincante. Le défaut inverse a d'ailleurs été constaté dans quelques copies : une prolifération d'événements et personnes sans mise en contexte qui permette de comprendre l'intérêt d'une telle accumulation. Dans deux cas, il s'agit d'un manque de recul critique et de compréhension de la période, voire d'une difficulté à relier les données apprises au discours proposé dans la dissertation. La dissertation ne consiste pas à plaquer des connaissances mais à produire un discours en réponse au sujet fourni et nourri d'une maîtrise de la question au programme. Le jury a constaté d'ailleurs à plusieurs reprises une vision limitée de la réalité barcelonaise

de la période, car les enjeux de la société espagnole et les problématiques internationales contemporaines, qui auraient permis de mieux démontrer certaines idées mentionnées dans les copies, n'étaient pas convoqués ou étaient maladroitement exposés. Or, pour comprendre une métropole comme Barcelone, qui, à notre époque, cherche à s'ériger en contre-capitale de l'Espagne et qui renforce en permanence ses relations internationales, il convient d'appréhender de manière précise les questionnements politiques et les mutations économiques et symboliques en jeu à ces deux niveaux (espagnol et étranger).

La troisième raison qui explique le traitement parcellaire de la période est le faible intérêt, constaté dans les copies, pour la dimension culturelle, qui permet pourtant de mieux saisir les enjeux identitaires de la société barcelonaise au cours de notre période. À l'exception de l'architecture, qui a été souvent présentée, mais dont le traitement est généralement limité au *modernisme* ou à Gaudí, les autres pans des pratiques artistiques (littérature, arts de la scène, photographie, peinture, sculpture, musique) n'ont pas été, dans une très grande majorité des cas, traités, même rapidement. Comment prétendre saisir l'évolution de la société barcelonaise si l'on ne fait pas mention de la production artistique contemporaine, qui en propose une représentation ? Ce questionnement, qui est au cœur de l'histoire culturelle, fait d'autant plus sens que la citation de Stéphane Michonneau réfléchit sur l'idée de spectacle, au sens figuré, et donc de performance par la représentation. La notion connexe d'imaginaire était d'ailleurs mentionnée dans la consigne qui accompagnait la citation et faisait partie du titre de la question au programme. Or, l'imaginaire se produit aussi par les pratiques artistiques.

En effet, des œuvres à succès de l'époque en disent long sur la vision qu'ont les artistes barcelonais de leur ville réelle ou idéale ; en outre, dans la mesure où elles ont reçu un accueil chaleureux du public, elles ont nécessairement contribué à configurer l'imaginaire culturel projeté sur la ville. Citons seulement quelques exemples : le roman *La ben plantada* d'Eugeni d'Ors (1911), qui décrit la société idéalisée, la « Catalunya-Ciutat », marquée par un culte de la beauté et de la raison, et les feuilletons romanesques la collection « La novela ideal » de la famille Montseny (années 1920), qui donnent à voir la condition ouvrière ; le roman puis la pièce *L'auca del senyor Esteve* de Santiago Rusiñol (1907/1917) qui met en scène la Barcelone de la fin du XIX^e siècle, montrant la nostalgie d'une ville d'avant les conflits sociaux, et l'œuvre d'Ignasi Iglesias sur le droit à la retraite des travailleurs (*Els vells*, 1903) ; le drame musical *La Santa Espina* d'Àngel Guimerà et Enric Morera (1907), qui consacre notamment la sardane, danse au rythme et aux pas mesurés, comme symbole de l'élite barcelonaise, et les nombreuses pièces de cabaret plus engagées du côté des classes populaires (*Les dones de tothom* d'Amichatis, 1918) ; la poésie de Jacint Verdaguer sur une cité comtale toute puissante et belle, qui est reprise dans plusieurs monuments de Barcelone ; les poèmes de Joan Maragall (*Paternal* ou *Oda nova a Barcelona*) et ses articles de journal qui mettent en discours un certain point de vue bourgeois, mesuré et progressiste, sur les événements sociaux barcelonais, notamment la *Setmana Tràgica* de 1909 ; la poésie d'une Barcelone apaisée et harmonieuse chez Josep Carner dans *Auques i Ventalls* (1914), à laquelle s'opposent les poèmes futuristes et anarchistes de Joan Salvat-Papasseit (en particulier *Poemes en ondes hertzianes* de 1919) ; la peinture de Ramon Casas qui met en scène en grand format la vie quotidienne barcelonaise (*Ball de tarda*, 1896) et les épisodes de répression policière, fréquents à Barcelone (*La càrrega*, 1902), et les tableaux d'Isidre Nonell sur la communauté tzigane (*Gitana*, *Cap de gitana*, etc.).

Cet échantillon rend compte des complexes relations sociales dans cette Barcelone en constante transformation et de la force de ces représentations dans la configuration de l'imaginaire. Les œuvres artistiques contribuent à rendre visibles les tensions et à réaffirmer les positionnements contraires voire opposés. En même temps, interroger l'époque par le prisme de la culture permet aussi de voir différemment la société, surtout en ce qui concerne l'économie des spectacles, où les frontières de classe peuvent être moins polarisantes et plus perméables, comme dans les scènes du Paral·lel, des centres culturels de quartier ou des athénées libertaires. Dans ces espaces, qui se multiplient dans notre période, le conflit présenté dans la citation de Stéphane Michonneau s'estompe quelque peu, de même que la lecture antagonique d'une co-présence des langues catalane et castillane, qui recouperait l'opposition de classe, est remise en cause par un plurilinguisme souvent décomplexé des scènes. Il convient de fait d'éviter des affirmations sociolinguistiques à l'emporte-pièce car la période montre une cohabitation diverse des deux langues, que traduisent aussi les politiques de l'époque. Le jury a ainsi pu constater dans quelques cas une lecture anachronique d'un conflit linguistique, fondé plutôt sur l'héritage du franquisme.

En consacrant dans ce rapport plusieurs lignes à la dimension culturelle, nous souhaitons attirer l'attention des futurs candidats sur son importance pour appréhender une ville comme Barcelone. Précisons que les œuvres artistiques sont faciles d'accès, même en traduction castillane pour les textes littéraires écrits originellement en catalan ; de plus, à défaut de connaître dans le détail la production artistique de l'époque, tout candidat peut trouver facilement, en espagnol ou en français, des précis d'histoire culturelle barcelonaise (cf. bibliographie du programme). Une telle connaissance permet de surcroît de mesurer avec plus de pertinence la singularité du cinéma naissant, de fiction et de non-fiction, car ce



dernier construit son langage non seulement en fonction de ses possibilités techniques (en constante évolution) mais aussi en fonction de ces autres types de production culturelle. Pour comprendre et exploiter au mieux le corpus filmique qui faisait partie du programme, il est nécessaire d'avoir à l'esprit qu'il s'agit d'un discours sur la réalité et non pas d'une simple illustration de celle-ci, et qu'il s'inscrit donc dans un ensemble de représentations culturelles, en imitant certaines, ou en se distanciant d'autres.

Le jury a d'ailleurs été souvent étonné du traitement du corpus filmique proposé dans les copies. Si de rares copies n'ont intégré aucun film, plusieurs n'en ont cité que 5 ou 6, sur les 23 du programme. En moyenne entre 9 et 10 films ont été utilisés, ce qui est, encore une fois, peu par rapport à la richesse du corpus. Les futurs candidats veilleront donc à exploiter pertinemment au minimum 60 % du corpus filmique à disposition en mentionnant correctement titres, noms des réalisateurs et/ou des sociétés de production et dates, et en en faisant une analyse adéquate. Dans la mesure où la question au programme impose un corpus, il faut absolument l'intégrer dans la réflexion avec régularité, de manière détaillée et discriminée : il convient ainsi que dans chaque idée exposée dans la dissertation, il y ait un exemple tiré d'un ou plusieurs films.

Le jury tient à rappeler que la question au programme du concours demande des connaissances civilisationnelles et cinématographiques. Autrement dit, le corpus filmique n'est pas une simple illustration de Barcelone au cours de notre période, et n'est pas secondaire par rapport aux données historiques : il fait partie intégrante du programme, et il doit par conséquent être traité en tant que tel. Pour autant, ce corpus ne doit pas être pour les futurs candidats la seule base sur laquelle interroger la réalité barcelonaise entre l'Exposition Universelle de 1888 et l'Exposition Internationale de 1929, et ce pour divers motifs, extérieurs ou propres au matériel filmique de l'époque disponible. Au contraire : les limitations qu'il suppose par rapport à la connaissance de notre sujet et la particularité de la représentation barcelonaise qu'il propose dans chaque œuvre en font une matière très riche à interroger constamment.

D'une part, comme nous l'avons déjà signalé, tout ce qui a été filmé à l'époque ne nous est pas parvenu, ou l'a été en mauvais état, limitant nécessairement la base sur laquelle a été faite la sélection du corpus. Les futurs candidats doivent en prendre conscience pour mesurer les limites du matériel cinématographique à disposition, comparativement à des productions culturelles de l'époque sur d'autres supports (papier, photographie, toile, et, dans une moindre mesure, enregistrements sonores), qui ont pu être mieux conservés. Autrement dit, la perte de plusieurs films d'époque au cours du temps ou leur difficile exploitation vu leur état de conservation actuel a privé la possibilité d'accéder à d'autres représentations. Par exemple, selon plusieurs archives, quelques films ont été tournés par le milieu libertaire à la fin des années 1910 et dans la décennie suivante : ils rendaient compte sans doute d'une vision des faits sociaux distincte de celle(s) présentée(s) dans le corpus. L'impossibilité de fait d'utiliser ce matériel doit donc amener les candidats à être prudents et encore plus critiques par rapport à la sélection faite pour le concours. Celle-ci est par ailleurs quantitativement limitée pour permettre d'être étudiée de manière précise ; or, comme tout échantillon, elle propose une vision que les candidats doivent assumer comme incomplète, bien que les 23 films proposent une représentation la plus pertinente possible des nombreuses thématiques et des divers moments de la période 1896-1929.

D'autre part, chaque film étant un discours sur la réalité, on se doit d'avoir à l'esprit que ce qui est mis à l'écran est une sélection réfléchie de territoires et d'événements. Plusieurs copies ont pertinemment mentionné la différence de traitement, dans le corpus, des classes sociales, de leurs quartiers et de leurs activités mais se sont concentrées uniquement sur le film *La huelga general de agosto en Barcelona* (Andreu Cabot Puig, Cabot Films, 19/08/1917) pour le démontrer. Or, d'autres films permettent aussi de mesurer cette part d'ombre ou d'invisibilité et il aurait été bienvenu de faire mieux honneur à la richesse du corpus. En plus de mieux prendre en compte la dialectique visibilité/invisibilité, les futurs candidats doivent développer plus finement la démarche indiciaire d'exploitation civilisationnelle des films. En effet, le jury a constaté souvent que les films étaient simplement mentionnés comme illustration de telle idée, sans préciser de quelle vue particulière il était question, quelle zone précise de Barcelone était représentée, ou quels aspects majeurs ou détails apparaissaient à l'écran. Les futurs candidats veilleront à être plus précis dans la restitution des éléments intéressants des films, en faisant au préalable un travail profond de recensement et catégorisation des éléments présents et en les reliant toujours à des événements ou des entrées thématiques sur la période.

Plus la démarche sera détaillée, plus l'argumentation sera convaincante. Il est, de plus, intéressant de faire état des différents degrés de présence d'un lieu ou d'un aspect dans l'ensemble du corpus filmique pour interpréter prudemment son importance dans l'imaginaire de l'époque. De même, le jury attend que les candidats puissent préciser la manière dont est filmé tel ou tel élément : par exemple, au premier plan ou au second plan ; en plan rapproché ou panoramique ; en plongée ou contre-plongée. Chaque stratégie cherche un effet au service du sens global du film proposé. En parallèle à une telle démarche, il est nécessaire de proposer une étude du discours filmique dans chaque exemple proposé puisque, pour reprendre l'expression, il en va d'une représentation de la réalité. Les candidats doivent dès lors faire

montre des techniques de tournage et de montage à l'œuvre, afin d'en dégager une interprétation en lien avec l'aspect civilisationnel mis en avant dans la dissertation.

Il s'avère donc primordial d'établir, dans une dissertation sur un tel sujet, un dialogue constant entre les connaissances civilisationnelles et les représentations que propose, précisément, le corpus filmique. L'exploitation des films doit ainsi permettre d'interpréter des références et de montrer en quoi elles éclairent tel argument. La réflexion doit être aussi nourrie de références critiques sur la période. Encore une fois, il ne s'agit pas de faire étalage de citations diverses mais de les intégrer pertinemment à l'argumentation rigoureuse proposée.

Finalement, la conclusion est un moment important que beaucoup de candidats ont négligé, sans doute par manque de temps ou d'énergie. Le jury a constaté des conclusions réduites à un maigre paragraphe, des formulations qui se contentaient de reprendre à l'identique ou quasiment la problématique et les titres des parties annoncées dans l'introduction. Dans d'autres cas, plus graves, l'on a observé une différence entre le plan de l'introduction, les idées du développement et la synthèse qui en a été faite dans la conclusion. Le jury a remarqué souvent un relâchement linguistique, marqué notamment par une absence de reformulation des termes et expressions énoncés en amont. Pour rappel, une conclusion efficace doit : répondre clairement à la problématique, quitte à reprendre des éléments de la citation pour bien s'assurer que la pensée reste proche de l'esprit de l'affirmation donnée pour discussion ; proposer un bilan synthétique qui dépasse la seule mention des titres des parties, intégrant les différents arguments du développement ; et, dans la mesure du possible, ouvrir sur une perspective pertinente, d'un point de vue chronologique et/ou thématique, en évitant à tout prix d'introduire de nouvelles idées qui auraient pu être présentes dans le développement.

Pistes de corrigé

Arrivé au terme de cette analyse des écueils recensés dans les copies, qui ont permis de préciser plusieurs enjeux méthodologiques de la dissertation sur un sujet de civilisation associé à un corpus filmique, nous proposons finalement de brèves pistes de corrigé qui font naturellement suite aux diverses remarques de fond énoncées jusqu'à présent. La réflexion que vous allez lire n'est donc pas une dissertation en bonne et due forme, bien que nous ayons cherché à montrer par l'exemple les différents conseils prodigués ici. Dans les prochaines pages, de fait, nous insistons davantage sur le déploiement des idées et leur articulation logique que sur la précision systématique de certaines données civilisationnelles et des analyses filmiques (ces éléments pouvant être plus facilement acquis). En outre, la critique de la citation de Stéphane Michonneau ayant été, dans la majorité des copies, l'aspect le moins réussi, nous avons décidé de mettre l'accent sur cet aspect : c'est pourquoi nous lui accordons plus de place, visible principalement dans les deuxième et troisième parties.

Une problématique peut être de se demander dans quelle mesure le vivre ensemble de la société barcelonaise entre 1888 et 1929, fondé sur la logique du besoin de représentativité des classes sociales dans la vie de la ville, obéit à une dialectique entre répétition d'un même type de conflit social et reconfiguration fréquente des rapports. Pour y répondre, nous nous intéresserons dans un premier lieu à l'occupation planifiée de la ville par et pour les élites, qui instrumentalise les espaces des autres populations. Une telle approche de l'urbanisme barcelonais entre les deux Expositions nous amènera dans une deuxième partie à nous interroger sur les tensions sous-jacentes en matière de représentation sociale dans le contexte particulier d'une ville qui se développe comme capitale internationale sur les plans économique, politique et syndical. L'analyse de cette complexité structurelle de la cohabitation des populations à Barcelone nous invitera finalement, dans une troisième partie, à observer les évolutions, au cours de notre période, des relations au sein du corps social barcelonais, en adoptant une perspective plutôt culturelle. Tout au long de cette réflexion, les imaginaires cinématographiques qu'élabore le corpus de 23 films de non-fiction nous permettront de mesurer le rôle du cinéma dans cette construction d'un portrait évolutif de la vie barcelonaise.

La première partie, consacrée à l'occupation planifiée de la ville par et pour les élites, met ainsi en avant tout d'abord l'occupation et distribution d'un territoire en croissance exponentielle selon la logique des pouvoirs économique et politique de la ville : réalisation progressive du plan Cerdà (1854) dans l'Eixample, annexions de villages frontaliers (*Barcelona en tranvía*), aménagement de Montjuïc (*Feria oficial de muestras de Barcelona. Quinta reunión*), ... La ville grandit à perte de vue (*Feria Oficial de muestras de Barcelona. Quinta reunión*) et son occupation répond à une logique raisonnée de cinq territoires de fonction différente.

En premier lieu, il s'agit du territoire de l'activité professionnelle, qui occupe une part importante de la ville, et qui se divise à son tour en quatre types d'espaces : les usines qui créent les produits (*Aplicaciones de graphilatum, Vista general de la fábrica de hilados, tejidos, estampados y panas "La España industrial"*) ; les espaces du commerce local (*Barcelona en tranvía*) et international, comme le port (représenté dans le premier film *Déchargement d'un navire dans le port de*

Barcelone), les foires et expositions (*Feria Oficial de muestras de Barcelona. Quinta reunión, Barcelona se prepara a la exposición internacional*), qui vendent ces produits ; les bureaux des sociétés et espaces de la finance (*Barcelona se prepara para la exposición universal*) qui régissent l'économie capitaliste ; l'hôtellerie et restauration (*Ma Teresa Pallarés Mangrané. Enrique Sala Camarasa. En el día de su enlace*) pour assurer le développement des échanges économiques. À cet espace du travail est accolé l'ensemble des logements des populations plus pauvres, concentrées dans la vieille ville et dans des quartiers récemment intégrés (comme Sants, Sant Martí) : ces derniers n'apparaissent que dans les marges des films, notamment dans les plans panoramiques en hauteur (*Vista general de la fábrica de hilados, tejidos, estampados y panas "La España industrial"*). Tandis que les lieux de vie des populations ouvrières et commerçantes sont très faiblement représentées, les résidences spectaculaires des élites, réparties sur plusieurs quartiers, sont très nombreuses dans les films (notamment l'Eixample et Montjuïc – *Festa sardanística al carrer Girona*), tout comme les espaces institutionnels (*Exposició universal II, Escola superior de bibliotecàries*) qui sont liés aux élites. Finalement, les lieux de loisirs occupent un espace de plus en plus important dans la ville de Barcelone au cours de notre période : ils reflètent la mise en place d'une économie du divertissement, qui répond aux conséquences de la révolution industrielle et pour laquelle la délimitation géographique par couche sociale est moins nette. On peut les constater dans les dispositifs filmiques liés directement ou indirectement au tourisme (*Barcelona, Perla del mediterrani, Exposición internacional de Barcelona pueblo español (amateur footage)*) et dans le film *Actuació del transformista Derkas* qui a été vraisemblablement tourné dans un théâtre du Paral·lel.

Cette distribution de la ville met en avant comment la proximité entre les territoires de production et transformation des produits, portés par le prolétariat et la petite bourgeoisie, et les zones d'habitation de ces populations a été pensée pour rentabiliser le développement économique des sociétés des élites barcelonaises. Ces élites, par ailleurs, possèdent leurs propres territoires de vie, qui sont bien différenciés des autres espaces dans la ville, et qui ont accès en priorité voire en exclusivité à une modernité technique, garante d'une meilleure vie et signe extérieur de richesse : éclairage (*Barcelona e le sue attrattive*), hygiénisation des quartiers (jardins et fontaines, dans *L'exposició de Barcelona II* et *Barcellona e le sue attrattive*), dispositifs de communication les plus modernes (téléphone, notamment).

Cette logique est par ailleurs redoublée par une politique des transports au service, directement ou indirectement, du maintien voire de la consolidation du pouvoir (financier, culturel) de ces élites : plateformes de connexion avec l'extérieur (port, comme *Barcelona principale ville de la Catalogne* ; gare, en lien avec l'usine *La España industrial*), axes de communication (Plan Jaussely dans *Barcelona se prepara para la exposición universal*) et moyens de transport interne (*Barcelona en tranvia* ; la voiture dans *Barcelona se prepara para la exposición internacional*).

Dans l'espace public de cette Barcelone moderne, ordonnée, lumineuse, les élites projettent aussi leurs valeurs qu'elles veulent singulières par rapport à la capitale madrilène, et qui sont fondées sur la revendication de l'identité catalane et/ou du progressisme libéral : choix des noms d'axes de communication (*Festa sardanística al carrer Girona*, rue Valencia dans *Iris Park*, rue Provença dans *Visita de S. M. Alfonso XIII a la fundición Masriera&Canpins* ou rue Roger de Llúria dans *María Teresa Pallarés Mangrané. Enrique Sala Camarasa. En el día de su enlace*) ; urbanisme majestueux (édifices hauts et massifs dans plusieurs films) ; monumentalisation de l'espace public (l'Arc de triomphe dans *Barcelona e le sue attrattive* ; les palais de l'exposition dans *Feria oficial de muestras de Barcelona. Quinta edición*) et « statuomanie », pour reprendre l'expression de Michonneau sur la multiplication des lieux de mémoire en forme de statue dans Barcelone à cette époque (cf la statue de Rius i Taulet dans *Barcelona, principale ville de la Catalogne*). Cette double politique de mémoire et modernité s'apprécie par exemple dans le leitmotiv de la colonne Christophe Colomb (*Barcelone, principale ville de la Catalogne, Barcelona, Perla del Mediterráneo, Barcellona e le sue attrattive, Feria oficial de muestras de Barcelona. Quinta edición, Barcelona se prepara para la exposición*) ou dans la co-présence des haut-parleurs et de la statue de Sant Jordi dans *Feria oficial de muestras de Barcelona. Quinta edición*.

La Barcelone ainsi occupée, distribuée et exposée apparaît dès lors comme un projet de l'élite à triple titre : miroir des puissants, dispositif d'éducation du peuple, attrait pour le tourisme. Nous avons là une véritable scénographie du pouvoir urbain : en privilégiant les panoramas monumentaux, les perspectives ordonnées et les flux maîtrisés de visiteurs, les élites construisent l'image d'une capitale harmonieuse, pleinement inscrite dans la modernité européenne. Or, cette esthétique de la surface, fondée sur la lisibilité et la monumentalité, correspond précisément à ce que Stéphane Michonneau analyse comme une « ville qu'on ne parcourt pas », c'est-à-dire un espace principalement conçu pour être vu.

Les actualités cinématographiques et autres genres de notre corpus filmique ne se contentent pas de documenter cette transformation urbaine : ils en constituent un prolongement symbolique, en fixant un regard qui naturalise l'ordre social et spatial voulu par les élites... Par conséquent, ils contribuent à créer un déséquilibre de représentativité des populations ouvrières et commerçantes par rapport aux élites, dans la mesure où l'absence quasi totale des quartiers périphériques

dans le corpus révèle un processus d'effacement, par lequel la mémoire officielle se substitue aux mémoires plurielles de la ville. En ce sens, cette entreprise de stabilisation visuelle, dans l'espace de la ville et dans l'espace filmique, apparaît d'autant plus fragile qu'elle repose sur une exclusion, que la différence entre le train de vie des élites et les conditions d'existence du monde ouvrier va renforcer.

Notre période, 1888-1929, est en effet caractérisée par une distance symbolique de plus en plus forte entre la vie des élites et celle des autres populations, qui va appuyer les tensions déjà créées par l'occupation de la ville. Les élites vont ainsi faire ostentation d'une richesse – liée dans certains cas à la vie « *indiana* » en Amérique –, à travers les façades impressionnantes des résidences et les espaces de loisir réservés (comme le Palau de la Música Catalana), qui poursuivent cette quête d'une identité visuelle propre. Nous pensons évidemment aux architectures modernistes, qui mettent en valeur une culture catalane liée à la splendeur médiévale : éléments néogothique ou mudéjar (Casa LaMadrid dans *Festa sardanística al carrer Girona*), symboles catalans (Sant Jordi et le dragon : séquence descriptive de la cascade monumentale du parc de la Ciutadella dans *Barcelone principale ville de la Catalogne* et *Barcelona perla del mediterráneo*), style de Gaudí (Casa Milà, dans *Barcellona e le sue attrattive*), ... La culture *noucentista*, caractérisée par une sobriété et une monumentalité caractéristiques de l'idée d'une puissante civilisation catalane aux racines gréco-latines, se retrouve, elle, dans les films liés à l'Exposition de 1929.

En plus de glorifier leur image par ces exhibitions d'une identité propre, les élites s'efforcent d'exhiber leur pouvoir auprès d'autres puissants, notamment dans des événements collectifs majeurs comme les Expositions. Dans le cas de l'Exposition de 1929, les reportages officiels rendent compte de la présence de ces grandes familles aux côtés des figures du pouvoir local, national et international : ils rappellent l'engouement pour la famille royale à l'occasion de l'Exposition de 1888 et pour le roi Alfonso XIII dans *Visita de S. M. Alfonso XIII a la fundición Masriera&Campins*. Les élites cherchent aussi à se montrer aux grands de ce monde, que ce soit directement face aux étrangers présents dans la cité comtale (cf accueil de grandes figures intellectuelles comme le compositeur Richard Strauss, le maréchal Joffre ou le physicien Einstein), ou indirectement à travers la couverture médiatique internationale (dont les films touristiques et certaines actualités de notre corpus).

Cette performance des élites est également constatable au quotidien, comme le montrent plusieurs films réalisés dans un cadre privé. Dans *L'exposició de Barcelona ii*, Modest Solsona Roca souligne le plaisir de cette famille de l'industrie alimentaire à se faire filmer devant des marques rivales, à l'occasion de l'Exposition. Dans *María Teresa Pallarés Mangrané. Enrique Sala Camarasa. En el día de su enlace*, le rituel social du mariage se transforme en spectacle élitiste digne d'un grand film : la frontière entre vie privée et publique est réduite dans l'objectif de souligner le prestige et la puissance de cette famille de la bourgeoisie industrielle et commerciale locale. Dans les deux cas, il s'agit aussi pour les élites de se faire concurrence, reprenant, dans une certaine mesure, les compétitions architecturales (cf l'Îlot de la Discorde de l'Eixample). Dans le film amateur *Exposición internacional de Barcelona pueblo español*, l'on observe comment une famille richement vêtue domine les espaces de l'Exposition de 1929 puis se met en scène dans sa mansion en même temps qu'on mesure la présence en second plan ou hors-champ des domestiques. Un dispositif de représentation équivalent apparaît dans *María Teresa Pallarés Mangrané. Enrique Sala Camarasa. En el día de su enlace* : les élites font étalage de leurs richesses en premier plan tandis qu'en second plan on aperçoit les domestiques puis à la marge (se poursuivant dans le hors-champ), les spectateurs d'extraction sociale plus basse.

Cette exhibition de la puissance barcelonaise se conçoit en effet dans un rappel régulier de la hiérarchie sociale, à travers : d'une part l'étalage de la richesse dans l'espace public et l'invisibilisation ou marginalisation des communautés au service des élites, tant au quotidien que dans les représentations (cf deux films précédemment cités) ; d'autre part, l'absence de dispositifs de dialogue entre les élites et les populations ouvrières (à l'exception de quelques rares démarches d'une bourgeoisie éclairée) et la multiplication de publicités, dans l'espace parcouru par toute la population barcelonaise, pour des produits ou des lieux de sociabilité réservés aux élites. Dans *Barcelona, carnaval de 1928*, le carnaval est le prétexte pour faire la promotion de certaines marques ; dans *Barcelona en tranvía*, l'on a un aperçu rapide de plusieurs affiches publicitaires tout au long du trajet, montrant un échantillon de la tentation permanente de la consommation ; dans *Iris Park*, finalement, la publicité pour ce lieu de loisir se fait place Catalogne, au moyen d'une voiture promotionnelle.

Iris Park présente aussi l'intérêt de montrer que le monde ouvrier est exclu de cette possibilité de loisir alors même qu'il a construit l'espace, comme le souligne la première partie du film. Ce film, comme *Barcelona se prepara para la exposición universal*, met en exergue une division de la vie barcelonaise en deux temps, qui correspondent à deux populations bien différenciées : le temps de la construction des espaces de loisir et de sociabilité, pris en charge par les ouvriers, et le temps de la jouissance de ces espaces, réservé aux élites. Dans ces deux films, la vie ouvrière est, par ailleurs, mise en scène de manière harmonieuse, dans un respect d'une hiérarchie présentée comme naturelle, ce que

l'on retrouve dans *Aplicaciones de Graphilatum* et *Vista general de la fábrica de hilados, tejidos, estampados y pana "La España industrial"*.

Le cinéma prolonge et promeut ainsi la perception de distance dans l'échelle sociale à Barcelone. En même temps, il met en scène une représentation lisse et harmonieuse des relations de classe, éloignée de tout signe de conflictualité dramatique, comme d'autres artefacts médiatiques ou artistiques liés aux intérêts des élites : pensons à la politique éditoriale de *La Veu de Catalunya*, aux portraits d'une parfaite cohabitation sociale dans la poésie barcelonaise de Josep Carner (*Auques i Ventalls*), à l'image des bonnes élites dans le roman *La Ben plantada* d'Eugeni d'Ors ou aux pièces de Carles Soldevila sur l'éducation des couches populaires par les bourgeois (comme *Civilitzats tanmateix*). Ces exemples, qui créent l'illusion d'une apparente cohérence et cohésion et qui neutralisent toute tension, se situent précisément pendant le *noucentisme*, époque située au milieu de notre cadre temporel. Or, si le *noucentisme* se pense comme une repli de la bourgeoisie sur elle-même, comme une conscience atavique de classe ou comme instinct de protection face à la considération d'une menace ouvrière, il est aussi symptomatique d'une autre problématique, double : l'impossibilité structurelle des populations au service de l'élite d'accéder à une représentativité partagée dans l'espace barcelonais, et la perception de plus en plus aiguë d'un détournement de la réalité ouvrière dans les représentations de ces élites.

Ce retour du refoulé va se traduire, dans le contexte de forte densité du prolétariat à l'intérieur de Barcelone, par une montée en puissance des revendications ouvrières, jusqu'à atteindre les violences tangibles des réactions de ces « mémoires interdites » tout au long de notre période, en particulier lors des grèves ou essais de révolution en 1902, 1909 et 1917-1919.

Ces demandes du prolétariat se fondent sur le constat d'une exploitation de la masse ouvrière. Au-delà de la question de la durée de travail journalière, qui deviendra un motif principal des révoltes, les conditions de travail sont dures, comme on peut le déduire de nombreux films (*Aplicaciones de Graphilatum*, *Vista general de la fábrica de hilados, tejidos, estampados y pana "La España industrial"*, *Iris Park*, et, dans une moindre mesure, *Déchargement d'un navire dans le port de Barcelone*, *Barcelona se prepara para la exposición universal*, et *Barcelone, principale ville de la Catalogne*) : exposition à des matières toxiques dans les usines, dangerosité de la manipulation des machines, absence de mesure de sécurité pour les travaux de construction et rénovation, poids à transporter, etc. À ces preuves de pénibilité extrême s'ajoutent, entre autres sujets, la question du travail des enfants (que l'on devine dans *Vista general de la fábrica de hilados, tejidos, estampados y pana "La España industrial"*), les conditions de salubrité des logements d'ouvriers (lieux que l'on aperçoit fugacement dans les vues panoramiques depuis les hauteurs), l'augmentation, parfois, du coût de ces habitations, ou encore les problématiques de suivi médical des ouvriers ou de l'accompagnement socio-économique des personnes âgées.

Ces constats se partagent, se diffusent et se transforment en revendications de plus en plus structurées et soutenues : la grande concentration de la population ouvrière dans les quartiers des usines et des logements (*Vista general de la fábrica de hilados, tejidos, estampados y pana "La España industrial"*) accélère la diffusion, et l'augmentation démographique de plus de 250 % entre 1888 et 1929 (268.000 habitants / 959.000) accroît la portée. Cette forte croissance des classes sociales basses explique à son tour la création et le succès de syndicats (dont la CNT) et de groupes politiques : ces organismes consolident et vertèbrent ces demandes, et jouent ont un rôle majeur dans la préparation des populations ouvrières à la concrétisation des manifestations publiques. Les centres culturels, les athénées voire les petites salles théâtrales font fonction, de fait, d'anti-chambre des stratégies d'action dans la rue : ils participent à la circulation et promotion d'une littérature engagée qui nourrit les revendications, comme la *Revista Blanca/Estudios* de Federico Urales, Soledad Gustavo et Federica Montseny, future politique majeure de la cause anarchiste ; ils programment des débats et des spectacles de théâtre social (créations de Felip Cortiella, mises en scène de pièces d'Àngel Guimerà ou d'Ignasi Iglesias comme *Els vells* sur la nécessité d'un système de pension de retraite) qui incitent les spectateurs prolétaires au passage à l'acte (notamment pour la Semaine Tragique de 1909).

Les manifestations ouvrières, se traduisent, au cours de notre période, par quelques attentats d'anarchistes (notamment la Bombe Orsini au Liceu en 1893 et l'attentat contre la procession du *Corpus Christi* en 1896) : cette violence extrême a d'ailleurs fortement marqué les esprits (cf le poème de Joan Maragall *Paternal* sur le premier événement et le tableau *Sortida de la processó del Corpus de l'església de Santa Maria* de Ramon Casas) et a contribué grandement à justifier la présence régulière de l'armée dans les rues de la ville, phénomène qu'on observe dans le film *Régiment d'artillerie sortant de la messe*. La grève générale reste la modalité préférée et s'accompagne d'habitude d'une occupation et appropriation de quartiers : pour reprendre la formule de Michonneau, les pavés des barricades peuvent tout à fait être ceux utilisés pour construire des édifices et des voies (construction représentée par exemple dans *Barcelona se prepara para la exposición*). Parmi les diverses grèves, celles de 1909 et de 1919 représentent, par l'ampleur de la manifestation et la réaction du pouvoir, des points de bascule.



La grève de 1909, appelée *Setmana Tràgica*, a été suivie majoritairement par la population ouvrière, pour trois raisons principales : le détonateur a été le fort sentiment d'injustice face à la réquisition d'une partie de la force masculine du prolétariat barcelonais pour la guerre du Maroc ; d'autres motifs, comme la dureté des conditions de travail ou une critique féroce de l'armée (suite aux événements du Cu-Cut de 1905 et la Loi de Juridictions Militaires), se sont ajoutés et ont ainsi permis de rassembler plus de grévistes ; le rôle du syndicat *Solidaritat Obrera* et de plusieurs figures syndicales et politiques, comme Alejandro Lerroux, a été prépondérant pour coordonner l'action ou pour attiser la colère ouvrière. Les manifestants ont non seulement occupé des quartiers, pour reprendre le contrôle effectif de l'espace, mais s'en sont pris également à tout ce qui représentait l'oppression : quelques résidences d'élites, plusieurs édifices d'institutions publiques... et de nombreux lieux religieux, en réaction au soutien de l'Église à la répression policière, et au-delà, aux accointances entre l'institution religieuse et l'armée (*Régiment d'artillerie sortant de la messe*), et à sa contribution à la mise en scène de l'ordre voulu par les élites (*Procesión de las hijas de María de la Iglesia parroquial de Sans*). La répression militaire et juridique a été très virulente et, souvent arbitraire : plus de 100 civils tués (contre 8 militaires) et presque 500 blessés, 1700 interpellations, 175 condamnations à l'exil, 59 condamnations à la prison à vie, et 5 peines de mort, dont celle du reconnu pédagogue anarchiste Francesc Ferrer i Guàrdia. La grève et sa répression ont eu de nombreuses conséquences politiques au niveau local et national et ont aussi réorienté l'action du prolétariat vers un anarcho-syndicalisme plus radical (création de la CNT).

Dix ans plus tard, la grève de la Canadenca de 1919 représente un autre moment majeur dans l'histoire de la violence des « oubliés » pour retrouver une place juste dans Barcelone. Elle commence, en fait, deux ans auparavant, par la grève de 1917, qui s'inscrit dans la stratégie de la *Setmana Tràgica*, et qui, par ailleurs, est représentée dans notre corpus (*Huelga general de agosto en Barcelona*). Le traitement médiatique de l'événement qui en est fait dans le film est d'ailleurs surprenant : contrairement à ce qu'annonce le titre, le film ne montre pas les grévistes mais la présence massive de l'armée dans des espaces (Place de Catalogne / El Clot) proches des territoires en grève (district V et Gràcia) ; en outre, les cadrages, généraux ou d'ensemble, soulignent la puissance militaire qui occupe et parcourt tout le champ, empêchant les grévistes d'accéder à la mise en lumière de la caméra. En exhibant exclusivement l'action du pouvoir, la représentation filmique souligne le choix délibéré de la production cinématographique de conforter le discours des élites sur le contrôle de la situation et l'absence de légitimité de la revendication ouvrière. Or, cette invisibilisation cinématographique de la révolte ouvrière, que l'on retrouve dans d'autres supports médiatiques et artistiques, a sans aucun doute contribué à exacerber le sentiment d'exclusion et le constat d'absence de dialogue avec les patrons et les autorités.

En ce sens, elle a préparé cette grande grève de début 1919, bien plus massive et efficace. Cette grève a en effet réussi à paralyser l'économie industrielle barcelonaise, fondée sur l'électricité (symbolisée par les trois cheminées repérables dans un film postérieur, *Feria oficial de muestras de Barcelona. Quinta reunión*) et, en même temps, elle est parvenue à limiter fortement la mobilité dans la ville par le blocage des tramways qui, comme on peut en juger dans *Barcelona en tranvía*, permettent de connecter de nombreux quartiers. L'impact local et national de la grève de 1919, renforcé par le contexte d'émeutes ouvrières un peu partout en Europe, a, pour la première fois, fait dévier le cours de la politique d'État, en concédant aux représentants ouvriers et aux partis de gauche une avancée majeure en termes de droit du travail : la loi sur la durée de travail de 8h journalières (1919). Un tel succès, qui a encouragé les meneurs syndicaux dans leurs démarches, a toutefois engendré une réaction plus radicale de certaines élites : nous faisons référence à la création d'une police privée aux ordres de patrons, qui fait la chasse aux représentants syndicaux. Cet engrenage de la violence, qui prend le nom de *pistolérisme*, a finalement débouché sur le *pronunciamiento* (1923) de Primo de Rivera, soutenu par la majeure partie des élites barcelonaises, qui souhaitent que l'État espagnol reprenne en main la répression du monde syndical.

Parler de la dictature de Primo de Rivera suppose toutefois de prendre en compte un autre rapport de force, qui, cette fois-ci, ne concerne pas directement la problématique des classes sociales au cœur de la citation de Stéphane Michonneau, et qui, de surcroît, ne va pas dans le sens de la politique des élites barcelonaises. En effet, le gouvernement de Rivera va se caractériser également par une remise en cause de l'autonomie politique catalane de la *Mancomunitat* et, au-delà, par une lutte contre le catalanisme, mené par la grande majorité de l'*intelligentsia* barcelonaise depuis les années 1860, et suivi également par une part importante des autres classes sociales. Une telle perspective invite dès lors à penser que les relations au sein du corps social barcelonais, notamment en termes de représentativité, ne doivent pas être uniquement analysées comme si Barcelone fonctionnait en vase clos : au contraire, elles doivent être considérées dans le cadre d'un système ouvert aux interactions avec l'extérieur, ce qui est d'autant plus important à une époque caractérisée par la réduction des distances et l'accélération et consolidation des médias.

Le rapport entre Barcelone, l'ensemble de la Catalogne et le reste de l'Espagne est une première des variables à prendre en compte dans cette réflexion sur le système barcelonais. Précisons d'emblée que les tendances catalaniste et espagnoliste, qui correspondent à de multiples positionnements politiques (revendication linguistique, régionalisme, autonomisme, fédéralisme, nationalisme, séparatisme, ...), ainsi que les courants politiques qui, au contraire, s'éloignent de cette logique identitaire, innervent toute la société barcelonaise, et ce, de façon complexe. Il est ainsi impossible de faire se superposer cet éventail de propositions au spectre social qui va du capitalisme et libéralisme radical à la possibilité anarchiste..., encore moins de fixer une telle pensée sur les quatre décennies de notre période. Autrement dit, comme nous l'avons rapidement évoqué plus haut, la demande de renforcement de l'autonomie politique catalane peut se trouver aussi bien chez certaines élites que dans des franges de la population ouvrière ou commerçante barcelonaise, tout comme on peut faire un tel constat pour une option politique qui n'adhère pas à un tel vœu d'autonomie. Ce principe étant posé, il convient de signaler quelques tendances remarquables qui montrent précisément comment les relations entre Barcelone, la Catalogne et le reste de l'Espagne participent aux changements internes du corps social, du moins en matière de représentation. Commençons par l'Exposition de 1888, qui est l'occasion, tant recherchée par les élites barcelonaises, d'exhiber la puissance économique et technologique de la ville et de demander une plus grande protection des intérêts de la Catalogne aux autorités, en premier lieu à la reine régente. Pour s'attirer les faveurs ou la sympathie du pouvoir étatique tout en affirmant leur force, les élites misent notamment sur un discours de double patriotisme, pour la Catalogne et l'Espagne, que l'on retrouve dans la symbolique de la colonne Christophe Colomb, représentée plusieurs fois dans notre corpus filmique. Au cours des années suivantes et jusqu'en 1898, cette bonne considération des élites barcelonaises envers le gouvernement étatique ne s'effrite que peu. Ce n'est d'ailleurs pas en raison d'une réponse positive de ce dernier aux aspirations des élites catalanes – les *Bases de Manresa* de 1892, qui illustrent la pression de la demande catalaniste, en sont d'ailleurs la preuve contraire. Cette opinion est, en fait, en grande partie motivée par la sécurisation de l'espace public barcelonais que l'armée espagnole, représentante de l'autorité et de la puissance de l'État, s'efforce d'assurer, pour empêcher les revendications ouvrières violentes (dont les attentats de 1893 et 1896 sont des exemples retentissants). On en déduit d'ailleurs facilement que le corps militaire a de plus en plus mauvaise presse auprès du prolétariat, qui se sent traqué : la présence de l'armée nourrit ainsi, chez un certain nombre de communautés idéologiques ouvrières, l'idéal d'une Catalogne qui prendrait ses distances avec cette oppression espagnole (étatique et/ou castillanophone) et qui traiterait mieux ses populations travailleuses.

En ce sens, le film *Régiment d'artillerie sortant de la messe* de 1897, qui montre une mise en scène de l'armée à l'occasion de Sainte Barbe, est révélatrice d'une présence militaire potentiellement perçue par les élites comme rassurante et comme menaçante par les communautés ouvrières (absentes du champ). En même temps, cette vue spectaculaire d'un défilé régulier, brouillé seulement par les pitreries enfantines, est symptomatique d'un effort de la monarchie de montrer son soutien à son bras armé, qui est enlisé dans des guerres contre les désirs d'indépendance cubaine ou philippine. À la différence des classes populaires critiques ou indifférentes au conflit colonial, les réactions des moyenne et grande bourgeoisies catalanes sont plus vives et contrastées, car le sujet est délicat : les fortunes des nombreux *indians* catalans (Güell et López, par exemple) sont liées à Cuba. Les divisions sur l'attitude à montrer sont fortes chez les républicains et les catalanistes, alors que les libéraux et les conservateurs sont d'ardents défenseurs de l'action militaire au nom du patriotisme espagnol.

Suite à la défaite espagnole de 1898, la décision de l'État espagnol d'augmenter certains impôts pour pallier la catastrophe économique va supposer une première crise entre les élites de Barcelone et Madrid, qui s'est traduite par la réaction du *tancament de caixes* (fermeture temporaire des entreprises commerciales et industrielles pour ne pas avoir à payer d'impôts). En parallèle, la crise de 1898 va consolider l'option républicaine, qui est représentée à Barcelone aussi bien par des sympathisants de la cause identitaire catalane que par des figures qui y sont opposées, comme Alejandro Lerroux. Elle va aussi entraîner une récession économique, qui dégrade les conditions de travail et l'employabilité, et qui donc, indirectement, motive la grève générale de 1902. Celle-ci suppose un nouveau revirement dans les relations entre les élites barcelonaises, leurs ouvriers et la monarchie. En effet, la Lliga Regionalista, parti conservateur catalaniste, conservateur et dynastique – et donc anti-républicain –, qui est majoritaire chez les élites, va soutenir la répression du mouvement ouvrier, contraire à ses intérêts économiques et à son principe politique de pyramide sociale, et il va donc se ranger du côté de l'État monarchique : on comprend dès lors mieux encore la ferveur de la bourgeoisie industrielle barcelonaise lors de la visite du jeune roi Alfonso XIII dans le film *Visita de S. M. Alfonso XIII a la fundición Masriera* & Campins. Alejandro Lerroux va, lui, profiter de ce positionnement de la *Lliga Regionalista* pour capitaliser le mécontentement ouvrier en soutien à une cause à la fois républicaine et anti-catalaniste.

L'augmentation, à cette même époque, de l'immigration à Barcelone de communautés hispanophones devient alors un enjeu politique : Lerroux réussit, par ses talents d'orateur (surnommé « El Emperador del Paralelo ») et par les

positionnements politiques locaux, à rallier une part importante de la masse ouvrière à son parti de la gauche républicaine anti-catalaniste (Unión Republicana). Certains partis catalanistes progressistes tentent à leur tour de convaincre les ouvriers qu'une plus grande autonomie catalane contribuera à une meilleure prise en compte des besoins de l'ensemble de la population ; ils s'opposent aussi au clivage sociolinguistique catalan-castillan que tente d'imposer politiquement Lerroux. On assiste ainsi dans Barcelone à l'émergence d'une politisation des langues, non plus par les élites mais par le bas. Pour autant, elle ne se substitue pas aux tensions idéologiques entre quatre autres sujets de débat : une première dialectique théoriquement dissociée de la logique identitaire (conservatisme *versus* progressisme) ; une autre qui, au contraire, la place au centre (centralisme et régionalisme *versus* fédéralisme et autonomisme) ; une troisième, monarchisme *versus* républicanisme, qui adopte une logique identitaire d'un autre ordre ; un quatrième débat, éloigné pour l'instant d'exemples probants (à la différence des autres dialectiques), sur la possibilité de la révolution sociale vers un modèle inédit de redistribution égalitaire du pouvoir, qui s'enracine surtout dans la pensée anarchiste et qui, face au constat de la difficulté à canaliser les revendications révolutionnaires et à l'échec de la grève de 1902, aboutira rapidement à la création de l'anarcho-syndicalisme.

Le panorama politique des relations entre Barcelone et le reste de l'Espagne en ce tournant de siècle est ainsi déjà fort complexe : la polarisation générale du reste de la période, sur fond de mouvements idéologiques internationaux sur lesquels nous reviendrons, va ainsi transformer, altérer ou enrichir les enjeux de représentativité des communautés qui forment la société barcelonaise. L'affaire Cu-Cut ! (1905) montre ainsi la possibilité de fédérer une part importante des Barcelonais, au-delà de leurs idéologies, sur la question de la liberté d'expression bafouée par les autorités étatiques. Voilà un sujet que les partis catalanistes savent exploiter dans les élections de l'année suivante et qui, par ailleurs, radicalisera le lerrouxisme. À l'inverse, la *Setmana Tràgica* met en lumière les grandes difficultés de dialogue social et se traduit par un repli aussi bien des élites, majoritairement partisans d'un catalanisme modéré, que des populations ouvrières. Ces réactions de classe ne se traduisent pas pour autant par une opposition linguistique. Elles s'intègrent, par contre, dans un contexte où Barcelone est en train de redevenir capitale effective d'une Catalogne plus autonome : l'autorisation par l'État de mise en place de la *Mancomunitat* (1912) octroie en effet une première réalité officielle (limitée) à un désir d'autonomie des élites catalanes au sein de l'Espagne.

Entre 1914 et 1923, Barcelone reconfigure son fonctionnement pour devenir centre effectif de la vie institutionnelle (parlementaire, exécutive, administrative) catalane (du moins pour les compétences dévolues à la Catalogne), et pour accueillir temporairement en son sein les populations étudiantes venues du reste du territoire se former dans les universités et écoles de la capitale. Autrement dit, la vie barcelonaise est redessinée par cet afflux de personnes catalanes mais non-barcelonaises qui ne sont pas précisément issues du monde ouvrier et qui, en participant à l'évolution de l'imaginaire de Barcelone, déplacent, dans une certaine mesure, la centralité des conflits internes entre élites et populations ouvrières. C'est ce nouveau kaléidoscope social qui est la toile de fond ou la part latente des scènes urbaines des *Barcellona et le sue attrattive* ou *Aplicaciones de graphilatum*. La Barcelone de la Mancomunitat, représentée notamment dans ces films, est aussi celle qui, dans le projet *noucentista* de la *Catalunya-Ciutat*, est érigée en modèle pour le reste du territoire catalan.

La politique de la ville est ainsi repensée comme exemple de ce qui doit être une civilisation catalane : en ce sens, les efforts financiers se concentrent sur les évolutions urbanistiques pour améliorer la vie au quotidien des Barcelonais, surtout en matière d'hygiène, de modernité technique et d'éducation. Les travaux pour créer des écoles plus saines et impressionnantes et l'instauration dans chaque quartier de bibliothèques tenues par des spécialistes comme celles formées dans *Escola de bibliotecàries* sont le pendant matériel de toute une politique éducative et culturelle qui, à l'image de la pédagogie Montessori et de l'activité de l'Institut d'Estudis Catalans, veut être à l'avant-garde. Cette soif de modernité est d'ailleurs autant une volonté de se démarquer du reste de l'Espagne, plus traditionnelle en la matière, que, dans une moindre mesure, un désir de gagner la confiance des classes populaires en la *Mancomunitat*, face à l'impact de l'activisme éducatif des athénées anarchistes et des centres culturels.

Une telle configuration des relations entre Barcelone, la Catalogne et l'Espagne est remise en cause fin 1923 par le *pronunciamiento* de Primo de Rivera, appuyée par des élites barcelonaises qui cherchaient ainsi à réduire au silence les manifestations ouvrières dans la ville. C'est donc l'autorité militaire et policière étatique, et non plus une parapolice locale, qui reprend en main la répression de la revendication syndicale barcelonaise, avec un succès certain. Cette complicité entre les élites barcelonaises et le gouvernement de Primo de Rivera n'est toutefois pas totale, vu l'attitude anti-catalaniste de la Junte de Primo de Rivera : cette dernière va progressivement, jusqu'en mars 1925, dénaturer, défaire et arrêter l'action de la *Mancomunitat*, et elle va s'attaquer aux symboles d'un catalanisme populaire (traditions – danse et hymne – drapeau, journaux, programmes éducatifs), tout en tolérant une culture d'élite en catalan (maintien d'une activité éditoriale pour un public culte). Nous assistons ainsi à une attitude paradoxale à la fois des élites barcelonaises

et de la Junte rivériste qui, dans une certaine mesure, explique la possibilité, dans notre corpus, d'un film institutionnel comme *Escola superior de bibliotecàries*, daté de 1924, année qui correspond à la mise sous tutelle de la *Mancomunitat* par le gouvernement rivériste. Le film met en avant l'éducation, un point central de la pensée citoyenne de la *Mancomunitat* dès 1914 qui est ici récupéré politiquement par le gouvernement rivériste pour d'autant mieux se vanter d'un progressisme social de sa posture. Une telle appropriation choque toutefois avec la langue catalane du titre et des intertitres : le catalan, dans le programme *noucentista* qu'a appliqué la *Mancomunitat* est non seulement une langue du présent des institutions mais aussi, de par sa place dans le système éducatif, une langue du futur ; or, précisément, pour la Junte rivériste, le catalan ne doit pas être considéré comme une langue de cohésion sociale et de projet politique majeur.

On retrouve un procédé similaire dans *Feria oficial de muestras de Barcelona. Quinta reunión*, de la même année. Les haut-parleurs, mis en avant par la vue en contre-plongée, sont un symbole d'une modernité technique qu'ont appuyée les élites barcelonaises et les institutions de la *Mancomunitat*, et que le gouvernement rivériste veut s'attribuer pour plus de prestige. Cependant, cette récupération peut se heurter, dans une certaine mesure, à la présence à côté de ces haut-parleurs de la sculpture de Sant Jordi, qui représente, pour les catalanistes, le lien entre quête de modernité et promotion d'une identité politique catalane. La contradiction de ces lectures s'explique toutefois par la période : nous sommes au début de la tutelle rivériste, qui suppose un certain nombre de concessions de la Junte rivériste aux élites barcelonaises qui la soutiennent ; elle se justifie aussi et surtout parce Sant Jordi reste de l'ordre du symbolique et peut donc sans grand problème être réinterprété comme un marqueur régionaliste au service d'un patriotisme espagnol intégrateur. La séquence, dans ce même film, sur le concert en hommage à Josep Anselm Clavé va dans le même sens. Bien que le référent soit un personnage catalaniste lié aux revendications ouvrières et républicaines du XIX^e siècle, et qu'il représente donc deux aspects opposés à la pensée rivériste, la commémoration n'est pas problématique pour le pouvoir central : d'une part, la figure n'est pas dangereuse politiquement, car elle est éloignée dans le temps, et dissociée du conflit castillan-catalan (comme l'est par contre Rafael Casanovas, héros de la résistance catalane lors de la Guerre de Succession, objet de vénération des catalanistes dès la fin du XIX^e siècle) ; d'autre part, la commémoration a lieu dans le cadre des élites, et n'est donc pas utilisée dans un but populiste, ce qui en limite la portée.

Une version fortement édulcorée de la catalanité est ainsi tolérée sous Primo de Rivera. Elle doit aussi être cantonnée à des communautés et des événements limités, comme l'illustre *Festa sardanística al carrer Girona* de 1928 : on y observe une célébration réservée à un espace circonscrit et à une population bourgeoise. Remarquons par ailleurs que la politique de Primo de Rivera s'est durcie en matière identitaire entre 1914 et 1929 : pour preuve, le monument des quatre colonnes de l'Exposition de 1929, pensé par Josep Puig i Cadafalch, architecte puis président de la *Mancomunitat* entre 1917 et début 1924, a disparu entre *Feria oficial de muestras de Barcelona. Quinta reunión* et *Barcelona se prepara para la exposición internacional* de 1929. Détruit sur ordre de Primo de Rivera, il a été remplacé par la fontaine magique, prouesse d'une modernité exempte de toute connotation identitaire particulière, à l'image de la décoration éclectique et sans référence catalane de la Place de Catalogne.

Le monumentalisme moderne établi par la politique institutionnelle pour l'Exposition barcelonaise s'accompagne de la création dans la ville d'édifices très hauts, symbole d'un pouvoir – industriel, commercial et financier – local. L'ensemble se retrouve dans la première actualité de *Barcelona se prepara para la exposición*, qui intensifie l'esthétique grandiloquente de l'architecture au moyen d'une accumulation de plans d'ensemble avec grande profondeur de champ et de panoramiques verticaux symboliques de la puissance de la monarchie et des élites. La seconde actualité, qui se concentre sur l'inauguration de l'Exposition de 1929, est, elle, consacrée à la représentation dithyrambique des autorités espagnoles, à travers la construction d'un hommage royal depuis une foule anonyme et la mise en valeur du premier cercle de confiance du roi, représenté par Miguel Primo de Rivera, des officiers et l'évêque de Barcelone.

Cet éloge du pouvoir espagnol va de pair avec la volonté de réinstaller physiquement l'Espagne dans la vie barcelonaise en créant le *Pueblo Español : Iberona*. Le projet initial de domination symbolique de la péninsule ibérique depuis Barcelone, pensé sous la *Mancomunitat*, a été détourné sous Primo de Rivera pour devenir un projet d'implantation d'un nouvel imaginaire espagnol au cœur de l'Exposition de 1929. Les films *Exposición internacional de Barcelona pueblo español* et *L'exposició de Barcelona ii* rendent compte d'ailleurs de l'appropriation par les classes aisées barcelonaises de cette architecture hétérogène qu'est le *Pueblo Español* : en concentrant dans une enceinte plusieurs points géographiques et de nombreux pans d'histoire de la nation espagnole, ce parc thématique donne en même temps l'illusion à cette grande bourgeoisie d'une certaine puissance en Espagne.

Pendant cette deuxième moitié des années vingt, les élites s'accommodent ainsi de ce nouveau discours espagnoliste, sans renier pour autant les traditions catalanes comme la sardane et la littérature. En parallèle, la population ouvrière connaît des mutations démographiques et sociolinguistiques qui, combinées à l'application de l'idéologie rivériste,



redessinent le paysage identitaire barcelonais. En effet, le passage de 700.000 habitants en 1920 à 950.000 en 1930, soit une augmentation de 36 % de la population (face à une augmentation de 21 % la décennie précédente), s'explique par une arrivée massive de migrations extérieures à l'aire catalanophone : elle compense de fait largement le départ d'un certain nombre d'ouvriers barcelonais liés à l'activisme syndical, qui fuient l'Espagne de Primo de Rivera pour éviter la prison. Un tel afflux induit un renforcement numérique de la langue castillane chez les ouvriers. Or, celui-ci se produit en même temps que la politique castillaniste/espagnoliste de Primo de Rivera consolide la présence de cette langue et de marqueurs espagnol(iste)s dans le quotidien de la ville et à l'occasion d'événements importants. Autrement dit, si on regarde Barcelone depuis la perspective des classes populaires, le rapport social aux langues catalane et castillane a changé par rapport à la période de la *Mancomunitat* : on peut donc supposer une certaine mutation des identifications des classes ouvrières aux cadres identitaires catalan et espagnol, qui peut avoir une incidence relative sur les positionnements politiques des classes sociales.

Les interactions entre élites et classes plus pauvres au sein du corps social barcelonais évoluent donc au cours de notre période non seulement selon des problématiques internes mais aussi en fonction des relations entre Barcelone et le reste de la Catalogne et de l'Espagne. De même, ce système social barcelonais est sensible aux évolutions internationales, surtout via son port, amplement représenté dans notre corpus filmique comme dynamique interface commerciale, territoire de travail important, et point central du maillage des voies urbaines. Le port a fait le succès de l'économie locale depuis plusieurs siècles et consolide sa position dès la fin du XIX^e siècle, à une époque caractérisée par le premier essor d'un capitalisme international. Ce n'est pas un hasard si le premier film de Barcelone, *Déchargement d'un navire*, est précisément une représentation de la vitalité de l'activité portuaire. Le port est aussi la porte d'entrée de nombreuses populations étrangères, notamment ouvrières, qui véhiculent des idéologies diverses. L'anarchisme, qui se développe en particulier dans la péninsule italienne, en France et en territoire russe, arrive à Barcelone essentiellement par l'activité portuaire, et devient une force majeure de la pensée prolétaire à Barcelone. Les attentats anarchistes des années 1890 dans la ville, qui ont marqué la vie locale et qui ont eu un retentissement national (lien avec l'assassinat de Cánovas del Castillo) sont ainsi la conséquence d'une implantation barcelonaise de cette idéologie extérieure.

La position stratégique de Barcelone en Méditerranée, proche de grandes puissances comme la France et l'Italie, va être un atout durant la Première Guerre Mondiale que vont exploiter l'État espagnol et, en particulier, la *Mancomunitat* et les élites barcelonaises pour accroître le commerce portuaire et l'industrie attenante. Profitant de la neutralité de l'Espagne dans le conflit international, Barcelone va devenir un port majeur de l'économie européenne, en lien avec l'industrie de l'armement qui se développe dans les usines barcelonaises. La Première Guerre mondiale va devenir ainsi une manne économique pour Barcelone, et va consolider l'activité commerciale portuaire déjà en pleine expansion depuis le début de notre période. L'Exposition Universelle de 1888, dont plusieurs bâtiments du Parc de la Ciutadella et la colonne Christophe Colomb sont représentés dans nos films (*Barcelone, parc au crépuscule*, *Barcelone, principale ville de la Catalogne*, *Barcelona, perla del Mediterráneo*, *Barcellona et le sue attrattive*), a, d'ailleurs, reconfiguré la zone du port pour améliorer le transit de produits et de personnes. En offrant une vitrine internationale à la ville de Barcelone pendant plusieurs mois, l'Exposition a alors supposé un saut qualitatif dans la renommée du commerce portuaire et de l'industrie de la ville. Encore une fois, les films témoignent de cette réalité et contribuent à renforcer cette représentation : le port ouvre ainsi le discours promotionnel sur la ville dans *Barcelone, principale ville de la Catalogne*, de Segundo De Chomón, et dans *Barcelona, perla del Mediterráneo*.

En soulignant le rôle prépondérant du port, ces films évoquent, de manière indirecte, l'importance du lien à l'international dans la représentation dominante de la ville, entretenue de surcroît par les propres élites locales. Une telle configuration suppose une certaine dépendance aux fluctuations du marché international, elles-mêmes dépendantes des guerres et autres actions de politique étrangère. La défaite espagnole lors de la guerre d'indépendance de Cuba va ainsi induire une première crise du commerce portuaire barcelonais, et des conséquentes tensions sociales entre patronat et monde ouvrier. La Première Guerre Mondiale va exacerber ce lien de subordination de la croissance économique barcelonaise au marché international : alors que le conflit va stimuler grandement l'industrie et le commerce barcelonais, *a fortiori* en transformant le port en zone franche, la fin de cette guerre va supposer une nouvelle récession, qui va alimenter les revendications prolétaires de ces années 1917-1923. La situation décrite dans le film *La huelga general de agosto en Barcelona* de 1917 n'est donc pas étrangère à cette dépendance économique.

Cette grève générale, convoquée par la UGT et le PSOE et centrée sur l'amélioration des conditions de vie de la classe ouvrière, rend compte aussi des connections entre le monde syndical barcelonais et les bouleversements politiques étrangers : les deux syndicats espéraient que l'armée espagnole puisse agir comme le corps militaire russe à Petrograd en 1917 au début de la révolution Russe, et se ranger aux côtés des grévistes. La réalité fut contraire et la forte répression militaire du mouvement gréviste barcelonais (avec, notamment, l'emprisonnement du chef de file Salvador Seguí) va

donner plus de poids à la stratégie révolutionnaire de l'anarcho-syndicalisme, lui-même inspiré d'autres démarches étrangères, qui parviennent à Barcelone par la circulation des personnes et par la diffusion de la presse et de la littérature. Remarquons que les idées anarchistes sont médiatiquement diffusées à cette époque exclusivement par la presse éditée à Barcelone, comme *El enemic del poble* dirigée par le poète futuriste Joan Salvat-Papasseit, tandis que le cinéma produit depuis Barcelone est à ce moment-là un média qui ne diffuse qu'une représentation par et pour les élites. Le film *La huelga general de agosto en Barcelona* est exemplaire de ce parti pris idéologique de l'industrie du cinéma. Dans cette même logique, *Feria oficial de muestras de Barcelona: quinta reunión* de 1924 cherche à asseoir dans l'imaginaire local et national l'intérêt et prestige d'un tandem entre un roi (Alfonso XIII) et un général chef du gouvernement (Primo de Rivera) à travers la présence du roi d'Italie Victor-Emmanuel III, qui a légitimé le gouvernement mussolinien.

En parallèle à ces formes d'influence de l'extérieur dans la vie sociale barcelonaise, un aspect majeur en lien avec l'international caractérise notre période : l'impact du tourisme dans la manière locale de vivre l'espace barcelonais. Depuis le succès international de l'Exposition Universelle de 1888, les élites barcelonaises désirent prolonger cet intérêt étranger, en finançant notamment une campagne de promotion photographique (Francesc Serra et Josep Brangulí), qui met en valeur les emblèmes de Barcelone comme la colonne Christophe Colomb et le Parc de la Ciutadella. Dans un même temps, la vue *Déchargement d'un navire* (1896), les reportages *Régiment d'artillerie sortant de la messe* (1897), *Procesión de las hijas de María de la Iglesia parroquial de Sans* (1902) et l'actualité *Visita de S. M. Alfonso XIII a la fundición Masriera&Campins* (1904) favorisent, dans une certaine mesure, la publicité de la ville en mettant en scène une Barcelone dynamique et prestigieuse qui ressemble aux autres grandes villes européennes.

La vue colorisée *Barcelone, parc au crépuscule*, réalisée par Segundo de Chomón ou Henri Vallouy pour Pathé Frères en 1904, est, dans notre corpus, le premier film qui cherche directement à créer un paysage charmant, dans un objectif touristique : la représentation bucolique de la végétation et des statues du Parc de la Ciutadella, l'oscillation permanente des travellings, due au mouvement des rames du bateau, la coloration des photogrammes qui évoquent le crépuscule... tout concorde à créer un imaginaire romantique et orientalisant. L'office de tourisme créée par la mairie de Barcelone (*Sociedad de Atracción de Forasteros*) en 1908 va supposer une structuration et amélioration de la stratégie de promotion de la ville : les films *Barcelone, principale ville de la Catalogne* (1912), *Barcelona, perla del Mediterráneo* (1913) et *Barcellona et le sue attrattive* (1916), qui s'adressent à des publics de nationalité distincte, prolongent l'univers exotique du film de Pathé Frères de 1904 (Parc de la Ciutadella, Parc Güell) et le lient à la dynamique économique actuelle (vue du port notamment), à la splendeur et singularité des édifices bourgeois (travelling au Passeig de Gràcia et vue de la Casa Milà), au prestige historique de la ville (colonne Christophe Colomb ou cathédrale Sant Eulàlia) ou à ses loisirs pour les élites (parc d'attractions du Casino de la Rabassada).

Ces films s'inscrivent aussi dans l'époque de la domination *noucentista* des institutions de la *Diputació* de Barcelone puis de la *Mancomunitat* : le mouvement part en quête d'un modèle civilisationnel harmonieux, puissant et impérial qui ne peut se concrétiser que par une politique urbanistique fondée sur l'esthétisme, l'amélioration de la vie économique, et la commémoration de la splendeur tardo-médiévale de Barcelone. Un tel projet va de pair avec la marginalisation des quartiers populaires et l'invisibilisation d'une vie prolétaire qui serait critique à l'encontre de l'ordre bourgeois. Cette aspiration *noucentista* propre aux classes aisées locales rejoint ainsi les intérêts touristiques des institutions, qui, s'efforçant d'attirer l'aristocratie internationale à Barcelone, cherchent à montrer une Barcelone de carte postale, où les tumultes ouvriers n'ont pas lieu d'être.

C'est dans cette double logique que naissent tout d'abord le projet de la Via Laietana, puis, dans les années 1910, l'idée de créer un « quartier gothique » autour de la cathédrale de Barcelone (qui jouit d'une façade néo-gothique depuis 1890) : la grande artère, qui emprunte le nom à une population barcelonaise de la civilisation ibère, correspond ainsi à cette mise en scène du pouvoir économique, reliant directement le port aux quartiers des affaires (l'Eixample), et, en même temps, à cette volonté de fragmenter ce grand quartier populaire, afin de mieux les contrôler ; quant aux travaux dans les rues autour de la Cathédrale, ils remplacent les décorations renaissantes et baroques par des imitations du gothique, mouvement architectural qui est contemporain de cette grande époque médiévale de la Couronne d'Aragon et qui, depuis les démarches d'Eugène Viollet-le Duc et disciples au XIX^e siècle, est chéri des grandes puissances européennes.

Barcellona et le sue attrattive, documentaire promotionnel de Mario Caserini (1916), insiste sur cette vision d'une ville aux merveilles, à travers un dispositif de simulation d'un regard subjectif de touriste : la série de plans descriptifs de la Cathédrale à la façade néo-gothique s'insère dans ce trajet de découverte de Barcelone, entre le motif romantique du Parc de la Ciutadella, symbole de grandeur récente, et le quartier populaire du port, qui convoque l'imaginaire d'une Barcelone pittoresque, et qui ne montre donc qu'un aspect lisse et paisible de la vie ouvrière. Le film est par ailleurs produit en pleine Première Guerre mondiale, pendant laquelle Barcelone consolide l'afflux d'élites internationales : ces dernières cherchent à se protéger du conflit international et à faire l'expérience de la belle vie barcelonaise vantée par

ces films touristiques. Le sentiment d'exclusion chez les classes populaires, qui a nourri l'idée des multiples grèves à partir de 1917, peut donc trouver une explication également dans cette présence touristique des élites internationales qui soutiendrait la dynamique d'aliénation de l'espace urbain.

En réaction à ces manifestations ouvrières, la reprise en main du territoire par les élites, qui passe par le pistolérisme (1918-1923), peut se lire aussi comme un désir de continuer à développer le tourisme bourgeois, de loisir et d'affaire. Cet esprit présidera d'ailleurs à l'organisation de l'Exposition de 1929, qui souhaite retrouver l'engouement international pour l'Exposition de 1888. La campagne publicitaire, dans laquelle s'insère le reportage d'actualité *Barcelona se prepara para la exposición universal*, sera alors une priorité de cette Exposition, qui accueille un service presse international, et qui multipliera les événements et spectacles, comme l'illumination nocturne du ciel barcelonais depuis le toit du grand palais. Cette vision idyllique de Barcelone n'est bien sûr pas partagée par les classes ouvrières : derrière l'image d'employés sagement affairés aux derniers travaux de construction (*Barcelona se prepara para la exposición universal*), les ouvriers s'activent à reconstruire le tissu syndical, malgré la répression du régime rivériste. Une telle vision n'est pas non plus adoptée par l'ensemble de la petite et moyenne bourgeoisie. En témoigne le court-métrage *Encara que sembli una bola* de Llobet-Gràcia (1929), à plusieurs titres : il se moque explicitement de la « Perla del Mediterráneo », ce cliché touristique de Barcelone qui a d'ailleurs donné le titre au film promotionnel de Cabot Films en 1913 ; il met en exergue le caractère démesuré des travaux pour l'Exposition ; il tourne en ridicule la bourgeoisie qui soutient ce mirage ; il parodie finalement les productions hollywoodiennes (« Universal »), qui inspirent depuis quelques années l'esthétique de films barcelonais de fiction, voire de non-fiction comme *María Teresa Pallarés Mangrané*. *Enrique Sala Camarasa*. *En el día de su enlace* (scénario, utilisation du champ-contrechamp et des plans rapprochés pour transformer la mariée en star et l'histoire en romance).

Les tensions entre les élites et les autres classes sociales barcelonaises sont ainsi influencées par l'extérieur à trois niveaux. Il s'agit premièrement du rapport de Barcelone au reste de la Catalogne, en particulier sous la *Mancomunitat* qui octroie à la ville de Barcelone une capitalité effective : elle ajoute de ce fait une nouvelle fonction au territoire urbain et elle relativise la primauté d'interactions fondées uniquement sur le lien employeur/employé. La deuxième interaction est entre Barcelone et le reste de l'Espagne, et en particulier Madrid et la monarchie : la période révèle des mouvements de rapprochement et de distanciation de la part des élites barcelonaises en fonction non seulement des aspirations symboliques (à l'époque des nationalismes) mais aussi selon la vigueur des manifestations ouvrières locales ; en outre, elle met en exergue une complexité des positionnements sur la question identitaire, quelle que soit la classe sociale. La perméabilité ou ouverture de Barcelone à l'étranger est le troisième niveau : depuis la dépendance économique de plus en plus importante aux aléas du marché international, jusqu'aux conséquences en interne du tourisme émergent, en passant par la circulation d'idéologies de gauche qui alimentent la résistance prolétaire face au processus d'invisibilisation par les élites et les institutions. Ces trois niveaux soulignent donc que le système social de Barcelone évolue entre 1888 et 1929 en fonction de circonstances ponctuelles et de tendances de fond : ils invitent ainsi à regarder la cité comtale sous d'autres angles, comme celui de la culture que nous allons développer dans la troisième et dernière partie.

Dans cette troisième partie, nous observerons dans un premier temps comment la société barcelonaise est culturellement diverse d'un point de vue synchronique. Au sein même des élites, largement représentées dans notre corpus filmique, la vision conservatrice ou traditionaliste n'est pas exclusive ou unique : des intellectuels comme Joan Maragall ou Francesc Layret affichent des opinions plus progressistes voire solidaires de la condition ouvrière. Le premier critique ainsi ouvertement dans la presse l'intransigeance des classes aisées, du pouvoir étatique et de l'institution religieuse lors de la dure répression de la grève de l'été 1909 (*Setmana Tràgica*), sans pour autant cautionner les actes les plus violents du mouvement ouvrier (il a été témoin direct de l'attentat à la bombe au Liceu en 1893 et en a fait un poème connu, *Paternal*). Le second, Francesc Layret, a participé en 1903, aux côtés d'autres intellectuels et d'ouvriers, à la création de l'Ateneu Enciclopèdic Popular, organisme qui prône l'émancipation collective par la culture ; il est, en outre, connu pour avoir fondé le *Partit Republicà Català*, progressiste, et pour avoir été l'avocat des membres de la CNT, assassiné à ce titre en 1920 par les *pistoleros* du *Sindicato Libre*. Ces deux noms sont exemplaires d'une considération des ouvriers plus nuancée que ne laissent imaginer les films, qui n'individualisent pas la représentation politique.

Une autre partie des élites barcelonaises sont les bourgeois étrangers, qui sont surtout français, anglais, allemands et italiens : en s'installant pour une durée plus ou moins longue, ils influencent les lignées catalanes (et ils favorisent par ailleurs l'attractivité touristique de la ville) ; en formant des colonies de plus en plus structurées, ils maintiennent l'imaginaire communautaire et l'éducation politique de leur nation d'origine et le font pénétrer d'autant mieux dans le système de pensée local. Parmi ces différents impacts des colonies étrangères, citons : la création en 1912 de la *Casa degli Italiani*, fortement appréciée par les *noucentistes* qui idéalisait la culture italienne ; l'Institut Français, créé en

1919 et rapidement fréquenté par la bourgeoisie barcelonaise ; ou la création en 1899 par le suisse Hans Gamper et d'autres footballeurs suisses, britanniques et catalans du Football-Club Barcelona, qui deviendra rapidement un club sportif socialement transversal et politiquement engagé.

Cette diversité se retrouve aussi dans le rôle de la petite et moyenne bourgeoisie qui assure le continuum social entre monde ouvrier et élites, et qui a souvent une petite activité commerciale : les nombreuses boutiques et enseignes du *Carrer Gran de Gràcia (Calle Salmerón)* ainsi que les personnes qui y circulent dans *Barcelona en tranvía* peuvent être une représentation de cette couche sociale. Elle est aussi la preuve d'une possibilité d'ascension sociale, à double titre : de nombreux membres de la petite et moyenne bourgeoisie sont issus des mondes ouvrier ou artisan, ce que met en scène le roman *L'auca del senyor Esteve* de Santiago Rusiñol ; plusieurs grandes fortunes barcelonaises sont le fruit d'une réussite économique de petits et moyens bourgeois (de Barcelone ou du reste de la Catalogne), comme le sont par exemple les familles Pallarés et Mangrané (bourgeoisie liée à l'agriculture en terres occidentales et méridionales de la Catalogne), dont la fille est l'héroïne du film de son mariage avec le fils d'un autre grande famille (*María Teresa Pallarés Mangrané. Enriqué Sala Camarasa. En el día de su enlace*). Cette bourgeoisie entretient d'ailleurs des relations complexes avec les élites, de l'admiration à la critique : pour preuve le portrait au vitriol de ces classes sociales dans *Encara que sembli una bola* de Llobet-Gràcia, qui se situe à la toute fin de notre période. La petite et moyenne bourgeoisie cherche aussi constamment, au cours de notre période, à trouver sa place dans une ville qui connaît depuis le milieu du XIXe siècles des mutations profondes du fonctionnement économique, des relations sociales et de l'appropriation de la ville. Elle développe ainsi à son tour une conscience de classe, plus diffuse que dans le cas des élites et du prolétariat, qui se traduit par une divergence de pensée sociale et par une hétérogénéité des positionnements politiques.

Une diversité est également présente chez les classes populaires, tout d'abord en lien avec l'origine de ces populations (barcelonaise, catalane, valencienne ou baléare, ou relevant d'autres régions d'Espagne voire d'autres pays) : les cadres de pensée sont nécessairement distincts, les horizons culturels peuvent être distants, ce qui peut engendrer des problématiques linguistiques ou politiques. L'éclectisme se mesure par ailleurs aux corps de métiers et aux syndicats et autres confréries, qui peuvent avoir des intérêts séparés voire contraires. Il transparaît aussi dans les éventuels écarts de niveau économique. Il se mesure finalement à d'autres différences symboliques, comme le cas de la marginalisation de la population gitane, objet de discrimination depuis plusieurs siècles... Si cette population n'accède pas à l'écran, elle fascine un peintre moderniste comme Isidre Nonell (*Dues gitanes, Cap de gitana*) et devient le sujet principal des œuvres du dramaturge et romancier Juli Vallmitjana (*De la raça que es perd, La Xava, Els Zinc-calós*, etc.).

Les artistes forment de fait une communauté à part dans le corps social barcelonais, tant ils sont nombreux, et tant leur fonctionnement est singulier. En effet Barcelone, comme toute métropole moderne et dynamique à la forte concentration démographique, développe une importante économie du divertissement et de la culture. Le film *Actuació del transformista Derkas* (1927) est une illustration intéressante : Manuel Izquierdo, alias Derkas, est un transformiste en pleine préparation puis en représentation sans doute dans une scène de l'avenue du *Paral·lel*, haut lieu des arts de la scène qui accueille les publics de toutes les conditions et qui, par la densité des salles de théâtre et la richesse de la programmation, est connu comme le « Broadway catalan » ou le « Montmartre de Barcelone ». Les artistes de la scène barcelonaise, qu'elle soit au Paral·lel ou dans d'autres salles plus prestigieuses (*Liceu, Palau de la Música Catalana, Coliseu, Teatre Romea*...), représentent une part non négligeable de la vie barcelonaise et ont un niveau de vie similaire au monde populaire voire à la petite bourgeoisie. Certains deviennent toutefois de véritables idoles locales voire des stars internationales (les comédiennes et comédien Margarita Xirgú et Enric Borràs, ou la danseuse Tórtola Valencia, par exemple). L'émergence d'une industrie du cinéma donne lieu d'ailleurs à une circulation des interprètes, du théâtre au cinéma, comme le suggère le film sur Derkas, de même qu'elle crée de nouvelles figures artistiques autour des spécificités, en constante évolution, des techniques et du discours filmiques.

Il convient d'ajouter à cette culture du spectacle de plus en plus prégnante à Barcelone les nombreux artistes et artisans liés aux deux domaines suivants : l'architecture et les décorations d'intérieur (en plein essor au vu de l'évolution monumentale de la ville et des besoins et désirs des élites en matière de logement) ; la presse et l'édition (Barcelone étant le foyer principal de l'imprimerie en Espagne). La pratique artistique est elle-même soutenue par les élites à travers une triple logique propre à la société urbaine, à la conscience de classe et à la question identitaire : les classes aisées cherchent à se démarquer socialement par la possession d'œuvres d'art, tendance qui soutient l'économie picturale et sculpturale ; les élites et les institutions légitiment leur fonction symbolique de patriarcat de la société en pratiquant l'évergétisme, comme la famille López et Güell avec le poète Jacint Verdaguer ou l'architecture Antoni Gaudí ; le nationalisme culturel qui règne à cette époque suppose une aide importante des élites à la production artistique, notamment en littérature de langue catalane (Francesc Cambó, industriel riche et politique, finance ainsi en 1922 la création de la Fundació Bernat Metge, qui publie les traductions catalanes des grands classiques de la littérature gréco-

latine), et, dans le sens inverse, ce nationalisme culturel produit un certain nombre d'artistes politiques ou penseurs politiques (les auteurs Àngel Guimerà, Joan Maragall et Eugeni d'Ors ; les architectes Lluís Domènech i Montaner et Josep Puig i Cadafalch qui ont imaginé l'édifice *Casa Lamadrid*, visible dans le film *Festa sardanística al carrer Girona*, et le monument des quatre colonnes à l'entrée de Montjuïc).

La figure du bourgeois artiste représente dès lors une forme singulière à Barcelone : il se situe généralement à l'intersection de ces trois logiques, en plus d'assurer une sorte de fusion entre ces deux univers sociaux à la fois distants et complémentaires, tant que la conscience de classe reste la priorité (cf. la pièce *L'auca del senyor Esteve* de Santiago Rusiñol qui met en scène cette tension raisonnée entre les deux sphères). Les artistes jouent par ailleurs un rôle important dans la représentation de la réalité et dans la représentativité des classes sociales barcelonaises, ou bien en proposant parfois une lecture circonstanciée ou nuancée du réel, ou bien en générant un éventail de possibilités de discours sur cette réalité qui contribuent à complexifier le paysage social. Le film *Encara que semblí una bola*, parce qu'il est une parodie de ces représentations filmiques (mais aussi picturales, scéniques, narratives ou poétiques) à l'œuvre dans l'imaginaire culturel barcelonais, en est un bon exemple. Ces œuvres artistiques contribuent également, au même titre que les essais et autres initiatives intellectuelles à faire évoluer les mentalités et par conséquent à réinterpréter les problématiques sociales.

Cette évolution est visible par exemple dans la condition féminine : suite aux premières revendications portées à la fin du XIX^e siècle par la philosophe Amalia Domingo Soler, l'anarchiste Teresa Claramunt et la républicaine Àngeles López de Ayala, les femmes bourgeoises des deux premières décennies du XX^e siècle obtiennent des espaces de représentation dans la presse (*Feminal*, dirigée par Carme Karr), dans la politique (*El feminisme a Catalunya* de Dolors Monserdà, 1907), dans l'éducation (Francesca Bonnemaison et Rosa Sensat). La *Mancomunitat* contribue à une certaine émancipation de la femme (création de la Casa de la Maternitat) et participe à sa formation intellectuelle et professionnelle (éducation, bibliothèque, métiers de la santé à l'*Universitat Industrial*) : *Escola superior de bibliotecàries* (1924) est paradigmatique de cette tendance. Les débouchés, qui relèvent de métiers bien considérés par les institutions, supposent une avancée sociale pour les femmes, bien qu'ils restent limités à une certaine reproduction des rôles imposés aux femmes dans l'espace privé.

Cette évolution de la représentation féminine se retrouve également dans les arts, en premier lieu dans la communauté artistique où des femmes arrivent à percer dans le système bourgeois : en littérature, Víctor Català, pseudonyme de Caterina Albert, publie une œuvre riche (*La infanticida*, *Drames rurals*, *Solitud*, etc), reconnue par la critique et par les institutions culturelles (*Acadèmia de la Llengua Catalana*, *Acadèmia de Bones Lletres*, *Jocs Florals*), et ouvre à la voie à d'autres auteures (Remei Morlius i Balanzó ou Lluïcia Canyà, par exemple) ; dans les arts visuels, les peintres Pepita Teixidor puis Lluïsa Vidal obtiennent une certaine reconnaissance en exposant à la Sala Parés, ou en publiant dans la revue d'art de prestige *Pèl&Ploma* et dans le supplément *Feminal* ; du côté des arts de la scène, Margarita Xirgú, déjà citée, connaît rapidement une renommée dans toute l'Espagne, et d'autres artistes comme la comédienne et productrice Elena Jordi, les chanteuses de cuplé *La Chelito* et Raquel Meller deviennent des icônes.

Toutes permettent la mise en place d'une certaine autonomie de la voix féminine et d'une revendication du droit des femmes, qui fait aussi évoluer la représentation dans la culture produite par des hommes. D'une tradition millénaire fondée sur un jugement moralisateur de la femme, nous passons progressivement à une perspective plus empathique sur le sort des femmes (les gitanes chez Juli Vallmitjana), à une mise en scène d'une complexité de la psychologie féminine associée à une description des abus du pouvoir masculin (*Maria Rosa* et *Terra Baixa*, pièces de théâtre d'Àngel Guimerà, jouées depuis 1894 et 1896, et portées à l'écran par Fructuós Gelabert pour Films Barcelona en 1907 et 1908), et à la dénonciation de l'exploitation des femmes prostituées (*Les dones de tothom* de Amichatis, 1918). Le film *Maria Teresa Pallarès Mangrané. Enrique Sala Camarasa el dia de su boda. Barcelona, 18 de marzo de 1924* de Ramón de Baños est ainsi symptomatique de ce protagonisme qu'est en train d'acquérir la femme bourgeoise, quoique le regard porté sur elle et le contrôle de l'image limitent encore sa libération sociale.

La revendication féministe innerve aussi progressivement la pensée des classes populaires. De nombreuses femmes participent activement à la construction de barricades et autres actions militantes de la *Setmana Tràgica* pour s'opposer, en tant que mères et femmes, à l'envoi de leurs fils et époux pour la guerre du Maroc, et pour dénoncer la concurrence déloyale de l'institution catholique quant au travail féminin, qui réduisait les possibilités d'amélioration sociale des ouvrières des usines (cf. Encarna Abellaneda, Josefa Prieto, Maria Llopis Berger, Micaela Chalmeta). Plusieurs d'entre elles vont avoir, dans les années 1910 et 1920, un rôle important dans la lutte pour les droits de la femme ouvrière, et, au-delà, dans les revendications du prolétariat depuis Barcelone. Elles créent ainsi un terrain favorable à la cause féministe populaire que va exploiter dans les années 1920 la famille Montseny, en particulier la fille Federica, par le biais

de la collection de romans sentimentaux *La novela ideal*, destinés au lectorat féminin ouvrier, dans le but d'œuvrer à l'éducation révolutionnaire des femmes et de leurs enfants.

Plusieurs artistes femmes du music-hall barcelonais vont aussi contribuer à cette influence libertaire des femmes ouvrières à travers leurs performances (notamment le « *sicalíptico* ») féministes (*Fumando espero* de Ramoncita Rovira, 1925), qui inspirent, dans une certaine mesure, l'interprétation du travesti Derkas dans le film de 1927. La déconstruction parodique des clichés de genre dans cette représentation met ainsi en valeur une culture plus ouverte, même si elle est minoritaire, et aide, par le miroir de la scène ou de l'écran, à la prise de conscience de la construction genrée des rôles sociaux. Dans une certaine mesure, ce film anticipe l'esprit moqueur d'*Encara que sembli una bola* : dans le dernier segment, on y voit une jeune fille cassant une assiette, ce qui va à l'encontre de l'imaginaire de la retenue féminine et illustre les avancées de la représentation des femmes.

Ce film, réalisé par un membre de la moyenne bourgeoisie, est en outre révélateur des progrès de l'éducation depuis plusieurs décennies, dans la mesure où il reprend les idées d'une éducation plus égalitaire, qui a été au fondement des innovations pédagogiques. Les différences d'opinion du pouvoir barcelonais à l'endroit de Francesc Ferrer i Guàrdia, initiateur de l'école moderne, pendant et après sa vie, montrent en effet le chemin fait par les élites : alors qu'il est critiqué de son vivant et qu'il est même jugé et condamné à mort pour avoir inspiré les désordres de la *Setmana Tràgica* (1909), sa pensée de l'enseignement, louée par de nombreux courants d'éducation en Espagne et à l'étranger, inspirera, moins d'une décennie après sa mort, la rénovation pédagogique sous la *Mancomunitat*, à destination de toute la population barcelonaise. L'héritage pédagogique de Ferrer i Guàrdia est ainsi symboliquement présent dans la création de l'école de bibliothécaires par l'autogouvernement catalan.

Cet exemple de revalorisation par les élites d'un certain héritage considéré dans le passé comme trop avant-gardiste ou révolutionnaire n'est pas unique. Le plan Cerdà de l'Eixample (1860), représenté dans plusieurs films (entre autres, *Barcelona en tranvía*, *Iris Park*, *Barcelona, perla del Mediterráneo*, *Festa sardanística al carrer Girona*), a été vivement critiqué par les classes aisées pendant les dernières décennies du XIX^e siècle, non seulement parce qu'il avait été imposé par l'État espagnol (contre le choix de la Mairie), mais aussi pour une double question de rapport de classe et de capitalisme : il représentait, tant dans le tracé des voies que dans l'architecture des résidences, une vision égalitaire de la société qui déplaisait aux grands bourgeois désireux de montrer matériellement leur supériorité et qui était un frein à la « *febre d'or* » immobilière. C'est pour ces raisons qu'il a été détourné à plusieurs reprises, par la création de places et d'édifices aux dimensions irrégulières et à la logique élitiste surtout. Pour autant, au début du XX^e siècle, bien qu'il soit toujours l'objet des critiques des puissants et qu'il soit partiellement remis en question par le plan Jausse (d'inspiration haussmannienne), le plan Cerdà montre un avantage certain en matière de circulation (notamment du tramway puis de la voiture), d'hygiène et de domination des quartiers populaires. À partir des années 1920, il est finalement considéré par les élites sinon comme une réussite totale du moins comme un signe différentiel et prestigieux de la cité comtale : héritage d'une époque glorieuse, instrument plutôt efficace de la mobilité et du contrôle de la ville moderne, et symbole d'une singularité barcelonaise dans le concert des capitales culturelles européennes.

Une dynamique équivalente peut être observée autour de la figure de Josep Anselm Clavé, homme politique progressiste et musicien catalan (fondateur du mouvement des orphéons ouvriers – la Société Chorale Euterpe) du XIX^e siècle. Dénigré dans les années 1850 jusqu'à sa mort en 1874 par la haute bourgeoisie pour sa solidarité envers les classes populaires, menacé pour sa contribution à l'éducation politique de ces populations, et pourchassé par la justice pour sa participation à des révoltes, il est paradoxalement l'objet en 1924 d'un hommage des élites catalanes dans le contexte du gouvernement militaire espagnol de Primo de Rivera (plan général du concert *Feria oficial de muestras de Barcelona: quinta reunión*, 1924). Cette commémoration en grande pompe du centenaire de la naissance de Clavé lors de l'inauguration d'un événement des élites industrielles, commerciales et politiques montre ô combien le passé progressiste et ouvrier de Barcelone, même s'il correspond à une époque révolue et à un contexte social distinct, a été réinterprété comme une des conditions du développement de la ville depuis plusieurs décennies. Derrière Clavé, on fête les cent ans d'une ville prospère ; en l'invoquant, les élites cherchent à retrouver pour Barcelone une harmonie qui s'est durement altérée entre 1917 et 1923.

Ces exemples montrent ainsi l'évolution des mentalités et cette relecture constante du passé qui se traduit aussi par la multiplication des monuments et autres formes officielles d'hommage, ou encore par la présence, à la fin de notre période, d'œuvres qui parlent avec une certaine nostalgie des années 1870-1890 (adaptation théâtrale de *L'auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol, et spectacle musical *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, du duo Amichatis et Màntua). Cette épaisseur temporelle, tant dans les mutations des relations sociales et de la ville que dans la perception qui en est faite, met en valeur une tentative régulière de remédier aux difficultés barcelonaises du vivre ensemble. La

culture du spectacle, qui se met en place à cette époque, et dont les Expositions sont deux temps forts, contribuera également à cette démarche.

Ces Expositions de 1888 à 1929 représentent pour notre période un caractère extraordinaire. Comme toute manifestation d'une telle envergure, elles supposent un bouleversement des cycles classiques de vie sociale : par l'intensité de la préparation et la disponibilité des corps de métier qu'elles demandent ; par l'attention qu'elles requièrent de la part des habitants ; et par la profusion d'événements exceptionnels, à caractère solennel, festif ou divertissant, qu'elles génèrent sur la durée du festival, de plusieurs mois. La deuxième actualité du film *Barcelona se prepara para la exposición universal* (1929) montre ainsi le riche programme de l'inauguration, dont elle explicite le déroulé dans les intertitres : « 1. Llegada a Barcelona de SS.MM. los Reyes de España para inaugurar la Exposición Internacional / 2. 19 de Mayo de 1929. SS. MM. Los Reyes de España inauguran la Exposición Internacional de Barcelona / 3. Los Reyes acompañados de brillante séquito, llegan a la Exposición / 4. El Obispo de Barcelona en el acto de la solemne bendición / 5. Momento de dar suelta a 60.000 palomas para solemnizar la apertura del gran Concurso / 6. SS. MM. Los Reyes desde el balcón del Palacio Nacional son aclamados por la multitud al declarar oficialmente inaugurada la Exposición. / 7. Aspecto de los alrededores (sic) de la exposición en el momento de inaugurarse el gran Certamen / 8. Las distintas escuadras ancladas en nuestro Puerto, saludan con sus sirenas y salvas atronadoras a la Exposición en el momento de ser inaugurada ». Cette concentration d'actes lors de cette inauguration dans le cadre monumental de Montjuïc est, en quelque sorte, la promesse d'une prolifération de spectacles en tout genre pendant le temps de l'Exposition. *Exposición internacional de Barcelona pueblo español* et *L'exposició de Barcelona II*, qui sont à la fois des films de famille et documentaires amateurs, représentent d'ailleurs quelques-unes de ces attractions proposées de manière régulière : jardins et stands commerciaux (*Cementos Asland, Nestlé, La lechera, Kohler, Jorba...*), pavillon du « *Pueblo oriental* » ou du pavillon « *Souk africano* », de l'Exposition internationale à Montjuïc, *Pueblo Español*, fontaine magique et autres et jets d'eau, Cavalcade des marchés de l'Exposition, parc d'attractions de la *Foixarda* (train miniature, montagne russe...). À ces divertissements, s'ajoutent les multiples soirées et repas programmés dans l'enceinte de l'Exposition de 1929 et à l'extérieur par les organisateurs de la manifestation, les marques présentes, ainsi que les pavillons des pays étrangers. L'exposition de 1888, qui n'a pas de captation cinématographique mais des archives photographiques et des récits journalistiques ainsi que des programmes, avait déjà eu une concentration d'activité similaire.

Ces événements sont réservés aux classes aisées, comme on l'apprécie dans les deux films amateurs, qui mettent en scène : la puissance financière de la bourgeoisie catalane (vêtements et voitures de luxe, entre autres) ; l'exhibition des valeurs bourgeoises (le rapport aux marques, en particulier) ; le rapport de classe (domestiques en fonction subalterne) ; et même le regard colonial (« zoo humain »), qui prolonge le lien avec la traite négrière de nombreux *indians* catalans à la fin du XIXe siècle. Ces manifestations, nombreuses, respectent et prolongent donc « l'ordre social et spatial », pour reprendre l'expression de Stéphane Michonneau. Elles peuvent même contribuer à accentuer la prise de conscience par les classes populaires d'une marginalisation sociale renforcée. En effet, la multiplication et concentration, à Barcelone en 1929, de publicités des spectacles (à l'image de celle pour Iris Park), tout comme l'incitation renforcée à la consommation de produits divers (déjà constatée dans l'exhibition de marques dans *Barcelona, carnaval de 1928*) ont pu tout à fait alimenter un sentiment d'exclusion chez des classes populaires incapables d'accéder financièrement à cette offre. Ces « folles Expositions » ont-elles donc été, malgré tout, des occasions pour « canaliser [les] énergies [des laissés pour compte], donner aux oubliés le spectacle de la lumière, le temps d'une inversion carnavalesque » de la hiérarchie ? Les éléments de programmation des deux Expositions qui sont parvenus jusqu'à nous ne permettent pas de répondre positivement. Pour autant, il est raisonnable de supposer qu'à l'extérieur des espaces officiels des Expositions, le caractère hors du commun de la manifestation a engendré une multiplication des possibilités de divertissement pour tous les budgets : par conséquent, il a vraisemblablement permis une certaine profusion de spectacles qui recherchent l'identification des classes populaires et qui ont pu encourager la concrétisation d'une utopie sociale d'un monde à l'envers. Nous savons ainsi que le faste de l'Exposition de 1888 a entraîné une série de représentations satiriques du pouvoir, qui ont été favorisées par la libéralisation des initiatives culturelles privées dans les années 1880 (liberté de la presse en 1881, et loi sur les associations en 1887) : un exemple célèbre est la fausse cavalcade représentée par la société récréative *Niu Guerrer*, qui parodiait la version officielle pour l'Exposition universelle. Rappelons en outre que les pièces de théâtre social des centres culturels et athénées dans les années 1900 et 1910 ont été l'antichambre des revendications de la *Setmana Trágica* et des grèves postérieures. Les projections cinématographiques se démocratisant rapidement au cours de notre période, il est probable que certains films (du style d'*Encara que sembli una bola*) aient nourri les critiques ou donné matière à la révolte. Cette supposition est d'autant plus intéressante qu'on a constaté en 1888 et 1929 un afflux à Barcelone d'ouvriers, pour répondre aux besoins divers des Expositions : pour divertir ce surplus

de public ouvrier, il a été très probablement nécessaire d'augmenter le nombre de représentations ou de spectacles à destination de ces publics.

Au-delà de cette question de spectacles dans l'environnement culturel généré par les Expositions, nous pouvons nous demander si, à des occasions particulières, les différentes classes sociales ont été mélangées. Sans aucun doute des opérations promotionnelles qui cherchent à avoir un impact social fort, comme l'inauguration, ont permis aux classes populaires d'accéder, temporairement, à des espaces proches des élites et d'être ainsi mis en lumière. Dans *Barcelona se prepara para la exposición universal* (1929), nous pouvons ainsi observer la foule, sans pouvoir distinguer les différents niveaux sociaux ; de surcroît, le film met en valeur cette indistinction sociale en insistant sur un lien direct entre le monarque, au balcon, et son peuple, dans la rue, par le biais d'une esthétique populiste (association entre le gros plan sur le roi et les plans d'ensemble en contre-plongée, qui transmet la vision de la foule). Pour autant, cette séquence, qui s'intègre à un ensemble de célébrations, à l'unisson, de l'inauguration royale, ne doit pas faire croire à un défaut d'occupation hiérarchisée de l'espace public, encore moins à un possible carnaval. Précisément, dans le film *Barcelona, carnaval de 1928*, les tenues vestimentaires élégantes ou recherchées du public et des participants nous invitent à émettre l'hypothèse que, dans l'espace théoriquement partagé de la rue, les occasions festives ne brassent pas nécessairement les diverses populations de Barcelone. Au contraire elles semblent respecter la distinction de classe, comme le mettent en avant la représentation d'une fête ordonnée et contrôlée et l'attention portée à des chars, dont les décorations configurent un imaginaire traditionnel des rôles sociaux (de genre et de classe). Du moins est-ce l'interprétation que le discours filmique peut programmer, ce qui, indirectement, pose la question du profil des récepteurs de ce type de film.

Se questionner sur la sociologie de la réception filmique dans la Barcelone de l'époque – sujet qui dépasse notre dissertation mais qui mériterait d'être considéré en profondeur – nous amène aussi à nous interroger sur les choix des publics barcelonais face à l'offre croissante de spectacles, qui peuvent avoir lieu dans la rue ou les places comme dans des salles de théâtre. Autrement dit, il convient d'évoquer la possibilité, entre 1888 et 1929, de dispositifs culturels qui permettent aux différentes populations de Barcelone d'avoir des pratiques communes, ou, à défaut, de vivre des expériences équivalentes. Les fêtes traditionnelles – religieuses ou civiles – sont sans aucun doute des rites partagés par une grande partie de la population (les anarchistes étant sans doute les plus résistants ou réticents à ces rites) : fêtes des saints patrons de Catalogne (Sant Jordi / Santa Montserrat) et des saintes patronnes de Barcelone (Eulàlia et Mercè), par exemple. Les coutumes catalanes peuvent aussi assurer la cohésion sociale : pensons à la sardane, importée du nord de la Catalogne, qui devient tout d'abord une pratique artistique transversale d'un point de vue du rapport de classe, puis un symbole d'un certain contrôle de soi et d'une harmonie que la bourgeoisie érige en modèle social, et enfin une représentation de l'identité catalane. De ce point de vue, la mise en partage de la sardane par la bourgeoisie dans le film *Festa sardanística al carrer Girona* peut être symboliquement étendue à toute la société, même si les cercles restent généralement limités par la condition sociale. La sardane devient aussi un dispositif d'intégration de populations extérieures à Barcelone (et au nord de la Catalogne) au sein d'un ensemble identitaire commun.

D'autres expressions culturelles permettent de créer une communauté barcelonaise. La pratique chorale et les chants créés par Josep Anselm Clavé apparaissent ainsi comme un objet symbolique partagé, au même titre que la sardane : la figure de Clavé concentre d'ailleurs en elle les différents intérêts et cadres de pensée des populations de Barcelone. Quant à un sport collectif comme le football, il remporte très rapidement un franc succès auprès des différentes classes. En tant que pratique sportive et spectacle à voir, le football assure ou renforce la cohésion interne d'une part importante de la population barcelonaise : les matchs contre les équipes d'autres villes consolident l'identité de la ville, qui en devient plus transversale, et moins clivée socialement ; les compétitions internes aux équipes de la ville peuvent, elles, faire fonction, dans une certaine mesure, de médiation ou compensation symbolique (partielle) des tensions sociales existantes. Le fort intérêt pour le football commence même à notre époque à détrôner le prestige national de la corrida et le succès international de la boxe.

Finalement, la ville de Barcelone de la période 1888-1929 offre – un peu partout dans la ville et, de manière concentrée, au *Paral·lel* – deux types d'espaces de sociabilité communs à l'ensemble des classes et constitutifs de l'identité urbaine moderne. En premier lieu, il s'agit des cafés comme lieux de développement des possibles, d'élaboration dialectique des idéologies et de structuration des actions politiques. En deuxième lieu, nous faisons référence à la profusion de salles de spectacle, qui accueillent des productions théâtrales, dansées, musicales... et cinématographiques. À l'inverse des cafés, qui sont des territoires éclairés favorables au débat et à la dispersion de l'attention, les salles de spectacles proposent une obscurité ou, au moins, un fort différentiel d'éclairage qui monopolise l'attention du public, et qui, de ce fait, facilite l'illusion de la représentation et l'identification des spectateurs. Parmi les différents types de spectacle, celui proposé par le cinématographe provoque en très peu de temps un engouement majeur, pour deux raisons principales :

la prouesse technique (possibilité électrique de projection d'images et représentation indiciaire du réel), et le faible coût par rapport au théâtre. Cette ferveur explique ainsi que le cinématographe soit dès les premières années exploité commercialement aussi bien pour les populations aisées (cf. les *Napoleón*) que pour des classes populaires (cf. la famille Belio).

Les caractéristiques du cinématographe et son succès lui confèrent une force sans pareille dans le concert des *médias*, que ce soit comme instrument de domination ou, éventuellement, comme espace critique. Dans les deux cas, la stabilité voire rigidité du discours qu'il propose et la puissance de l'image-trace qu'il impose contribuent à en faire un dispositif à part dans l'interprétation du monde. À la fascination grandissante que l'image cinématographique génère chez les spectateurs répond une quête incessante de techniques filmiques de plus en plus perfectionnées pour contrôler le récit et subjuguer le public. La maniabilité de la caméra et la baisse du prix du matériel dans les années 1920 contribueront à démocratiser, dans une certaine mesure, l'appareil et sa technique : la concentration de trois films amateurs – *Exposición internacional de Barcelona pueblo español*, *L'exposició de Barcelona II* et *Encara que sembli una bola* – à la fin de notre période est, à ce titre, révélatrice des évolutions des représentations de la ville dans la décennie suivante.

III. Épreuves d'admission

III.1 Leçon

Données statistiques concernant l'épreuve :

Épreuve	Nombre de candidats admissibles	Nombre de candidats présents	Moyenne des candidats présents	Moyenne des candidats admis
Leçon	157	153	4,73 / 20	7,45 / 20

Note minimale : 0,00/20 - Note maximale : 19/20

Sujets proposés cette année :

***El acero de Madrid* de Lope de Vega et *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina**

–Disfraz y virtud en *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina y *El acero de Madrid* de Lope de Vega.

–Los discursos del cuerpo en *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina y *El acero de Madrid* de Lope de Vega

***La caída de Madrid* de Rafael Chirbes**

–Voz y voces en *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes

– Lo animal en *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes

***Los peligros de fumar en la cama* et *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enriquez**

–Lo monstruoso y lo deseable en *Las cosas que perdimos en el fuego* y *Los peligros de fumar en la cama* de Mariana Enriquez

–Lo bello en *Las cosas que perdimos en el fuego* y *Los peligros de fumar en la cama* de Mariana Enriquez

Le détroit de Magellan : enjeux globaux, défis régionaux. XVI^e-XVII^e siècle

–El estrecho de Magallanes: cuestiones globales, desafíos regionales (siglo XVI-XVII): explorar, comerciar, asentar.

–El estrecho de Magallanes: cuestiones globales, desafíos regionales (siglo XVI-XVII): ¿comercio o descubrimiento?

–El estrecho de Magallanes: cuestiones globales, desafíos regionales (siglo XVI-XVII): ¿representar o inventar el mundo?

–El estrecho de Magallanes: cuestiones globales, desafíos regionales (siglo XVI-XVII): el territorio magallánico y asiático: ¿exploración, conocimiento y ocupación?

–El estrecho de Magallanes: cuestiones globales, desafíos regionales (siglo XVI-XVII): exaltación de la monarquía,

globalización y monopolio.

Barcelone, entre les deux expositions internationales (1888-1929) : la construction dans l'espace public d'une capitale et ses imaginaires cinématographiques

- Barcelona (1888-1929) y sus imaginarios cinematográficos: la condición femenina en la ciudad.
- Barcelona (1888-1929) y sus imaginarios cinematográficos: industria y comercio.
- Barcelona (1888-1929) y sus imaginarios cinematográficos: moverse en la ciudad.
- Barcelona (1888-1929) y sus imaginarios cinematográficos: herencia y reapropiación del pasado en el espacio urbano.
- Barcelona (1888-1929) y sus imaginarios cinematográficos: la burguesía.

Considérations générales

Le jury a assisté cette année à des prestations de bonne tenue, mais de nombreux exposés ne correspondaient pas aux attendus du concours. On rappellera ici que, par bien des aspects, la leçon s'apparente à l'exercice de la dissertation. Il est donc judicieux de se référer aux rapports antérieurs notamment ceux des années 2023, 2024 et 2025, pour les recommandations qui concernent ces exercices. Les prestations de moins bonne tenue n'ont pas seulement été dues à des fautes de langue répétées ou à des hors sujets mais, le plus souvent, à un manque de structuration et à certains problèmes méthodologiques.

La réussite de l'exercice de la leçon passe par la convocation, la sélection et l'organisation –c'est-à-dire la hiérarchisation – des nombreuses connaissances nécessaires au traitement du sujet. La leçon ne peut convaincre et être claire, que si, d'emblée, elle évalue et discute les termes du sujet donné, en démontrant sa profondeur et ses différents enjeux. Les candidats doivent veiller à ne pas faire une introduction trop longue. Le jury a assisté cette année à des introductions de plus de 10 minutes, ce qui laisse présager d'emblée d'une mauvaise gestion du temps.

Il convient ensuite d'offrir une problématique, en mettant en évidence que l'on privilégie certaines pistes parmi celles que l'on a exposées dans l'analyse du sujet. Il est indispensable de ne pas énoncer trop rapidement la problématique ni le plan (ou les répéter pour que le jury ait le temps de les prendre en note) et de veiller à l'équilibre des parties. L'échange postérieur avec le jury pourra permettre de revenir sur certains points intéressants qui avaient été écartés par soucis de cohérence et de clarté. C'est là une des différences majeures entre la dissertation et la leçon : la possibilité de reprise, c'est-à-dire d'interaction entre le candidat et le jury, dont l'objectif est d'améliorer sa prestation.

La reprise doit constituer le moment pour le candidat d'aller plus loin et d'améliorer la prestation, elle est un moment d'échange et le candidat jouit de toute la bienveillance du jury. Lors de ce moment d'échange, il est recommandé au candidat de répondre aux questions posées, de façon précise et sans digressions. Elle ne doit en aucun cas être l'occasion d'une répétition de ce qui a été dit précédemment, mais, il s'agit de pousser l'analyse, de la préciser, voire de faire apparaître d'autres éléments qui n'auraient pu être développés auparavant. Elle peut faire apparaître de nouvelles interprétations. Elle donne lieu à un échange avec le jury, en aucun cas il ne s'agit d'adopter son point de vue et de réfuter le sien, mais de discuter ce qui pourrait être une autre façon d'envisager une réplique, une situation ou un événement lié au programme. Signalons également qu'il convient d'éviter de se répéter, de lire ses notes, d'employer un ton trop monocorde, et de ne pas se référer précisément aux ouvrages au programme ou à la bibliographie. Rappelons que dans le cadre de la reprise, il est tout à fait légitime et même conseillé de reprendre les ouvrages, notamment au cours des leçons portant sur des sujets de littérature.

On rappellera ici que le jury n'attend pas que le candidat récite un cours ou un corrigé de leçon déjà traitée qui ne peut correspondre au sujet de leçon proposé, et conduira à des hors sujet à partir de connaissances et de réflexions plaquées. Certaines prestations qui étaient très prometteuses lors de l'analyse du sujet et la mise en place de la problématique, voire des parties, ont révélé par la suite un contenu qui ne s'adaptait absolument pas à ce qui avait été annoncé, un phénomène souvent confirmé par la reprise. À ce propos, signalons que, dans le cadre de la reprise, reprendre ses notes pour prétendre répondre à une question posée est du plus mauvais effet, car cela donne à penser que le candidat n'est pas en mesure de revenir sur ce qu'il a affirmé, voire de s'amender.

Les candidats doivent donc se préparer en amont et exposer leur leçon avec clarté et quiétude afin d'éviter de commettre ces erreurs.

Règles formelles de l'oral

Le jury encourage les candidats à ne pas rédiger l'intégralité de leur travail, ce qui les conduit à le lire de manière souvent rapide et parfois peu compréhensible. Il les invite à s'adresser à l'ensemble des membres du jury.

Lors de l'entretien, le candidat doit attendre la fin de la question posée avant d'y répondre. Les membres du jury ont été

surpris par l'attitude de certains candidats qui les ont interrompus pour répondre de manière spontanée et donc partielle, sans réflexion préalable. Il convient également de rappeler que l'entretien a pour vocation d'approfondir, d'infléchir la réflexion ou même de corriger certaines erreurs. Les candidats ne doivent donc pas se contenter de répéter ce qu'ils ont déjà présenté lors de leur exposé.

Il convient d'être attentifs à la nécessité de maintenir une attitude maîtrisée du début à la fin de l'oral. Trop de candidats se relâchent pendant l'entretien et vont parfois jusqu'à réagir de manière irrespectueuse face aux questions posées par le jury.

Le ton employé lors de l'oral doit également être juste. On évitera le ton solennel voire pontifiant qui peut donner l'impression d'une trop grande assurance. La leçon s'apparente à une démonstration, il conviendra donc d'utiliser une voix claire, ferme, une attitude déterminée, énergique et d'éviter le ton soporifique qui révèle parfois la détresse et les difficultés face au sujet de la leçon proposé.

Langue et expression

Au-delà de la mise en œuvre de connaissances précises, cohérentes et conséquentes, judicieusement sélectionnées dans une perspective problématisée, la leçon, comme l'ensemble des épreuves orales en langue espagnole, exige une langue précise et de bonne tenue. Il est donc recommandé d'éviter d'adopter un langage relâché, même si le texte étudié, en littérature par exemple, emploie un tel registre de langue. Il s'agira alors de citer le texte, mais sans reprendre à son compte ces expressions dans le commentaire. Il est attendu que le candidat utilise, au contraire, une langue riche et nuancée. Le jury a constaté que, trop souvent, la pauvreté de la langue ne permettait pas d'exposer clairement le fruit de la réflexion. Une langue rudimentaire confine souvent à l'expression d'une pensée qui peut apparaître simpliste. Au niveau exigé par le concours de l'agrégation, le jury ne peut accepter des confusions entre *ser* et *estar*, *por* et *para*, entre autres. Il est tout à fait compréhensible qu'un candidat cherche ses mots dans le fil de sa pensée, ou qu'il trébuche, voire qu'il emploie une préposition erronée parce qu'il est en train de construire sa phrase, à condition qu'il soit capable de se reprendre et se corriger. Si quelques erreurs bien souvent liées au stress ou à une certaine précipitation sont compréhensibles, il en va tout autrement des déplacements d'accents récurrents, des barbarismes lexicaux et verbaux, des problèmes de concordance des temps et de conjugaisons (etc.) liés à une maîtrise de la langue insuffisante.

Enfin, il a été parfois constaté un certain relâchement du registre de langue dans les échanges avec le jury : les béquilles de langage familières où le tutoiement, entre autres, sont à proscrire des entretiens oraux.

La leçon de civilisation

Les leçons de civilisation exigent des candidats une capacité à souligner les enjeux d'une période, d'une action, les paradoxes et les contradictions qu'enferment une situation historique et son évolution sur un temps plus ou moins long. Les évolutions, les raisons des transformations, les contradictions, les abandons et les retours en arrière doivent être perçus et compris. Les candidats doivent en donner les raisons de façon construite, logique et rationnelle : il s'agit de comprendre et de donner à comprendre. Cette année, le jury a été étonné d'assister à des leçons de civilisation qui se sont concentrées sur une explication du chapeau du sujet –le même que celui qui apparaît dans le B.O. annonçant le programme de l'année, et qui, par conséquent, ne peut pas être une nouveauté pour les candidats–, au lieu de se concentrer sur les mots et concepts qui suivaient et qui constituaient le sujet de leçon proposé. Il convient donc de rappeler que le sujet de leçon est composé d'un segment de phrase qui place le candidat face à un des thèmes du programme du concours, accompagné de termes ou d'une phrase qui constituent une amorce de questionnement sur laquelle le candidat devra construire sa réflexion. C'est cette dernière partie qui doit faire l'objet de l'explicitation et qui est au départ et au cœur de la problématique.

Les candidats sont invités à situer les événements et les acteurs historiques par des dates qui doivent être le plus précises possible afin de faciliter la compréhension. Ces dates précises n'ont d'autre but que de structurer l'exposé, montrer les enchaînements, les périodes, la spécificité d'un laps temporel par rapport à un autre, les évolutions dans le cadre temporel du programme, en fonction du thème abordé par le sujet.

En ce qui concerne la question sur le détroit de Magellan, il était attendu que les candidats puissent distinguer clairement les termes de découverte, d'exploration et de conquête qui sont des mécanismes totalement différents. La méconnaissance de ces distinctions a dévoilé chez certains un manque de connaissances de la période et de ses enjeux. Il convenait également de connaître précisément les principales dates de départ ou d'arrivée de l'expédition, de circonvallation du globe, d'entrée et de sortie du Déroit de Magellan, du décès de l'explorateur portugais au service de la Castille, des publications de Pigafetta et de Maximilian Transylvanus (entre autres), ainsi que les dates des actions

d'autres acteurs qui sont en lien avec le sujet.

Signalons que l'analyse décoloniale exige une maîtrise précise de ses concepts et de leur portée analytique, qui ne peut être remplacée par des postures militantes. Certains anachronismes (comme projeter sur les périodes étudiées les frontières actuelles du Chili et de l'Argentine, des entités nationales alors inexistantes) ou des approximations ethnologiques telles que la confusion de différentes communautés autochtones sous l'appellation globale de Mapuche entrent parfois en contradiction avec l'ambition décoloniale affichée. Enfin, se focaliser uniquement sur le contact avec les Patagons en ignorant les riches interactions décrites par les chroniqueurs avec les populations asiatiques témoigne d'une lecture incomplète des sources primaires et de la bibliographie de référence pourtant recommandées. Par conséquent, les citations étaient souvent trop brèves, peu connectées à la démonstration, ou issues d'auteurs généralistes au détriment de l'historiographie espagnole et latino-américaine. Le jury a constaté plusieurs lacunes méthodologiques et scientifiques chez une partie des candidats. Une analyse historique rigoureuse doit s'appuyer directement sur ces œuvres pour en restituer la vision du monde, les spécificités stylistiques et la portée politique – notamment l'exaltation de la monarchie castillane dans le contexte européen.

S'agissant d'un concours d'espagnol, l'accent doit être mis sur les institutions et le droit du monde ibérique (tels que le *Consejo de Castilla*, la *Casa de la Contratación* de Séville ou le *Derecho de Gentes* d'influence romaine). Le jury conseille d'éviter de surinvestir l'histoire coloniale anglo-saxonne ou hollandaise au détriment de l'étude de l'évolution de l'Empire espagnol (comme l'union des couronnes de 1580 à 1640).

Plusieurs approximations historiques et géographiques ont été relevées. Il est indispensable de maîtriser les repères chronologiques de base : successions royales, chronologie des routes commerciales (comme le *Galeón de Manila*), le rôle exact des acteurs historiques, ainsi que la géographie de l'Asie du Sud-Est et de ses échanges.

Le jury a valorisé les prestations témoignant d'une réelle appropriation du sujet et d'une sensibilité fine aux textes d'époque. Les exposés les plus remarquables ont su analyser la complexité des représentations européennes de l'époque – entre l'appréhension de territoires inhospitaliers et la fascination pour des mondes asiatiques perçus comme merveilleux –, tout en mobilisant un lexique précis, en distinguant, notamment, les conditions climatiques des événements météorologiques. De plus, ces leçons ont mis en lumière l'impact des récentes découvertes américaines sur l'adaptation des techniques de navigation et sur la remise en question des savoirs traditionnels, oscillant entre innovation et conservatisme.

Les meilleures prestations se sont donc distinguées par une solide maîtrise du contexte géopolitique. Elles se sont notamment attachées à montrer les paradoxes stratégiques de l'époque (tels que l'abandon d'une voie de passage après sa découverte) ainsi que les rivalités maritimes avec les puissances du Nord (Pays-Bas, Grande-Bretagne) qui ont redéfini les priorités défensives de la Couronne castillane au détriment du Portugal.

Concernant la question sur Barcelone, les enjeux de la représentation cinématographique et des imaginaires filmiques étaient au cœur des sujets proposés. Cette question nécessitait de la part des candidats une articulation étroite entre les films du corpus et les connaissances historiques sur la ville tout au long de la période proposée. Il s'agissait donc de posséder d'une part une très bonne connaissance de cette période historique d'une quarantaine d'année (histoire politique, sociale, économique et culturelle) et une connaissance intime du corpus filmique afin de montrer dans quelle mesure les différents métrages de non-fiction du corpus construisaient un discours sur la ville, ses structures sociales et ses différents espaces. Une bonne compréhension de l'urbanisme barcelonais et de ses enjeux, ainsi que ses évolutions entre les deux expositions étaient attendues, en s'appuyant sur des connaissances allant au-delà du fameux *Plan Cerdà*. Si certains exposés ont réussi à mettre finement en relation ces aspects, de nombreuses prestations évoquaient trop peu la dimension urbanistique et les enjeux des espaces de la ville ainsi que de leurs évolutions socio-culturelles. Celles-ci devaient être appréhendées à l'aune des représentations filmiques, ou de leur absence révélatrice d'une volonté des élites de ne pas montrer certains quartiers populaires ou certains événements insurrectionnels, la *Rosa de foc*. La surreprésentation de l'*Eixample* et de son fameux *passeig de Gràcia* devait être analysée au prisme des enjeux politiques qui ont évolué au cours de la période.

Trop peu d'exposés se sont centrés sur une analyse précise des films proposés. Le jury a déploré une véritable méconnaissance du corpus filmique chez bon nombre de candidats. Certains d'entre eux n'ont pas été capables de citer les titres précis des films ni leurs dates et d'autres ont commis des erreurs qui révélaient que le corpus n'avait même pas été visionné. Cette question a pour objectif d'allier civilisation et cinéma et il convient d'accorder la même importance à ces deux aspects. Il était indispensable de connaître précisément les différentes formes filmiques (vues Lumière, actualités, documentaires touristiques, films promotionnels et industriels, films familiaux et amateurs) et leur place dans la chronologie barcelonaise ainsi que dans l'histoire du langage cinématographique en les différenciant des films de



fiction. Les candidats ont très peu défini les différentes formes filmiques qui leur étaient proposées et surtout l'évolution très importante du langage cinématographique à partir des premières vues Lumière. Le jury a assisté à des évocations de formes filmiques de la fin du XIX^e siècle sans qu'elles soient contextualisées ou distinguées de productions réalisées trente ans plus tard. Le corpus se compose de 23 courts –voire très courts– métrages. La mémorisation des titres, des dates et des contenus ne semble pas insurmontable au bout d'un an de préparation au concours. Certaines belles prestations ont réussi néanmoins, grâce à une connaissance et à une analyse fine des films à exposer de véritables réflexions sur Barcelone et ses imaginaires en intégrant une perspective diachronique et en distinguant les différents discours filmiques en fonction des opérateurs, réalisateurs ou producteurs, ainsi que des modes de productions.

Au même titre qu'une question de littérature, les films doivent donc être convoqués pendant l'exposé et le jury attend une analyse détaillée des procédés filmiques utilisés afin de révéler comment se sont construits les imaginaires cinématographiques de la ville dans la période considérée. Pour chaque sujet proposé, il convenait de se demander dans quelle mesure les représentations cinématographiques non fictionnelles qui composent le corpus articulent un discours, à partir d'éléments filmiques et profilmiques et contribuent à forger ou à consolider une image ou des images de Barcelone, elles-mêmes dépendantes d'autres formes de représentations, car elles font partie d'un ensemble diachronique et synchronique qu'André Gaudreault nomme « séries culturelles » et s'intègrent plus largement dans les différentes représentations de la ville.

Il était donc nécessaire d'exploiter l'histoire de l'époque (aux échelles locale, nationale et européenne) et le jury a apprécié les connaissances d'autres domaines culturels (littérature, arts plastiques, etc.) qui permettaient d'établir des comparaisons avec les imaginaires cinématographiques. L'objectif était de mettre en regard le développement de Barcelone – et ses contradictions – avec les représentations offertes par les films (des œuvres sur celluloïde numérisées, à ne pas confondre avec des vidéos). Il s'agissait ainsi de questionner ce que ces images montrent ou ignorent, les discours qu'elles construisent et de comprendre comment certains aspects sont sélectionnés et promus, alors que d'autres sont invisibilisés par les différents textes filmiques proposés.

Dans le cadre de la leçon de civilisation, les candidats doivent donc se concentrer pleinement sur le sujet proposé en démontrant leur capacité à articuler les connaissances acquises durant l'année autour d'une véritable problématique. Pour y parvenir, il leur est conseillé de hiérarchiser les informations, en sachant distinguer l'essentiel de l'accessoire pour structurer efficacement leur propos. Il s'agit également d'exploiter des articles scientifiques et les sources primaires proposées non seulement pour enrichir leurs connaissances, mais aussi pour nourrir leur réflexion. Il conviendra aussi d'acquiescer et de s'approprier la terminologie nécessaire à chaque question afin d'utiliser un vocabulaire précis, mis au service de la démonstration.

Enfin, le jury rappelle que les sujets de leçon en civilisation s'inscrivent directement dans les pistes de réflexion et les problématiques indiquées au programme officiel, en complément de la bibliographie.

La leçon de littérature

Les leçons de littérature requièrent impérativement une véritable analyse littéraire (comme l'étude des procédés narratologiques chez Rafael Chirbes et Mariana Enriquez, ou de la prosodie chez Lope de Vega et Tirso de Molina). Le jury rappelle qu'une approche purement thématique est insuffisante et qu'elle a été pénalisée, y compris dans des prestations par ailleurs de qualité.

La maîtrise des outils narratologiques de base est indispensable pour aborder sereinement l'épreuve. Sans attendre une étude exhaustive (qui relève plutôt de l'explication de texte), le jury a constaté lors des entretiens des lacunes ou des confusions concernant les instances narratives et les types de discours. Pour consolider ces notions, il est vivement conseillé aux candidats de se référer aux ouvrages de référence, notamment la série *Figures (I, II et III)* de Gérard Genette, ainsi qu'à des précis de narratologie.

Même si les candidats disposent des ouvrages au programme lors de la préparation des leçons de littérature, une connaissance préalable très fine des œuvres est requise. En effet, la réussite de l'épreuve repose sur une connaissance rigoureuse des œuvres du programme, qui doit être acquise bien avant les épreuves. Les 5 heures de préparation ne peuvent en aucun cas suffire à la relecture des textes. Les sujets étant précis, les candidats doivent éviter les généralités ou la simple paraphrase (comme résumer longuement les nouvelles de Mariana Enriquez ou confondre les liens de parenté dans *La caída de Madrid*). Les meilleures prestations ont su s'appuyer sur des exemples ciblés et pertinents pour nourrir une véritable démonstration. À l'inverse, l'accumulation d'exemples sans fil conducteur – qui produit un effet « catalogue » – a été sanctionnée.

III.2 Explication de texte

Données statistiques concernant l'épreuve :

Epreuve	Nombre de candidats admissibles	Nombre de candidats présents	Moyenne des candidats présents	Moyenne des candidats admis
Explication de texte	157	153	5,20 / 20	7,94 / 20

Note minimale : 0,25/20 - Note maximale : 20/20

Textes proposés à l'explication de texte :

***El acero de Madrid* de Lope de Vega**

- Depuis « ¿Qué quiere vuesa merced ? » jusqu'à « ¡Amor, vitoria, vencí ! », acte 1, v. 926-v. 1044.
- Depuis « ¿Por qué se va nuestro sobrino? » jusqu'à « ... que no haga una mudanza. », acte 2, v. 1409-v. 1486.
- Depuis « *Salen* Marcela, Otavio y Salucio. » jusqu'à « ¡Paso, señora Belisa! », acte 2, v. 1936-v. 2045.

***La celosa de sí misma* de Tirso de Molina**

- Depuis « Qué [hayas] de encarecer » jusqu'à « Tú has dado en gentil quimera. », acte 2, v. 1289-v. 1428.
- Depuis « *Vase. Sale doña Magdalena, con otro vestido, y Quiñones.* » jusqu'à « ... el cuchillo de los celos. », acte 2, v. 2059 – v. 2148.
- Depuis « ¿Don Melchor enamorado... » jusqu'à « ... me piense dar por sentido. », acte 2, v. 2169-v. 2264.

***Los peligros de fumar en la cama* de Mariana Enríquez**

- Depuis « La angelita no parece un fantasma. » jusqu'à « ... ya no a un bebé muerto. », « El desentierro de la angelita », p. 16-19.
- Depuis « Mariela tuvo que aplaudir... » jusqu'à « ... tenía mucho mucho miedo de saltar. », « El aljibe », p. 69-71.

***Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez**

- Depuis « Me costaba caminar por el barrio » jusqu'à « ... discutimos a los gritos, como nunca antes. », « El chico sucio », p. 27-30.
- Depuis « Ese relato no podía contárselo a su mujer. » jusqu'à « ...con el clavo entre los dedos. », « Pablito clavó un clavito... », p. 89-92.
- Depuis « Natalia apoyó la maceta sobre la mesa... » jusqu'à « ... si el incendio ya pasó o va a pasar. », « Tela de araña », p. 95-97.
- Depuis « Silvina participó de su primera hoguera... » jusqu'à « ... millones de personas lo había visto. », « Las cosas que perdimos... », p. 191-194.

***La caída de Madrid* de Rafael Chirbes**

- Depuis « Después, nada va a ser igual. » jusqu'à « “No hay mal que por bien no venga”. », chap. 4, p. 50-52.
- Depuis « Acababa de volver de la peluquería » jusqu'à « ... se olvida uno de las voces. », chap. 8, p. 123-125.
- Depuis « Margarita, por Dios, junta las rodillas,... » jusqu'à « ... le decía su madre. », chap. 14, p. 221-223.
- Depuis « Oía caer la lluvia, ... » jusqu'à « Y sentía pena. », chap. 15, p. 239-241.

L'explication en langue espagnole d'un texte tiré d'une des œuvres inscrites au programme de l'agrégation externe constitue une des quatre épreuves orales d'admission. Son coefficient est de 3 ; elle représente donc 30% des épreuves d'admission et 18,75% du résultat final. Comme l'ensemble des épreuves orales, elle s'organise en deux moments distincts. Le premier, d'une durée de deux heures, est le moment où le candidat prépare son explication ; pour ce faire, il dispose d'un dictionnaire espagnol unilingue. Le second moment qui dure au maximum 45 minutes, est consacré à sa prise de parole devant le jury. Le candidat dispose alors au maximum de 30 minutes pour présenter son analyse qui sera suivie d'un entretien n'excédant pas 15 minutes avec le jury ; celui-ci lui posera les questions qu'il estimera utiles. Nous insistons sur le fait qu'il s'agit dans les deux cas du temps maximum – pour la présentation de l'explication comme pour l'entretien – et que le jury écoutera et évaluera sans pénalité une explication d'une durée légèrement inférieure. Nous invitons les candidats à ne pas développer artificiellement leurs propos dans le seul souci de remplir exactement le temps maximum imparti. S'il semble nécessaire de souligner la question de la gestion du temps, c'est que le jury a pu constater que nombre de prestations avaient pâti d'un manque d'homogénéité dans le développement des différentes parties. Une bonne gestion du temps constitue un des paramètres qui témoigne de la maîtrise de l'exercice et permet donc également de discriminer les candidats. Nous encourageons de ce fait les candidats à s'entraîner tout au long de leur préparation afin de ne pas être pris au dépourvu lors du concours.

I-Les attentes

1- Une langue modélisante

L'épreuve de l'explication de texte se déroule en espagnol. Les candidats doivent non seulement témoigner de leur maîtrise de la langue – niveau C2 – mais également être en mesure de proposer une langue modélisante, c'est-à-dire une langue qui puisse être imitée par des élèves du secondaire et du post-bac. Les candidats doivent être particulièrement attentifs à la correction linguistique de leur présentation orale car de manière répétée, le jury a pu écouter des prestations dont le niveau de langue ne permettait pas de présenter les garanties suffisantes pour en assurer par la suite un enseignement correct et de qualité. En outre, le niveau de langue est le reflet de la profondeur et de la précision de la pensée. Le jury encourage les candidats à enrichir leur vocabulaire et à corriger leurs erreurs grammaticales et syntaxiques tout au long de l'année. Lors de la préparation de l'explication de texte, les candidats disposent d'un dictionnaire unilingue, ce qui peut leur permettre de vérifier l'accentuation des termes qu'ils n'auraient plus précisément en tête.

Nous présentons ici un relevé non exhaustif des erreurs les plus fréquemment entendues :

- Des confusions : números ≠ numerosos, plano ≠ plan, anáfora ≠ repetición, para sí ≠ para ella, señal ≠ signo, erupción ≠ irrupción, se siente ≠ se sienta, habitación ≠ vivienda, traje ≠ trae, banda ≠ bando, instar ≠ insistir, coral ≠ corral, etc.
- Des erreurs de prépositions : a* la línea, pensar a*, se describe a* ese lugar, con* voz baja, por* (para) el público (attribution), interesarse a*, difícil por* (de) decir, sentir repulsión/ admiración/ amor para* (por), al* imperfecto, vincular a*, tirar a*, etc.
- Des barbarismes verbaux et lexicaux : el albije*, un octosílabo*, mudabilidad*, solemna*, la desinvoltura*, parientes*, el despierto* (el despertar), represarias*, mort-vivant (non traduit: zombi/ muerto viviente), sinistra*, demasiada* grande, una* arma, la serie*, hincapié*, desencadenador*, el nuero*, la solitud*, el oponente*, inquietitudes*, vampirio*, el cotidiano* (lo cotidiano/el día a día), apare* (aparece), inversar* (invertir), tejir*/ tejar* (tejer), se despierta*, asenta* (asienta), etc.
- Des erreurs de genre : la* color, la* valor, este dudo*, unos* señales, la palabra inglés*, el* antítesis, la* paréntesis, la* ambiente*, una* matiz, etc.
- Des erreurs de concordance de temps : era que recupera*, le pide que le escuchara*, etc.
- Des oublis de subjonctif : après *para que*, le pide que escucha*, permite que introduce*, como si quería*, si podíamos* seguir + condicional, cuando estarán*, etc.
- Des erreurs de constructions : *no... pero* (no... sino...), se* va desarrollándose*, es la mujer que* (la que, quien) decide, dice el lector de* que, vamos decir* (sans préposition), no pide el* permiso de*, se dejó seducida*, dejar* voz, quizás que*, el hecho* que, a través* las expresiones, saber que va a pasar*, etc.
- Des gallicismes : hace parte*, el momento donde* (cuando), cuenta* de (consta de), confiarse a* (confiar en), tener el mismo lugar que*, el* fantástico (lo fantástico), etc.

- Des confusions entre *ser* et *estar* : *es** omniprésente, *está** palpable, etc.
- Des oublis d'apocope : *primero*, *grande*, *ninguno*, etc.

Au-delà de l'aisance en espagnol, il est également attendu que les candidats s'expriment dans un registre adéquat, qu'ils ne tutoient pas les membres du jury, en résumé, qu'ils puissent s'exprimer dans une langue correcte, riche, précise et nuancée.

2- Connaissance de l'œuvre et de son contexte

Le jury tient à souligner que la grande majorité des candidats avaient étudié sérieusement les œuvres et acquis de solides connaissances concernant leur contexte historique et biographique. Néanmoins, il a pu constater que certains candidats faisaient un contresens total sur le sens premier de l'extrait à commenter, sur son enjeu principal ou encore qu'ils confondaient des personnages. La faute est d'autant moins excusable qu'il s'agit d'une explication de texte sur un passage d'une œuvre au programme, censée être connue et travaillée pendant une année complète, voire deux. Avant de commenter un texte, il faut s'assurer de la bonne compréhension de sa littéralité. Et pour ce faire, il est indispensable de bien repérer le thème du passage, être capable de le situer dans l'économie générale de l'œuvre dont il est extrait, identifier selon les cas les personnages en présence, le narrateur, la focalisation, repérer le cadre spatio-temporel, etc.

La difficulté tient à trouver le juste équilibre entre la quantité de connaissances spécifiques aux œuvres et à leur contexte qu'il est nécessaire d'acquérir, et leur bonne exploitation. De fait, il semble difficile d'aborder le roman de Rafael Chirbes sans connaître la date de la mort de Franco, sans savoir qui est Luis Carrero Blanco et ce que signifie son assassinat pour le Caudillo. Sans une connaissance même sommaire de la Transition démocratique, de la société espagnole et de ses groupes de pouvoir, bon nombre de passages du roman ne peuvent être correctement compris. Pour les recueils de Mariana Enríquez, s'il est utile de bien connaître l'histoire de l'Argentine depuis le début de la dictature, il ne convient pas d'interpréter toutes les nouvelles à l'aune des enfants disparus. Mais, il convient de s'informer sur la *guerra del Chaco* et de connaître suffisamment la géographie de l'Amérique latine pour pouvoir situer les passages car toutes les nouvelles n'ont pas lieu à Buenos Aires et que les espaces évoqués sont souvent vecteurs de sens. Comme cela avait été signalé dans le rapport de 2025, le personnage de la sorcière dans « El aljibe » vit à Corrientes : il s'agit de la ville où vivait la grand-mère de l'autrice et Mariana Enríquez elle-même a, à maintes reprises, évoqué l'influence de sa grand-mère et des histoires macabres et rites païens que celle-ci lui racontait durant son enfance. Corrientes est donc associé dans son œuvre au macabre et au surnaturel ; son évocation permet en outre de tisser des liens entre des nouvelles, comme par exemple « Tela de araña ».

En somme, la maîtrise des œuvres, la lecture de critiques et la connaissance du contexte – historique, politique, géographique, etc. – sont fondamentales pour comprendre les enjeux, les allusions et références extratextuelles qui sont présentes dans le texte. Mais l'exercice proposé est celui d'une explication d'un texte littéraire ; le candidat ne doit donc ni réciter l'ensemble de ses connaissances sur l'œuvre ni proposer un commentaire civilisationnel. Il est nécessaire de se mettre à l'écoute du texte à commenter et de le travailler en premier lieu, avant de convoquer des informations qui lui sont extérieures car le texte n'est pas un prétexte mais bien le cœur de l'exercice. Le jury a donc valorisé toutes les prestations des candidats qui s'étaient véritablement confrontés au texte et à ses difficultés, et qui avaient su exploiter sa spécificité littéraire.

Un autre écueil subsiste parfois face à un texte classique qui consiste à considérer l'objet comme intrinsèquement coupé des centres d'intérêt qui sont les nôtres aujourd'hui. Ces textes sont indéniablement compliqués du fait qu'ils sont en vers, écrits dans une langue qui peut s'avérer éloignée de la langue contemporaine et qu'ils font de temps à autre référence à des traits civilisationnels ou culturels parfois un peu cryptiques (en particulier dans les adresses des *graciosos*). Pour autant, le renforcement de la culture générale peut permettre d'éclaircir nombre de passages et d'enrichir l'explication de ces textes. Ainsi, l'élucidation des références à la mythologie grecque et latine, aux textes et récits bibliques, à quelques épisodes historiques sera grandement facilitée. A titre d'exemple, il n'est pas anodin que le galant qui dans *La celosa de sí misma* fait le don purement spontané et « gratuit » de toute sa maigre fortune à la dame voilée dont il est tombé amoureux, porte le nom du Roi mage qui offre l'or à l'enfant Jésus.

3- Maîtrise des outils méthodologiques et théoriques

Si le maniement de la terminologie littéraire ne suffit pas à garantir la qualité de l'analyse, il n'en est pas moins vrai que sa maîtrise et sa bonne utilisation déterminent la manière dont on appréhende un texte. Or, certains candidats ne disposent comme outils d'analyse que des relevés de champs lexicaux, de temps verbaux et de quelques figures de style



élémentaires, notamment le polyptote, le chiasme et l'oxymore évoqués plus ou moins à bon escient ; ce qui est largement insuffisant pour mener à bien un commentaire littéraire de qualité. On se permettra donc d'insister non seulement sur la nécessité d'acquérir les outils méthodologiques et théoriques nécessaires, mais également sur l'importance de s'entraîner tout au long de la préparation afin de perfectionner leur exploitation.

Outre l'acquisition du lexique du commentaire, l'analyse de différents genres requiert de bien connaître les codes qui les caractérisent. La connaissance de la métrique et des types de strophes était attendue dans le cadre des *comedias*. Trop d'imprécisions voire de lacunes dans ce domaine ont été mises en évidence par certaines prestations. Le simple décompte de quatorze vers n'implique pas de façon systématique l'existence d'un sonnet, ni la présence de vers octosyllabiques celle d'un *romance*. Et si le candidat est capable parfois de décrire telle ou telle forme théoriquement, il doit se rendre compte dans sa mise en pratique de la validité ou non des savoirs mobilisés et ne pas forcément vouloir appliquer une grille de lecture déconnectée du texte qu'il a sous les yeux. À cet égard, nous recommandons vivement la lecture du manuel de *Métrica española* d'Antonio Quilis durant la préparation.

Le jury est bien conscient que le programme du concours est vaste et la liste des connaissances potentiellement infinie, aussi convient-il d'identifier les notions, concepts et courants littéraires incontournables en fonction des œuvres proposées et de les maîtriser dans les deux langues. Concernant le roman de Rafael Chirbes, la connaissance des différents discours, des instances narratives ou encore de la perspective était essentielle à la compréhension du sens profond des fragments proposés. Cela était également le cas pour les recueils de Mariana Enríquez dont l'écriture amenait en outre à s'intéresser à différents genres littéraires et aux auteurs qui les incarnent afin de réfléchir à l'originalité de son approche.

Le recours aux concepts qui décrivent ou analysent une œuvre ne doit cependant pas être systématique : s'ils ne sont pas opérants dans le passage à commenter, cela ne sert à rien de les mobiliser comme clef de lecture de l'extrait. Ils peuvent être utiles dans la contextualisation de l'œuvre en introduction et, si le passage justement ne lui correspond pas, constituer un jalon pour montrer l'écart de tel ou tel extrait par rapport à l'horizon d'attente habituelle. À cet égard, on pourra par exemple souligner que tous les extraits tirés des recueils de Mariana Enríquez ne relevaient pas du fantastique.

II- Déroulé de l'épreuve

Nous exposons ici les grandes lignes de l'exercice. Pour une présentation plus détaillée, nous renvoyons à la partie consacrée à l'épreuve de l'explication de texte, rédigée par Pierre Nevoux, du rapport de l'agrégation externe d'espagnol de la session de 2020.

L'introduction est une partie fondamentale de l'exposé. Elle permet de mettre en évidence les enjeux du texte et d'annoncer la progression qui sera suivie tout au long du développement. Elle doit non seulement être concise et efficace puisqu'elle donne tous les éléments nécessaires à la compréhension du fragment, mais également soignée car elle constitue le premier contact du candidat avec le jury. Nous rappelons ici brièvement les différentes étapes qui la structurent.

Après que le jury a rappelé le temps dont le candidat dispose pour son exposé et qu'il lui a indiqué le passage qu'il devra lire quand il le souhaitera, celui-ci prend la parole en espagnol face aux quatre examinateurs qui composent ce jury. Une brève accroche faisant allusion au contexte historique et/ou littéraire, évoquant un concept que le texte mettra en lumière ou encore reprenant les propos de l'auteur ou d'un critique qui permettraient d'appréhender le fragment pourra aiguïser la curiosité du jury et aider le candidat à se lancer dans son explication. Mais celle-ci n'est pas obligatoire et l'effet recherché ne sera véritablement obtenu que si le lien entre l'accroche et l'explication est pertinent, c'est-à-dire si elle prépare en filigrane l'explication à venir et conduit naturellement à la présentation du texte.

Celle-ci doit suivre un mouvement allant du général – soit un bref rappel du contexte et de l'œuvre (son titre, son auteur et sa date de publication) – au particulier, c'est-à-dire à la caractérisation de l'extrait et de ses enjeux. Il s'agira donc de préciser son genre, sa forme et sa tonalité et de situer le fragment au sein de l'économie générale de l'œuvre, puis dans son contexte immédiat, en amont et en aval. Il n'est pas utile que les candidats reviennent sur l'ouvrage entier, ni qu'ils présentent un résumé plus ou moins complet de la diégèse. Il est attendu que le candidat situe le fragment pour mettre en évidence ses fonctions.

La lecture du passage à voix haute peut être effectuée au moment qui semble le plus opportun au candidat. Une possibilité est de l'effectuer après la caractérisation du fragment et avant la formulation du projet de lecture, mais d'autres possibilités peuvent également être pertinentes. Effectuée à ce moment-là, elle aura l'avantage de constituer une pause avant l'entrée dans la partie plus technique de l'explication tout en permettant déjà de révéler l'intelligence du texte.

Rappelons que la lecture expressive de l'extrait ne se limite pas au simple attendu auquel le candidat doit se plier de façon automatique. Elle constitue un moment privilégié au cours duquel le candidat prépare, par le rythme de son phrasé et les nuances de ses inflexions, l'émergence du sens de l'extrait qu'il défendra peu après. Plus concrètement, elle permet de vérifier que le candidat maîtrise la phonologie et la métrique espagnole. Aussi le jury invite-t-il les candidats à ne pas négliger cette étape, car au-delà du passage exigeant que constitue le concours, la lecture à voix haute constitue un précieux moyen de faire découvrir dans une salle de classe le plaisir sensoriel de la langue « étrangère » à des élèves du secondaire.

Vient alors le moment où le candidat formule son projet de lecture, c'est-à-dire qu'il énonce la problématique qui structurera l'ensemble de son développement. Afin d'être véritablement efficace, donc de faire apparaître les enjeux implicites du fragment et son unité, l'axe de lecture doit mettre en relation les thèmes de l'extrait, la façon dont ils sont traités (autrement dit, les procédés mis en œuvre) et ses visées. Il vaut spécifiquement et uniquement pour le texte à étudier et permet de traiter celui-ci dans son intégralité. À titre d'exemple, le fragment tiré du chapitre 4 de *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes, permettait d'étudier à travers une voix narrative en apparence compatissante mais dans les faits ironique, l'hypocrisie d'un homme – le commissaire Maximino Arroyo – et la fausseté d'un régime à l'agonie comme les deux versants d'une même médaille. Cet axe qui place sur le même plan le personnage de Maximino Arroyo et la figure de Francisco Franco invite à observer les différents niveaux de sens qui organisent le discours du narrateur et suggère qu'à travers eux une dénonciation du système et de ses acteurs est réalisée. A contrario, un axe qui proposerait d'étudier la construction du récit réaliste de l'agonie de Franco à travers les souvenirs du personnage de Maximino Arroyo, ne permettrait ni de rendre compte de la totalité du fragment, ni de mettre en évidence sa dimension profondément critique. De même, une problématique qui observerait comment les doutes et les angoisses qui hantent le personnage de Maximino Arroyo constituent une métaphore d'une Transition à venir en demi-teinte et d'une rupture radicale attendue mais non advenue, inviterait à lire le texte dans une perspective essentiellement civilisationniste et comme une anticipation de ce qui s'est ou non passé en Espagne, conduisant finalement à reléguer le texte, dans sa dimension littéraire, en position secondaire.

Après avoir formulé son axe de lecture, le candidat annonce la démarche qui guidera son analyse. À cet égard, nous précisons que s'il est libre de choisir la méthode, linéaire ou composée, qui sera la sienne, l'expérience prouve que les candidats ayant opté pour la seconde, c'est-à-dire le commentaire composé, ont eu davantage de difficultés à mener à bien leur explication en raison du temps relativement restreint de la préparation. Aussi le jury invite-il les candidats à opter pour l'analyse linéaire qui a le mérite d'éviter d'omettre une partie du texte tout en incitant le candidat à ancrer son étude dans la matière textuelle. Quelle que soit la démarche suivie, il est important que le candidat annonce son choix au jury et que le développement qu'il présentera ensuite soit cohérent avec la démarche préalablement indiquée.

S'ensuit alors la présentation des différents mouvements qui structurent le texte. Comme cela a été souvent indiqué dans les précédents rapports, l'objectif est de mettre en lumière la progression qui sous-tend le texte et non de « découper » coûte que coûte le fragment. Le nombre et la longueur des mouvements dépendent de l'extrait et de la justification qu'apportera le candidat. Celui-ci pourra prendre appui sur les articulations logiques, les indices énonciatifs ou syntaxiques, ou encore les changements de vers, pour expliquer ses choix. Le « découpage » systématique en trois parties n'a donc pas toujours de sens et pour certains fragments, lorsque cela était correctement justifié, le jury a accepté une analyse qui envisageait le texte dans un seul et même grand mouvement. Cela a, par exemple, été le cas dans le fragment de *La celosa de sí misma* situé dans l'acte 2 et allant du vers 2059 au vers 2148.

Commence alors l'explication du texte à proprement parler. Celle-ci, contrairement à ce que pourrait laisser entendre l'adjectif « linéaire » attribué à la démarche préconisée, ne peut se faire au fil du texte mais de manière orientée. Si la problématique est souvent comparée à une clef de voûte, c'est parce qu'elle est celle qui assure la cohésion de l'ensemble de l'analyse et garantit la bonne articulation entre les parties. Elle est également celle qui va donner à l'explication sa forme dynamique : si certains développements donnent l'impression de piétiner, c'est parce que les remarques qui construisent chacune des parties ne s'articulent pas à l'axe de lecture. Elles sont simplement juxtaposées les unes aux autres sans faire système. L'atomisation des observations – en dépit de leur qualité ponctuelle – témoigne ainsi de la difficulté à construire un discours interprétatif global, ce qui constitue sans doute le premier écueil à éviter. Le second concerne la tendance à paraphraser le texte. Dans ce cas, la singularité du passage et son fonctionnement ne sont pas mis en évidence et le candidat se contente de reformuler son contenu. Cette tendance a sans doute été davantage observée dans les fragments tirés des deux *comedias* du Siècle d'Or où les phrases commençant par « el personaje quiere que... », « el protagonista le hace preguntas a... », « la dueña se da cuenta de que... », etc. ont pu s'accumuler sans jamais véritablement prendre de hauteur. Rappelons également qu'un développement réussi doit proposer des parties homogènes : lors de cette dernière session, plusieurs candidats n'avaient pas commencé la

dernière partie de leur développement lorsque le jury les a informés que les 25 premières minutes de l'épreuve s'étaient déjà écoulées.

La conclusion, souvent moins travaillée en raison du manque de temps qui lui est consacré lors de la préparation, ne doit pas compiler ce qui a été présenté dans le développement. Elle doit reprendre l'axe de lecture et montrer comment celui-ci s'est trouvé approfondi et infléchi par la confrontation au texte. Elle doit donc montrer la progression qui a été réalisée et de ce fait, peut esquisser de nouvelles pistes de réflexion. Des candidats bien préparés ont pu, par exemple, faire le lien entre les extraits proposés et d'autres nouvelles des deux recueils de Mariana Enríquez. Ces nouvelles proposent un univers riche où apparaissent des motifs récurrents (objets, lieux, personnages, etc.) qui relient les nouvelles entre elles : la peur de l'eau évoquée dès la première nouvelle de *Los peligros de fumar en la cama*, « El desentierro de la angelita » est convoquée dans « El aljibe », instaurant ainsi un lien entre les deux nouvelles. On pourra également citer le personnage de l'époux qui finit par disparaître dans « Tela de araña » et qui porte le prénom de l'homme qui défigure « la chica del subte » dans la nouvelle « Las cosas que perdimos en el fuego », qui clôt le recueil. Ce système d'écho entre les nouvelles invite les candidats à penser les recueils dans leur ensemble, comme un tout qui fait sens par-delà l'unité et la cohérence de chaque nouvelle.

L'épreuve se termine par un échange entre le candidat et les membres du jury d'une dizaine de minutes. Ce dernier moment fait partie intégrante de l'épreuve : il est l'occasion pour le candidat de nuancer ses propos, d'apporter une précision sur une notion évoquée ou encore de revenir sur une affirmation qui a pu être mal formulée ou d'approfondir une référence qui a été mentionnée au cours du développement. Le jury n'aspire en aucun cas à piéger le candidat, il lui offre une nouvelle opportunité pour clarifier ou si besoin, corriger les propos qu'il a auparavant avancés. Et pour ce faire, il est primordial que le candidat écoute attentivement et sans interrompre le jury, la question qui lui est posée, et qu'il fasse l'effort d'y répondre. Ce moment final permet en outre de mettre en avant la capacité du candidat à dialoguer, la façon dont il prend en considération la parole de ses interlocuteurs ainsi que sa capacité à s'exprimer spontanément dans une langue de bonne facture, autant de qualités attendues et précieuses pour de futurs enseignants. Or, en définitive, les membres du jury sont réunis pour recruter de futurs fonctionnaires d'État ; toute attitude hostile, revêche ou même simplement désinvolte ne peut que desservir les candidats.

Conclusion

Les notes attribuées par le jury durant cette session se sont échelonnées de 0,25/20 à 20/20. À l'instar de cet écart, la qualité des prestations entendues a été très variée et si ce rapport pointe plus souvent les erreurs commises que les belles réussites, il se doit de conclure en rappelant le plaisir que le jury a eu à écouter de véritables explications, personnelles et subtiles. Il tient également à féliciter les candidats pour leur engagement et le sérieux de leur travail. Enfin, il espère que ces pages seront utiles aux futurs candidats qui prépareront l'agrégation d'espagnol.

III.3 Explication linguistique en français

Données statistiques concernant l'épreuve :

Épreuve :	Nombre de candidats admissibles	Nombre de candidats présents	Moyenne des candidats présents	Moyenne des candidats admis
Explication linguistique	157	153	6,16 / 20	9,34 / 20

Note minimale : 0,25/20 - Note maximale : 19,25/20

Préambule :

Le jury de la session 2026 s'est inscrit dans la continuité des lignes tracées par celui de la session 2025 en maintenant toutes les exigences de l'épreuve telle qu'elle s'est toujours pratiquée, mais avec une volonté marquée de valoriser toute tentative de proposer des relevés pertinents, des descriptions justes et des analyses faisant preuve de bon sens, de connaissances et d'une méthodologie maîtrisée.

Cette session encore, le jury s'est montré ouvert à toutes les terminologies, à toutes les écoles ou tous les courants linguistiques lorsque ceux-ci étaient convoqués avec à-propos et utilisés à bon escient pour mener à bien des démonstrations jugées pertinentes au regard du sujet. À l'inverse, les prestations se résumant à une récitation de notes de cours en déconnexion avec le sujet, ou à une série de démonstrations exemptes de cohérence n'ont pu être considérées comme recevables dans le cadre de l'épreuve.

Mû par un principe constant d'ouverture et d'équité, le jury a ainsi pu utiliser la quasi-totalité de l'échelle d'évaluation : s'étalant de 00,25/20 à 19,25/20, les notes de la session 2026 reflètent le caractère éminemment discriminant de l'épreuve d'explication linguistique, qui permet à certains candidats de briller et à d'autres d'assurer, par une appréhension modeste mais honnête des textes et des concepts, une note leur permettant de rester en course pour l'admission.

Afin de poursuivre l'effort de pédagogie entrepris l'an dernier par le jury, le présent rapport revient, au fil des lignes qui suivent, sur la conduite à tenir au cours de sa préparation, sur les attendus de l'épreuve en matière de pertinence des relevés ainsi que sur le métalangage, les outils et les méthodes d'analyse qui doivent être maîtrisés. Il convient, par ailleurs, de rappeler que le jury demeure souverain dans son évaluation, celle-ci étant garantie par l'utilisation d'un barème commun à toutes les commissions d'évaluation, et que seul le présent rapport a une valeur prescriptive sur les attendus de l'épreuve. En outre, le programme de la session 2026 étant désormais caduc, ce rapport se contentera de revenir sur des recommandations très générales, puis présentera, à titre d'exemple, des relevés qu'il aurait été possible de faire sur deux des sujets tombés au cours de cette session. Nous souhaitons qu'ainsi les futurs candidats puissent prendre conscience de la richesse des sujets qu'ils pourraient s'autoriser à traiter en osant s'aventurer sur un terrain que nous voulons moins contraignant et, surtout, plus exaltant.

Rappel du programme :

Pour la deuxième année consécutive, le programme de l'épreuve d'explication linguistique était en partie commun au programme de littérature et comportait quatre œuvres :

2 comedias du Siècle d'or :

- Tirso DE MOLINA, *La celosa de sí misma*, edición de Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Ediciones Cátedra (Letras Hispánicas, 576), 2005;
- Lope DE VEGA, *El acero de Madrid*, edición de Julián González Cabrera, Madrid, Ediciones Cátedra (Letras Hispánicas, 827), 2020;

2 recueils de contes de l'autrice argentine Mariana Enriquez :

- Mariana ENRIQUEZ, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Barcelona, Editorial Anagrama, 3^a edición, 2016;
- Mariana ENRIQUEZ, *Los peligros de fumar en la cama*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1^a edición, 2017.

Les deux *comedias* se prêtaient, dans le cadre de l'épreuve, à une approche diachronique qui devait permettre aux candidats de dresser un état de la langue au début du 17^e siècle, soit à une période d'achèvement de la longue transition entre l'espagnol médiéval et un espagnol que l'on pourrait qualifier de « moderne », ou en tout cas relativement stabilisé. Beaucoup de candidats ont tenté, à partir de là, d'opérer des rapprochements avec l'espagnol contemporain, notamment en examinant la langue des *comedias* au prisme de la dialectique de la norme et de l'écart à la norme. C'est là une attitude aussi audacieuse que maladroite ; car si des proto-grammaires ou des traités sur les langues existent depuis le Moyen Âge, ils n'ont guère de valeur prescriptive ou normative. La viabilité d'une norme n'est rendue possible, dans le cas de l'espagnol, qu'à partir du moment où la Real Academia de la Lengua est créée, en 1713, avec pour mission de statuer sur la langue et ses usages. Cette précaution devra s'appliquer à l'étude des œuvres de Diego de San Pedro pour les sessions à venir.

Les deux recueils de Mariana Enriquez devaient donner lieu à une étude synchronique de la langue et à une étude spécifique de la variante argentine de l'espagnol, en particulier sa variété *rioplatense*. Celle-ci pouvait s'envisager principalement depuis un angle diatopique, diastratique et diaphasique. La tentation était alors grande, pour les candidats, de comparer l'état de langue étudié – lorsque, comme c'était le cas ici, il s'agit d'une variante provenant d'Amérique – avec d'autres variantes de l'espagnol, et notamment avec « l'espagnol péninsulaire », expression souvent employée abusivement pour faire référence à la norme péninsulaire septentrionale ou « standard ». Ce type d'approche, sans être encouragé, est possible, à la condition qu'il se fasse au prix de la même prudence méthodologique et terminologique que celle que nous recommandons d'avoir pour les textes anciens : on prendra garde de ne pas adopter une démarche castillano-centrée de la langue, qui tendrait à considérer toute autre variante de l'espagnol comme inférieure ou étrangère à la norme³.

Il est important que les candidats ne se positionnent pas en tant que censeurs d'un état de langue, mais qu'ils s'attachent plutôt à l'observer, à le décrire et à tenter de l'analyser pour ce qu'il est : un système cohérent et vivant qui tantôt intègre une norme, tantôt s'en affranchit, tantôt évolue indépendamment de toute norme.

Cette année, les textes suivants ont été soumis aux candidats :

Lope de Vega, *El acero de Madrid* :

- 1) de "Eso sí," (v. 833) à "acabe ya." (v. 928). Lecture et traduction : de "Sentaos vos" (v. 913) à "hablar al oído" (v. 918). Phonétique historique : *razón, abeja*
- 2) de "[...] esa nariz rubicunda" (v. 945) à "¡Amor, vitoria, vencí!" (v. 1044). Lecture et traduction : "Dejaldos hablar" (v. 997) à "ser dotor fingiste allí !" (v. 1002). Phonétique historique : *pecho, hombre*
- 3) de "Suplico a vuesa merced" (v. 1936) à "¡Paso, señora Belisa!" (v. 2045). Lecture et traduction : de "Vengo" (v. 1974) à "cielo el Prado." (v. 1979). Phonétique historique : *milagro, caballero*
- 4) de "Yo quiero llamar" (v. 2450) à "con protestación." (v. 2559). Lecture et traduction : de "¿Que quiso el cielo" (v. 2537) à "¿Soy yo?" (v. 2543). Phonétique historique : *alma, dicha*
- 5) de "¿Qué estás, contigo hablando?" (v. 1384) à "Mi desdicha le encarece." (v. 1476).

Lecture et traduction : de "Decía, Otavio" (v. 1385) à "de casar mi hija." (v. 1390). Phonétique historique : *tristeza, mujer*

Tirso de Molina, *La celosa de sí misma* :

- 6) de "Acabado se han las misas" (v. 1728) à "Ojo a la margen, señor." (v. 1831). Lecture et traduction : de "Mira la belleza" (v. 1812) à "del empleo de mi amor." (v. 1817). Phonétique historique : *pobre, nombre*
- 7) de "Señora, señora mía," (v. 2903) à "viérades quien os engaña." (v. 3006). Lecture et traduction : de "No quiero llevar memorias" (v. 2939) à "no os hará falta, [...]" (v. 2944). Phonétique historique : *obra, ajeno*
- 8) de "¿Venís muy enamorado?" (v. 901) à "bolsa y dineros." (v. 1000). Lecture et traduction : de "¿Qué sé yo" (v. 985) à "la verdad a los deseos?" (v. 992). Phonétique historique : *ciego, provecho*

Mariana Enriquez, *Las cosas que perdimos en el fuego* :

- 10) de "Empezó a arrancarse" (p. 120) à "jeans celestes." (p. 123). Lecture et traduction : de "Empezó a arrancarse" (l. 1) à "una clase." (l. 7). Phonétique historique : *brazo, oreja*
- 11) de "Nada había cambiado" (p. 163) à "no habían visto nada." (p. 166). Lecture et traduction : de "Nada había cambiado" (l. 1) à "de los años setenta." (l. 6). Phonétique historique : *dueño, espalda*
- 12) de "Me limpié las lágrimas" (p. 95) à "o va a pasar." (p. 97). Lecture et traduction : de "¿Por qué no venís

³ Un tel positionnement a même parfois mené certains candidats à affirmer que « Mariana Enriquez ne parle pas correctement l'espagnol », ce qui est parfaitement inadmissible et hors de propos.

conmigo?” (l. 38) à “con los ojos hinchados [...]” (l. 44). Phonétique historique : *ojo, ciudad*

13) de “El corazón me empezó a latir” (p. 108) à “sí con la cabeza” (p. 111). Lecture et traduction : de “Juan Martín” (l. 4) à “en el cuello.” (l. 9). Phonétique historique : *noche, cabeza*

Mariana Enriquez, *Los peligros de fumar en la cama* :

14) de “Cuando su madre” (p. 60) à “¿o no?” (p. 64). Lecture et traduction : de “Pero parecía inquieta” (l. 85) à “y encendió un cigarrillo.” (l. 91). Phonétique historique : *viejo, hacer*

15) de “Al principio” (p. 225) à “ataque de nervios.” (p. 228). Lecture et traduction : de “Y entonces todo” (l. 55) à “¿Qué cosa ya está?” (l. 59). Phonétique historique : *juego, primero*

16) de “Le ofrecieron a Vanadis” (p. 179) à “¿vas a estar ahí?” (p. 181). Lecture et traduction : de “Entonces la mujer llama” (l. 47) à “de este caso?” (l. 51). Phonétique historique : *hijo, cárcel*

17) de “Ella también podría ser linda” (p. 68) à “mucho miedo de saltar.” (p. 71). Lecture et traduction : de “¡Males! No se pueden decir.” (l. 66) à “dormías acá.” (l. 72). Phonétique historique : *verdad, fuerza*

Quelques rappels sur les modalités de l'épreuve et de sa préparation :

La consultation des rapports – celui-ci et tous ceux qui l'ont précédé – demeure un préalable essentiel à la préparation et à la compréhension de l'épreuve. Celle-ci se déroule en trois temps : la préparation, la présentation de l'explication et l'entretien.

La préparation est d'une durée incompressible de deux heures ; un temps très court, donc, qui impose réactivité et efficacité pour appréhender l'extrait soumis, y détecter les relevés les plus pertinents et appliquer à leur étude les connaissances acquises consciencieusement tout au long de l'année de préparation. Chaque sujet est différent, de sorte que chaque explication l'est aussi potentiellement. Il serait donc imprudent de se présenter en ayant appris par cœur quelques fragments d'explication qu'on risque de ne pas pouvoir exploiter le jour J. Il est préférable de maîtriser la méthodologie de l'épreuve : elle permettra, à partir de quelques lignes rédigées sur le brouillon, de construire un commentaire cohérent et pertinent. Seul l'exposé de phonologie peut se préparer en amont ; les candidats ne seront toutefois pas dispensés d'en faire une présentation en cohérence avec l'extrait proposé (voir *infra*), duquel ils puiseront les exemples leur permettant d'illustrer leur propos.

La durée de la préparation étant très brève, il est également important de se présenter en ayant acquis des réflexes assurés pour manipuler les ouvrages mis à la disposition des candidats. Le *Diccionario etimológico* de Joan Corominas et le *Dictionnaire latin-français* de Félix Gaffiot sont des ouvrages au sein desquels il n'est facile de naviguer que si on s'est entraîné avec constance à les manipuler.

Au terme de la préparation, nous conseillons aux candidats de classer rigoureusement leurs feuilles de brouillon en liasse afin d'éviter toute scène de panique et toute perte de temps lors de l'entrée en salle d'examen.

L'exposé devant le jury n'excèdera pas les 30 minutes et le jury interrompra tout candidat dépassant le temps imparti, où qu'il en soit dans son exposé. Des prestations de 15 ou 20 minutes sont, certes, trop brèves pour proposer une prestation suffisamment dense et approfondie ; cela n'a toutefois pas été rédhibitoire pour obtenir des notes relativement honorables équitablement attribuées au vu de la prestation. En revanche, le jury a pu écouter de brillantes explications calibrées pour une durée de 25 à 27 minutes.

L'exposé ne contient ni introduction ni conclusion. Il est recommandé de traiter les rubriques dans leur ordre désormais canonique, conçu pour guider les candidats dans leur commentaire, du signifiant vers le signifié : lecture en prononciation restituée, exposé du système ou des sous-systèmes phonologiques, phonétique historique, graphie, morphologie nominale et verbale, syntaxe, sémantique et, finalement, traduction. Toutefois, les candidats sont libres de faire un choix différent, pourvu que l'ensemble du contenu soit abordé. Car s'il est admis que toutes les rubriques n'ont pas un poids équivalent dans la notation (voir. *Rapport 2025*), il est préjudiciable de ne pas toutes les traiter : le jury évalue positivement les prestations ; ne pas traiter délibérément une rubrique revient à se priver, d'emblée, des points qui lui sont attribués.

Quelle qu'ait été la durée de l'exposé, l'entretien avec le jury n'excèdera pas, à son tour, les 15 minutes et il est inutile de surinterpréter la durée de celui-ci ou la nature des questions posées. Le jury regrette que beaucoup de candidats, encore, ne perçoivent pas l'importance que revêt cette partie de l'épreuve, qu'ils abordent avec méfiance, voire avec défiance. Le jury, conscient du stress que représente cette partie de l'épreuve, y agit toujours avec bienveillance, que ce soit pour clarifier le propos, le nuancer ou le corriger. Toute amélioration apportée au propos initial lors de la reprise est immédiatement portée au crédit des candidats. Il est ainsi malvenu de se montrer rétif aux questions ou simplement de ne pas essayer d'y répondre. Le jury se réjouit tout de même d'avoir pu assister à de formidables reprises, dont certaines

ont considérablement enrichi l'exposé initial, donnant la possibilité aux candidats de démontrer la finesse de leurs intuitions, l'audace éclairée de leurs hypothèses, l'étendue de leurs connaissances ou simplement leur attitude constructive. Ce sont là des qualités appréciées chez de futurs enseignants, que le jury n'a pas manqué de saluer lors des phases d'harmonisation et de notation.

Conseils pratiques sur l'épreuve :

Que soient avant tout félicités les candidats qui, s'étant préparés avec constance et opiniâtreté, ont proposé des explications linguistiques dans l'ensemble honorables ou très honorables, dont les effets sur la moyenne de la session – 06,16/20 – sont remarquables. Nous invitons les futurs candidats à présent à prendre connaissance des conseils qui suivent pour se préparer au mieux à l'épreuve.

Les extraits sélectionnés par le jury ne sont pas choisis au hasard ; ils contiennent des phénomènes en nombre suffisant et de nature assez variée pour que les candidats puissent y trouver matière à présenter une explication de qualité. Il est, en premier lieu, attendu des candidats qu'ils sélectionnent, pour chaque rubrique (hormis la lecture, la phonétique évolutive et la traduction) deux ou trois phénomènes⁴ qui leur semblent propres à rendre compte d'un état de la langue à une époque donnée ou dans un lieu donné et qui puissent être intégrés dans un système, c'est-à-dire mis en contraste avec d'autres phénomènes de même nature. Les phénomènes sélectionnés doivent ensuite être identifiés et décrits avec précision, par l'emploi d'un métalangage adapté, avant d'être analysés, c'est-à-dire éclairés par une ou deux théories qui, après avoir été exposées, seront mises à l'épreuve dans le texte. Cette démarche peut être schématisée comme suit :

texte [relevé des exemples] → théorie [exposé d'une ou deux théories] → texte [analyse et application de la théorie aux exemples du texte]

Lors de cette dernière phase, il est loisible d'observer l'adéquation entre les exemples et la théorie exposée, ou au contraire de signaler que la théorie semble se heurter à quelque limite. Les candidats sont alors invités à suggérer des hypothèses pour expliquer cela, à la cohérence desquelles le jury se montre toujours sensible.

Intéressons-nous à présent aux erreurs qu'il convient d'éviter, tant sur le fond que sur la forme de l'explication. Nous nous concentrerons, pour cela, sur quatre points :

1) Il n'est pas acceptable que les candidats ne maîtrisent pas des notions fondamentales de grammaire descriptive, ni la terminologie qui permet de s'y référer. Outre que cela constitue un manque crucial dans le bagage d'un futur enseignant d'espagnol, cela mène aussi à des approximations conceptuelles qui ternissent l'exposé. Un « son » n'est pas un « phonème » ; l'un est l'objet de la « phonétique », l'autre de la « phonologie » qui, en tant que rubriques, ne doivent pas être confondues. De même, traiter les terminaisons verbales du *voseo* ou la valeur sémantique des démonstratifs dans des exposés présentés comme relevant de la « morphologie nominale » révèle une méconnaissance des contours mêmes des rubriques qui constituent l'épreuve et, au-delà, des strates de la langue. Cela ne signifie pas qu'il ne faille pas aborder la morphologie nominale et la morphologie verbale du paradigme *voseante* ou qu'il faille choisir entre un exposé de morphologie et un exposé de sémantique sur les démonstratifs. Il suffit d'organiser sa présentation de telle sorte que le jury perçoive, à tout moment, depuis quel point de vue les candidats observent les phénomènes. Dans cette même veine, le risque était grand, en particulier avec les textes issus des *comedias*, de se détourner d'une analyse morphologique ou sémantique pour proposer une analyse relevant de la rhétorique, donc davantage de l'explication littéraire. Les candidats ne doivent jamais perdre de vue qu'il s'agit de proposer un commentaire linguistique et qu'ils doivent par conséquent toujours orienter leurs analyses vers l'un ou l'autre des champs d'études de la linguistique. C'est ce qu'ont notamment su faire avec brio quelques candidats qui, partant d'une interprétation rhétorique de quelques diminutifs et de leur valeur en contexte, en ont déduit de belles explications de morphologie nominale ou de sémantique.

2) Le propos en lui-même doit éviter d'être trop général : il doit porter sur le texte proposé par le jury, et uniquement sur ce texte. Les candidats doivent ainsi veiller à ne pas se référer à d'autres extraits de la même œuvre, et encore moins à d'autres œuvres du programme. Ils doivent, en outre, cantonner leur analyse à des phénomènes présents dans le texte, et en nombre suffisant pour les intégrer dans un système. Le jury leur demande, par ailleurs, de se garder de quelques remarques trop générales présentées comme des conclusions partielles : des propos tels que « *haber de* ne s'emploie qu'en littérature », « en Amérique latine, le phonème fricatif interdental a disparu » ou « le *yeísmo* ne s'est jamais implanté dans le nord de la Péninsule » révèlent une grande maladresse dans la manière de concevoir l'épreuve, voire

⁴ Trop de candidats ayant, lors de cette session, voulu systématiquement présenter trois voire plus de trois phénomènes pour chaque rubrique, se sont heurtés à l'écueil d'une mauvaise gestion du temps ou à celui d'un traitement trop superficiel.

des contresens sur le fonctionnement de la langue.

3) Nous recommandons volontiers aux candidats de privilégier des choix portant sur des phénomènes qu'ils dominent et qu'ils seront en mesure d'étudier avec honnêteté. Trop d'exposés se contentent de listes de formes éparses que rien ne relie ou sont biaisés par des relevés qui, volontairement, excluent des formes qui ne viendraient pas valider la théorie exposée. L'analyse sémantique des occurrences des adverbes locatifs *acá* et *allá* était un choix souvent convaincant. Mais trop de candidats s'y sont livrés en excluant de leur système les formes de *ahí* qui pouvaient être présentes dans l'extrait et qui contrevenaient à une conclusion visiblement posée à l'avance : « en Amérique, les formes des adverbes locatifs en *-í* n'existent pas ». Conclusion des plus discutables, par ailleurs...

4) D'un point de vue technique, enfin, qu'il soit rappelé que le jury est maître du temps : lorsqu'il déclare l'épreuve commencée, il n'est plus temps pour les candidats de remettre leurs brouillons dans l'ordre ou de se battre pour mettre en marche leur chronomètre. De même, lorsque le jury annonce la fin de l'épreuve, il est inutile de tenter de continuer à parler ou d'indiquer que les points n'ayant pas été vus pourront être traités lors de la reprise. Le jury n'interroge que sur ce qui lui a été présenté et demeure maître des questions qu'il pose ou ne pose pas.

Remarques sur les différentes rubriques de l'épreuve

Les candidats trouveront plus bas des exemples de relevés possibles pour chacune des rubriques dans deux sujets que nous décortiquons. De ce fait, nous ne reprenons ici que des remarques très générales et déjà présentes, pour la plupart, dans les rapports des sessions précédentes.

L'épreuve ne comprenant pas d'introduction, elle débute par la **lecture en prononciation restituée** d'un fragment indiqué sur le sujet. Ce fragment présente des caractéristiques phonologiques ou prosodiques relevant d'un état de langue à analyser par la suite. Il est recommandé de ne pas surjouer la prononciation, et de ne négliger ni l'articulation, ni le débit, ni le volume sonore, ni la correction accentuelle, ni le découpage en unités de sens, ni l'intonation qu'impose tout exercice de lecture.

La lecture doit ensuite être justifiée par l'**exposé du système phonologique**. La présentation du système et de son évolution doit être datée le plus précisément possible (par grandes étapes), mais les candidats sont invités, en outre, à adapter et moduler le contenu de leur exposé en fonction du type de texte : pour les textes anciens, il est pertinent de revenir à l'état du système en latin vulgaire alors que celui-ci évolue progressivement vers le *romance* puis de pousser l'évolution jusqu'à l'époque de rédaction des textes ; pour les textes contemporains, il est préférable de débiter l'exposé après les étapes d'assourdissement et de lénition, pour se concentrer sur les phénomènes apparus par la suite et jusqu'à l'époque actuelle. Cette capacité à poser des bornes chronologiques avec discernement permet non seulement de justifier la lecture, mais aussi de laisser une impression favorable quant à sa maîtrise des réalités phonologiques de l'espagnol, tout en économisant du temps pour la suite de l'explication. Le jury signale ici que, pour les *comedias*, il a accepté que les candidats produisent ou non la vélarisation, s'ils justifiaient leur choix par l'évocation d'une époque charnière au cours de laquelle le phénomène était déjà bien avancé, mais sans doute pas définitivement adopté par l'ensemble des locuteurs. Il en était de même pour le *yeísmo*, déjà documenté, mais certainement pas encore adopté par les classes aisées et éduquées. Dans le cas des textes argentins, le *rehilamiento* pouvait être présenté comme de réalisation sourde ou de réalisation sonore, pourvu que les candidats s'en expliquent en évoquant la distribution diatopique du trait de voisement.

Quelle que soit l'époque du texte, il est important de définir très précisément les phonèmes (mode et point d'articulation, trait de voisement, éventuellement type de réalisation), d'en proposer une réalisation phonétique intelligible et de ne pas avoir recours à une comparaison avec le français. Le jury insiste par ailleurs sur le fait qu'il est préférable de réserver l'emploi de « jota » ou « zeta » pour désigner des lettres, qui ont aussi un nom en français, et éventuellement les sons qui y sont associés, mais certainement pas pour désigner des phonèmes.

Le sujet indique ensuite deux mots dont les candidats doivent proposer l'**évolution phonétique** depuis leur étymon latin jusqu'à la forme qu'ils ont dans le texte. Les substantifs et les adjectifs sont donnés au masculin singulier ; les verbes, à l'infinitif. **À compter de la session 2027, le jury indiquera l'étymon latin depuis lequel les candidats devront partir.** Celui-ci devra être mis à l'accusatif, ses syllabes devront faire l'objet d'un découpage clair et son accentuation sera justifiée avant de démarrer l'évolution. Lorsque les candidats sont invités à mener une évolution au-delà des étapes de la lénition (pour des textes généralement postérieurs au 16^e siècle, donc), ils ne se satisferont pas d'une formule telle que « le reste de l'évolution est phonologique », mais détailleront l'ensemble des étapes.

Le jury accepte les exposés qui suivent la chronologie des phénomènes évolutifs, ceux qui suivent la morphologie du mot (évolution des phonèmes et des sons de gauche à droite) ou ceux qui distinguent l'évolution des voyelles de

l'évolution des consonnes. Dans ces deux derniers cas, il convient toutefois de respecter quelques grands principes chronologiques : la déflexivité ne peut s'admettre qu'en début d'évolution, puisqu'elle est le signe de la rupture avec le latin ; la sonorisation d'une consonne intervocalique ne peut se produire qu'avant la syncope/apocope des voyelles qui l'entourent ; le yod ne peut être évoqué que lorsque la semi-consonne apparaît dans le mot, que ce soit par vocalisation d'une consonne implosive ou par une diphthongaison par résorption d'un hiatus. En dehors du respect de cette chronologie minimale, aucune datation précise n'est attendue dans cette partie de l'épreuve.

Le travail sur le signifiant s'achève par l'exposé sur le **système graphique**, portant principalement sur les usages orthographiques et orthotypographiques du texte dès lors que ceux-ci ne relèvent pas simplement d'une norme, mais (aussi) d'un positionnement situé de l'énonciateur. Il pourra porter sur l'ensemble du texte et non simplement sur le fragment ayant fait l'objet de la lecture, et consistera en une mise en système des relevés, que ceux-ci portent sur l'emploi des casses, des signes de ponctuation, des marqueurs d'intonation ou des changements de police qui seront confrontés les uns aux autres et dont les effets, conventionnels ou plus inattendus, feront l'objet du commentaire. Ceci explique que le jury déconseille vivement aux candidats de proposer des exposés portant sur la non bi-univocité phonème/graphème ou sur l'accentuation graphique – y compris diacritique – puisque ces relevés-là seraient valables quel que soit le texte et ne peuvent que très rarement être polémiques et donc pertinents, sauf à porter sur des textes relevant d'un état de langue orthographiquement instable⁵. Or, nous le rappelons, dans le cas des textes anciens, les éditions au programme ne restituent jamais le manuscrit dans sa forme originelle et rendent ainsi ce type de commentaire non viable dès lors qu'il porte non pas sur le travail d'un auteur, mais sur celui d'un éditeur.

Au cœur de l'explication se trouve l'**exposé de morphologie (nominale et verbale) et de syntaxe**, auquel la quantité et la diversité de relevés possibles octroient un poids particulier dans l'évaluation. Le jury préconise que la présentation soit organisée en trois temps : morphologie nominale, morphologie verbale et syntaxe. Une grande précision terminologique est particulièrement attendue de la part des candidats dans ces trois sous-parties de l'exposé, qui contiennent trop souvent des anachronismes ou des confusions diatopiques. Le *voseo*, par exemple, pouvait nourrir un exposé de morphologie nominale (paradigmes pronominaux) ou de morphologie verbale (formes du présent et de l'impératif, dans les textes contemporains et alternance entre formes en *-des* et formes diphthonguées, dans les *comedias*). On ne pouvait alors, ni dans un cas ni dans l'autre, résumer ce système extrêmement riche, par des considérations telles que « le *voseo* déplace l'accent du *tú* », qui tendrait à signifier que le paradigme *voseante* se construirait sciemment et secondairement en contraste avec celui du *tú*, ou bien que la distinction entre l'un et l'autre des systèmes ne relèverait que d'une question de mobilité de l'accent tonique et graphique, passant sous silence toute la construction diachronique de ces formes dont l'histoire explique, précisément, comment on en vient à cette observation. Il est en outre essentiel que la précision exigée déborde sur la conceptualisation des phénomènes et la manière de les traiter : la théorie est un préalable à l'analyse, mais ne constitue pas une fin en soi. Elle permet d'éclairer la façon dont les exemples s'organisent au sein du texte. De nombreux extraits proposés cette année permettaient, notamment, d'étudier le fonctionnement morphosyntaxique des clitiques. On pouvait alors convoquer la théorie psychomécanique de Jean-Claude Chevalier, l'approche prosodique de Tobler-Mussafia ou des théories plus hybrides (celle de Mónica Castillo Lluch, par exemple). L'important est de considérer qu'il ne s'agit pas de se fixer pour seul objectif de valider ou d'invalidier la théorie, mais de la mettre à l'épreuve, de montrer jusqu'à quel point elle est applicable et dans quelles conditions elle se montre moins efficiente. Mais profiter d'un tel exposé pour montrer que, grâce à la théorie de Chevalier, on peut déterminer si le verbe est apport ou bien s'il est apport et support relève non seulement d'une mésinterprétation des travaux du linguiste, mais aussi d'un profond contresens méthodologique.

Trop souvent négligé, par manque de temps ou de préparation, l'**exposé de sémantique** offre pourtant aux candidats de nombreuses opportunités de démontrer leur sensibilité à la langue. Il est loisible d'y traiter tant des faits de lexicologie que de pragmatique ou de parémiologie, pourvu que ceux-ci, à l'instar du reste de la présentation, s'insèrent dans un système. Les candidats les moins assurés pourront notamment reprendre à l'occasion de cet exposé une partie des relevés qu'ils ont faits dans les autres rubriques, pour leur apporter cette fois un éclairage en lien avec leur sens : sur la valeur des diminutifs, sur la façon dont l'emploi des démonstratifs configure l'espace théâtral ou narratif, sur la représentation des liens sociaux dans la variation du traitement de l'allocutaire dans les *comedias*, etc. Loin d'être une manière de céder à la facilité, c'est là une attitude tout à fait habile qui permet de doter l'explication de cohésion et d'éviter

⁵ Cette remarque vient corroborer le commentaire qui précède, à propos de l'absence de pertinence d'un travail sur le lien graphème/phonème ou sur l'accentuation : s'agissant d'éditions contemporaines, seule la consultation des manuscrits permettrait d'avoir une approche claire de ces phénomènes ; or les candidats ne sont pas censés consulter les manuscrits, mais simplement travailler sur les éditions du programme officiel.

de se contenter de relever des champs lexicaux ou de reproduire des définitions recopiées dans le dictionnaire en fin de préparation et qui n'apportent rien à l'exposé. Les exemples de sujets présentés *infra* feront toute la lumière, gageons-le, sur l'amplitude des phénomènes qui pouvaient être étudiés en sémantique.

L'exposé oral s'achève par une **proposition de traduction** de l'extrait indiqué sur le sujet. Il n'est pas rare que ce fragment contienne des éléments susceptibles d'avoir été étudiés dans les rubriques antérieures ; de ce fait, les candidats anxieux de ne pas toujours trouver de phénomènes dignes d'être analysés seront bien inspirés de jeter un œil sur le fragment à traduire dès le début de la préparation. Contrairement à une traduction écrite, la traduction attendue à l'oral peut s'affranchir de quelques contraintes de précision lexicale, mais doit accorder un intérêt particulier à la restitution du sens de l'extrait et des structures linguistiques caractéristiques de l'état de langue étudié ; pour autant, et cela va de soi, il est impensable d'y déroger aux règles de correction basiques de la conjugaison et de la grammaire françaises. La traduction devant être prise sous la dictée, les candidats seront attentifs à l'attitude du jury, de manière à adapter le rythme de leur diction. Le jury se permettra d'interrompre le candidat une fois pour l'inviter, le cas échéant, à ralentir. Il ne l'interrompra pas une seconde fois.

Quelques pistes sur des exemples de sujets de la session 2026 :

À la suite des conseils généraux rédigés dans le prolongement du rapport précédent, nous nous proposons à présent de compléter les pistes d'explication destinées aux candidats de cette année, dont nous espérons qu'elles constitueront également des outils de travail efficaces pour tous ceux qui envisagent de se lancer dans l'aventure de l'Agrégation. Nous partirons, pour ce faire, d'une série d'exemples concrets tirés de deux des extraits proposés en 2026. Nous tenons à préciser que tous les textes proposés aux candidats se présentent sous la forme de photocopies issues des éditions des œuvres au programme.

Notre objectif n'est pas de proposer un unique et rigide corrigé pour chaque texte, car une telle proposition dénaturerait, à nos yeux, l'essence même de l'épreuve, caractérisée — nous espérons l'avoir montré dans les pages précédentes — par l'existence d'une nette pluralité de modèles et de perspectives possibles, correspondant aux différentes sensibilités et connaissances de chaque candidat. Nous ne cherchons pas davantage à développer ici l'intégralité de l'appareil théorique lié à chacun des aspects qui ont pu, ou auraient pu, éveiller la curiosité des candidats de la présente session, puisque tel n'est pas le lieu approprié pour le faire. Notre ambition consiste donc simplement à montrer que la richesse linguistique inhérente à chacun des textes sélectionnés par le jury offre un terrain propice permettant à tout candidat s'étant préalablement et efficacement préparé de traiter avec succès des aspects nombreux et variés, à partir de points de vue multiples et très divers. Le candidat jouira ainsi d'une entière liberté pour commenter les éléments qui lui paraîtront les plus intéressants, à la seule condition que son choix permette de satisfaire aux objectifs essentiels de l'épreuve explicités plus haut, à savoir : décrire un état de langue à partir de l'étude d'éléments linguistiques pertinents, susceptibles de faciliter l'établissement de réseaux ou de systèmes dans le cadre du texte proposé.

Texte : Lope de Vega, *El acero de Madrid*, de "Suplico a vuesa merced" (v. 1936) à "¡Paso, señora Belisa!" (v. 2045).

Comme cela a été indiqué plus haut, le jury n'attend du candidat aucune forme d'introduction au texte qu'il doit commenter.

L'épreuve d'explication linguistique commence directement par la lecture de l'extrait imposé. Pour le texte diachronique proposé comme modèle, le candidat devait veiller tout particulièrement à la prononciation des mots *enojo*, *mercedes/cielo* et *llena/allí*. S'agissant d'un dialogue de théâtre, il convenait également, outre le respect des pauses imposées par les virgules et les points, d'accorder une attention particulière à l'expressivité attendue dans les interventions des différents personnages.

Ensuite, comme cela a été rappelé *supra*, la méthodologie de l'épreuve invite à justifier la lecture effectuée à partir d'une explication détaillée du système phonologique en vigueur à l'époque du texte. S'il convient, comme cela a déjà été souligné, d'éviter toute récitation artificielle et abstraite d'un discours appris par cœur — et souvent mal compris —, ainsi que toute confusion terminologique entre son, phonème et graphème, cette étape du commentaire doit au contraire permettre au candidat de montrer que les choix opérés dans la lecture réalisée reposent sur une connaissance fine de l'état d'évolution des phonèmes castillans à l'époque (considérations diachroniques) et dans la variété (considérations diastratiques) du texte analysé. Dans le cas de notre modèle, on attendait donc que, après avoir rappelé, d'une part, l'évolution des phonèmes sifflants tout au long de l'histoire du castillan et jusqu'au début du 17^e siècle et, d'autre part, la réalité phonologique d'un *yeísmo* qui, bien qu'il soit déjà attesté dans le Madrid de Lope, ne devait pas être appliqué à la

diction soignée des dames de haut rang qui prennent la parole dans l'extrait, le candidat revienne précisément sur les mots concrets ayant retenu son attention, et ce afin de justifier et d'expliquer, à la lumière des éléments décrits, les réalisations qu'il a décidé de mettre en œuvre au cours de sa lecture.

Les deux mots imposés en phonétique évolutive (*milagro* et *caballero*) appelaient des explications canoniques, sur lesquelles, pour des raisons évidentes, nous ne nous attarderons pas. Les indications données plus haut, ainsi que celles figurant dans les rapports des années précédentes, serviront de guide pour cette rubrique.

Vient ensuite la partie graphique, dans laquelle, pour la première fois, le candidat doit montrer sa maîtrise de la notion de pertinence. Il ne fait aucun doute qu'il n'est pas aisé de proposer un commentaire graphique d'un texte du 17^e siècle à partir d'une édition publiée au 21^e siècle. Le jury a donc apprécié à leur juste valeur tous les commentaires qui, d'une manière ou d'une autre, ont su mettre en évidence tant la dichotomie, évoquée plus haut, auteur/éditeur que les difficultés rencontrées lorsqu'il s'agit de décrire un état de langue classique sur la base d'un document partiellement modernisé. Or, la modernisation partielle de l'original proposée par les éditions utilisées — qui ne justifiait nullement le choix de sujets tels que l'accentuation ou les signes d'exclamation et d'interrogation ouvrants, particulièrement anachroniques — ne devait pas nécessairement empêcher d'identifier des graphies dignes de commentaire, même dans le cadre d'un extrait comme celui qui nous sert de modèle, où n'est attesté aucun des grands phénomènes auxquels la plupart des candidats bien entraînés — ceux qui avaient lu attentivement l'introduction à l'édition, où sont expliquées les décisions de modernisation — auraient pu s'attendre, à savoir : l'instabilité de la représentation graphique — étymologie vs réalisation phonique — des groupes consonantiques savants (*doctor* vs *dotor*, par exemple), ou les modifications graphiques issues de doublets morphosyntaxiques (*dejadla* vs *dejaldá*, après métathèse, ou *pedirlo* vs *pedillo*, après assimilation). S'il est donc vrai que l'exercice ne se prêtait pas, dans cet exemple précis — raison pour laquelle il nous a paru intéressant de le proposer comme modèle —, à une improvisation facile, il n'en reste pas moins qu'un candidat attentif aurait pu repérer l'existence d'autres instabilités graphiques séduisantes dans l'édition de González Cabrera. La forme *así* (v. 1955, 1956 et 2005), par exemple, s'opposait à la forme *ansí* (v. 2038), l'éditeur ayant manifestement conservé l'alternance *assi* / *ansi* présente dans l'édition fac-similée, consultable sur la Biblioteca Cervantes Virtual pendant l'année de préparation. De même, le morphème *mesmo* du vers 1945 s'opposait à la variante aujourd'hui conservée *mismo*, présente au vers 1957 — là encore, après maintien éditorial des choix graphiques du manuscrit original. Dans les deux cas, le jury a pu évaluer positivement toute explication cohérente portant sur l'origine étymologique de ces deux mots, sur leur évolution, sur leur instabilité graphique — et très probablement phonique — pendant les périodes médiévale et classique, ainsi que sur les préférences qui ont progressivement conduit à l'adoption des formes en vigueur de nos jours (*así* / *mismo*). Si l'analyse des majuscules initiales ne constituait pas un choix particulièrement judicieux — même si le jury a su récompenser les explications qui le méritaient —, dans la mesure où la plupart des décisions en la matière relèvent exclusivement de l'éditeur — le mot *Prado*, par exemple, apparaît systématiquement avec une minuscule dans le fac-similé —, une étude détaillée de la graphie initiale h- pouvait parfaitement compléter et clore cette rubrique, à condition que l'inventaire proposé fût complet et permît de faire système : h- provenant de H- latin (*haber*, *hombre*, *historia*, *hábito*) ; h- provenant de F- latin (*hacer*, *hablar*, *herir*, *hidalgo*) — avec de nombreux maintiens de la consonne initiale dus à la présence d'une diphtongue ou d'une vibrante après la fricative (*fuera*, *frío*), ou au caractère savant ou semi-savant de certains mots (*fama*, *fingir*, *firma*) ; enfin, h- provenant de -F- latin intermédiaire (*hallar*).

La partie consacrée à la morphologie pouvait être structurée, comme cela a été indiqué, en deux grandes sous-parties : l'une consacrée aux morphèmes nominaux, l'autre aux morphèmes verbaux, sans qu'il soit souhaitable, ainsi qu'il a été précisé plus haut, de sélectionner plus de deux phénomènes — trois au maximum — pour l'ensemble de ces deux sous-parties, et ce afin d'éviter toute analyse superficielle ou simple effet de cumul.

En ce qui concerne la morphologie nominale, il était difficile, pour aborder le texte proposé, de faire abstraction des marques pronominales de traitement de l'allocutaire. Toutefois, se contenter — comme l'a fait un nombre non négligeable de candidats — d'un résumé mémorisé de l'histoire du pronom tonique *vos*, sans même mentionner les exemples de l'extrait, n'était pas satisfaisant, puisqu'un tel développement théorique serait aisément applicable à pratiquement n'importe quel passage de chacune des quatre œuvres au programme, ce qui ne répond pas à l'objectif essentiel de l'épreuve, consistant à commenter un texte donné. Le candidat pouvait donc choisir de présenter un panorama complet de l'alternance morphologique, dans l'extrait analysé, entre le *tú* universel dramatique — forme pronominale certes absente de l'extrait, aussi bien sous sa forme tonique, compte tenu du fonctionnement particulier du pronom sujet en espagnol, que sous sa forme atone, mais déductible des désinences verbales employées par Salucio, ainsi que par



Teodora lorsqu'elle s'adresse à Belisa —, et les formes *vuesa*⁶ *merced* (v. 1936 et 1977), *vos* (v. 1959, 1980, 1992, 2033, 2038), *la* (v. 1995, 1999) et *os* (v. 1959, 1971, 1997, 2003, 2012, 2015, 2022, 2030), en les mettant en relation avec les déterminants et les pronoms possessifs correspondants (*tuyas*, v. 1965 ; *vuestra*, v. 1967, 1990 ; *vuestras*, v. 1966). L'analyse morphologique ainsi menée pouvait être complétée par une étude de nature sémantico-pragmatique — insérée dans cette même rubrique, après annonce préalable de la nature des commentaires proposés, ou reportée à la partie consacrée à la sémantique — visant à présenter la distribution des emplois interlocutifs entre les différents personnages des scènes étudiées⁷. À ce grand thème presque incontournable pouvait s'ajouter, comme l'ont fait à bon escient certains candidats, une étude générale du pronom personnel sujet, et tout particulièrement de la première personne du singulier présente aux v. 1945, 1948 et 1952. Il était également possible d'opter pour une analyse détaillée des pronoms personnels atones de troisième personne, en accordant une attention particulière aux emplois éloignés de la norme actuelle à visée étymologique⁸ : *hablarlas* (v. 1974), *hablarlos* (v. 1977) — nous reviendrons sur le verbe *hablar* dans la partie consacrée à la syntaxe —, *guárdeosle* (v. 1997). Enfin, une autre option, privilégiée par certains candidats, consistait à commenter la morphologie dérivationnelle de mots tels que *tallazo* (v. 1981) ou *daguila* (v. 2008), en l'accompagnant, immédiatement ou ultérieurement, de l'explication sémantique correspondante.

En ce qui concerne la morphologie verbale, un premier réflexe pouvait consister à consacrer quelques minutes aux formes verbales correspondant à la deuxième personne allocutive, dans le prolongement de la partie précédente, même s'il est vrai que, d'un point de vue strictement morphologique, l'intérêt des formes présentes dans l'extrait restait limité, puisqu'il s'agissait de morphèmes encore en vigueur et dépourvus de toute instabilité formelle ; cela n'empêchait toutefois pas de proposer un bref rappel de leur évolution depuis le latin jusqu'à l'époque du texte, que l'on pouvait compléter par la présentation d'autres morphologies verbales de l'extrait, plus intéressantes du point de vue formel, comme celle de la forme *habemos*, aujourd'hui désuète, employée comme auxiliaire aux vers 1944 (*encontrado nos habemos*) et 1976 (*habemos tardado*). Pour cette forme, il convenait d'expliquer l'existence, pendant les périodes médiévale et classique, d'un double paradigme de conjugaison du verbe *haber* — emploi plein vs emploi auxiliaire —, ainsi que de rappeler les échanges fréquents de formes entre les deux paradigmes («las formas plenas *aves*, *ave* y *aven* son relativamente escasas y fueron desplazadas por las inicialmente auxiliares (*h*)*a*(s), (*h*)*an*, en tanto que se recurre a las plenas *avemos*, *avedes* para el uso auxiliar en el perfecto», Penny 1993 : 184) ; il ne fallait toutefois pas perdre de vue le rôle que la métrique peut jouer dans ce choix, pour le texte analysé.

Entre morphologie verbale et syntaxe — avec une bonne part de sémantique — pouvait prendre place l'analyse possible des formes en *-ra* présentes dans le texte. Formellement stables depuis les débuts du castillan et jusqu'à aujourd'hui, ces formes ont connu au fil des siècles, dans le cadre de certaines structures syntaxiques — essentiellement la subordination conditionnelle et complétive —, une série de modifications d'emploi aux conséquences sémantiques remarquables. Le jury a ainsi apprécié toute approche analytique fondée sur les cinq occurrences attestées dans le texte. Indépendamment de l'appareil théorique et terminologique mobilisé — avec des approches aussi diverses que celles proposées, par exemple, par Gilles Luquet ou José Antonio Bartol —, l'objectif du candidat devait être de parvenir à justifier, à partir de l'explication retenue, le contexte morphosyntaxique d'apparition de chaque occurrence et, à ce stade ou plus loin dans le commentaire, les valeurs sémantiques associées à chacune d'elles. Ainsi, si *descubriera* (v. 1938) et *hiciera* (v. 1939) véhiculent la valeur actuelle de l'imparfait du subjonctif, ce n'est pas le cas des trois autres formes : deux d'entre elles — *quisiera* (v. 1937) et *castigara* (v. 2044) — fonctionnent comme des conditionnels présents — ou contrefactuels du présent —, la première comme verbe principal d'une subordonnée complétive, dans un emploi encore possible aujourd'hui, et la seconde, dans un cadre d'emploi aujourd'hui désuet, comme noyau verbal de l'apodose d'une conditionnelle irréalité du présent ; la troisième forme — *fuera* (v. 2033) — contient, quant à elle, la sémantique du conditionnel passé — ou contrefactuel du passé —, 'habría sido', comme verbe principal dont dépend le plus-que-parfait de l'indicatif *oído hubiera* (v. 2034).

La partie consacrée à la syntaxe offrait également au candidat correctement entraîné un large éventail de possibilités d'étude pertinentes, parmi lesquelles, une fois encore, il fallait opérer un tri, avec un maximum de deux phénomènes

⁶ Tout commentaire pertinent portant sur la morphologie de cette forme — par opposition aux possessifs *vuestra* et *vuestras* présents dans le texte — était également recevable.

⁷ Certains candidats ont su mettre à profit, à cette fin, l'appareil théorique tiré de leurs lectures, notamment des travaux de Nadine Ly sur cette question.

⁸ En veillant toutefois tout particulièrement, comme nous l'avons déjà indiqué, à ne pas présenter anachroniquement ces emplois comme non normatifs à l'époque du texte.

traités⁹. Une première option consistait à étudier la syntaxe des pronoms clitiques ; il fallait toutefois, d'une part, manier correctement l'appareil théorique, quel qu'il fût, comme cela a déjà été indiqué, et, d'autre part, le mettre au service de l'analyse des occurrences textuelles, qui ne se laissent pas toujours aisément justifier à partir des théories disponibles. Ainsi, par exemple, il convenait non seulement de s'arrêter sur les exemples les plus canoniques d'enclise et de proclise — *y hallola así* (v. 2005), *las desdichas nos contemos* (v. 1947) —, mais aussi sur des pronoms susceptibles de mériter une analyse particulière, comme le mésoclitique *nos de encontrado nos habemos* (v. 1944) ou le proclitique atypique *le* du vers 2015 (*le dejo que os hable y vea*). L'analyse des subordonnées adverbiales introduites par la conjonction *porque* pouvait également être pertinente, à condition de mettre correctement en contraste l'occurrence des vers 2000-2001 (*porque tenga lugar de hacer mejor este embuste*) et celles des vers 1961-1963 (*porque se templó en el agua fría y mudó el temple primero*) ou 2026-2027 (*porque bien sabe el Señor cuán lejos va el alma de eso*) : une fois encore, à partir d'un rappel nécessaire de l'évolution de la préposition *por*, qui se trouve à l'origine de la conjonction introduisant les subordonnées étudiées, et en s'appuyant sur l'une des théories disponibles, quelle qu'elle soit — de la RAE aux propositions psychomécaniques —, l'objectif était de montrer la divergence syntaxique (mode verbal) et, par conséquent, sémantique (cause vs finalité) entre ces propositions. Une troisième option consistait à aborder les périphrases verbales, travail intéressant si l'on parlait, par exemple, de la comparaison entre les trois périphrases modales présentes dans le texte (*ha de hacer*, v. 1985 ; *tengo que hablar*, v. 1989 ; *debéis de ser*, v. 2036). Aux considérations d'ordre morphosyntaxique pouvait s'ajouter — ici ou plus tard — un commentaire sémantique fin mettant en parallèle l'expression du futur, de l'obligation et de l'hypothèse. Enfin, comme nous l'avons annoncé plus haut, une description détaillée des conditions syntaxiques d'apparition du verbe *hablar* aurait été particulièrement bienvenue dans un texte où cette forme verbale, dans son sens de 'communiquer avec quelqu'un', présente trois schémas de fonctionnement possibles : verbe transitif (*me las dejéis hablar*, v. 1972 ; *hablarlas*, v. 1974 ; *hablarlos*, v. 1977, sans doute en relation avec *hablar algún caballero*, v. 1954) ; verbe intransitif avec régime prépositionnel introduit par *a* (*¿A mí me queréis hablar? A vos*, v. 1990-1991) ; verbe intransitif avec régime prépositionnel introduit par *con* (*hablar con las dos*, v. 1983 ; *hablar con vuestra señora tía*, v. 1989-1990 ; *ni habló jamás con Belisa*, v. 2021).

Pour ce qui est de la sémantique, nous avons déjà évoqué certains sujets qui, à partir des considérations morphologiques ou syntaxiques formulées dans les parties précédentes, pouvaient pleinement trouver leur place dans la présente rubrique — avec une nouvelle limitation du nombre de phénomènes traités, imposée par le temps restreint du commentaire — : traitement de l'allocutaire, sémantique dérivationnelle¹⁰, valeurs de la forme en *-ra*, sémantique de la subordination adverbiale introduite par *porque*, ou valeurs véhiculées par les périphrases verbales modales. On pouvait y ajouter, par exemple, l'étude de la forme *será* du vers 1984, futur dépourvu d'intérêt morphologique, mais doté, en revanche, d'un très grand potentiel d'analyse sémantique en raison de sa nature modale épistémique — faisant d'ailleurs clairement écho à la sémantique de la dernière des périphrases citées, *debéis de ser*. Un autre thème particulièrement attrayant était l'évocation et l'analyse sémantique des très nombreux verbes de mouvement de l'extrait, tant dans leurs emplois pleins (*ir*, v. 1938 ; *vengo*, v. 1945, 1974 ; *vienen*, v. 1964 ; *se llega*, v. 1983 ; *me ha traído*, v. 2016) que dans leurs emplois comme verbes semi-auxiliaires des périphrases aspectuelles (*vengo a ver*, v. 1940, 1948, 1952 ; *viene a ver*, v. 1948-1949 ; *andan arando/sembrando*, v. 1967 à 1970 ; *van llegando*, v. 1970). Du point de vue de la lexicologie, il ne fait aucun doute que, si un mot joue un rôle central dans le texte — et dans l'œuvre, à laquelle il donne son titre —, c'est bien le mot *acero*. Présent à quatre reprises dans l'extrait proposé (v. 1950, 1953, 1957, 1987), il permettait d'établir un jeu de mots plaisant entre les deux valeurs métonymiques privilégiées dans la *comedia*, à savoir l'eau ferrugineuse employée comme remède médicinal et l'épée. À ce dernier référent pouvaient être associés sémantiquement les adjectifs *agudo* et *frío* (v. 1958), ce dernier pouvant à son tour être mis en réseau (par opposition) avec le verbe *arder* (v. 1961), dans un autre jeu de mots évident entre le procédé de fabrication de l'épée et les effets de la passion amoureuse sur les personnages. Et, à propos de *passion*, ce mot, présent au vers 1966, jouait lui aussi « sur deux tableaux », en renvoyant à la fois au sentiment amoureux et, surtout, à la souffrance dans laquelle il s'inscrit étymologiquement, sens renforcé par l'énumération ternaire de passions négatives réunies entre les vers 1968 et 1970 (*celos, enojos, penas*). Dans ces vers se développe précisément une métaphore filée, également digne de commentaire, qui assimile l'extension des passions douloureuses au travail agricole (*andan allí en el yugo de los celos, arando enojos, sembrando penas*). La représentation

⁹ On attend du candidat qu'il traite en profondeur trois ou quatre phénomènes au total dans les parties consacrées à la morphologie et à la syntaxe.

¹⁰ Il convenait, dans ce cas, de veiller tout particulièrement à ne pas se laisser guider par un « pilote automatique » qui conduirait à traiter le diminutif comme un suffixe affectif positif et l'augmentatif comme un suffixe péjoratif, puisque ce texte permet précisément de mettre à mal une telle répartition dichotomique des rôles sémantiques des suffixes appréciatifs. Le jury a ainsi pu apprécier le travail des candidats qui ont su proposer des commentaires de qualité, ancrés dans une réelle analyse du texte donné.

du ciel était elle aussi métaphorique dans le texte : le mot apparaît au singulier (v. 1979) et au pluriel (v. 1971) pour renvoyer à deux réalités proches, mais légèrement divergentes. La forme singulière (*así vuelven cielo el Prado*) — forme que le candidat devait d'ailleurs traduire par la suite — renvoie au paradis, par opposition à la mer de larmes terrestre¹¹, tandis que la forme plurielle, rimant avec *celos*, conduit à l'évocation métaphorique de la divinité. L'analyse de chacun de ces éléments doit, cela va sans dire, être menée d'un point de vue linguistique, sans tomber — ou sans trop tomber — dans le commentaire littéraire, en montrant une connaissance fine de l'étymologie des mots sélectionnés, de leur évolution sémantique au cours de l'histoire, des mécanismes qui interviennent dans cette évolution, évoqués à l'aide d'une terminologie correcte et expliqués de manière adéquate, et, enfin, des effets qu'ils produisent ou peuvent produire sur le spectateur de l'époque et/ou sur le lecteur actuel.

Les dernières minutes de l'intervention du candidat doivent être consacrées à la traduction — dernière figure imposée —, dans laquelle il convient de veiller au plus haut point à la cohérence de la proposition faite avec les explications linguistiques fournies auparavant. Les conseils généraux donnés plus haut permettront de compléter cette partie.

Texte : Mariana Enriquez, *Los peligros de fumar en la cama*, de “Al principio” (p. 225) à “ataque de nervios.” (p. 228)

Lors de leur lecture de l'extrait proposé, les candidats devaient apporter le plus grand soin à la prononciation des mots *entonces*, *encima*, *cerca* et *ya*, afin de restituer fidèlement, conformément à la variété *rioplatense*, les phonèmes correspondant aux graphies <c> et <y>. Si la restitution des traits phonétiques et prosodiques de Buenos Aires n'était en aucun cas exigée (bien qu'elle ait été valorisée lorsqu'elle était réussie), le jury s'est montré, en revanche, absolument intransigeant à l'égard des lectures hachées et dépourvues d'expressivité, indignes d'un futur professeur de langue.

Au moment de justifier leur lecture, on attendait des candidats qu'ils ne commencent pas leur explication en reprenant le système phonologique médiéval (voir rapport de la session 2025), mais qu'ils partent de l'époque classique, les deux premières grandes étapes de l'évolution du sous-système des phonèmes sifflants révolues. Les candidats qui ignoraient la consigne (ou qui ont préféré ne pas en tenir compte) ont perdu, dans une explication inutile (car non prise en compte dans le barème), de précieuses minutes qu'ils auraient pu mettre à profit pour compléter de manière satisfaisante leur commentaire linguistique. L'objectif de cette partie était de montrer une connaissance fine de la divergence — et des raisons de celle-ci — entre l'espagnol péninsulaire standard et la variété reproduite oralement. Comme cela a été indiqué plus haut, le jury a accepté la lecture *yeísta* avec *rehilamiento* sourd ou sonore de la graphie <y>, à condition que le candidat ait été capable de justifier de manière convaincante son choix.

Dans la rubrique consacrée à la phonétique évolutive, deux nouveaux mots canoniques (*juego* et *primero*) ont été proposés aux candidats, sans poser de difficulté majeure à ceux qui s'étaient entraînés de manière sérieuse et constante tout au long de l'année de préparation.

Pour aborder la partie graphique, si, dans d'autres textes de Mariana Enriquez, l'intérêt principal pouvait résider dans l'étude de la formalisation graphique des emprunts ou dans l'emploi des majuscules, l'extrait proposé invitait tout particulièrement à se concentrer sur des aspects généraux d'orthotypographie (pour l'analyse desquels la lecture et l'exploitation des explications fournies dans la *Ortografía* de la Real Academia n'étaient pas inutiles). Le candidat pouvait, par exemple, étudier la manière dont l'autrice organise graphiquement le discours direct, puisque quatre schémas différents se combinent dans l'extrait : d'une part, on relève la mise en forme la plus canonique de la structure dialoguée, au moyen d'interventions successives, dans des paragraphes distincts, chacune introduite par un tiret cadratin (lignes 18 à 22 et 38 à 40) ; d'autre part, le discours direct peut être intégré au corps du texte narratif au moyen de guillemets, avec ou sans verbe de parole ou d'écriture préalable et avec ou sans deux points prélabiles (ligne 59 et lignes 82 à 94¹²) ; en troisième lieu, un tiret cadratin fermant, suivi de deux points — dans un emploi peu canonique du système de ponctuation — peut introduire l'intervention directe, sans guillemets, d'un personnage (lignes 40 à 44) ; enfin, le discours direct est susceptible de faire brutalement irruption au milieu de la narration, sans aucune marque typographique et seulement précédé de verbes *dicendi* (lignes 6-7 et 48). On attendait du candidat qu'il soit capable d'identifier les différents moyens graphiques de présentation du discours direct, de les décrire correctement et d'analyser tous les effets résultant des choix opérés par Enriquez. Ensuite, afin de tisser un réseau de relations avec ce qui venait d'être dit, il était également possible de mener une étude détaillée de l'emploi du tiret cadratin, en opposant l'usage précédemment cité

¹¹ Rappelons que, dans la version fac-similé, le mot *prado* est écrit avec une minuscule.

¹² L'analyse particulière des lignes 85-86, qui rompent l'harmonie du sous-ensemble en raison de leur nature hybride — verbe de discours rapporté à la troisième personne, mais présence d'une marque évidente d'oralité (*o qué*) — et de l'absence surprenante de guillemets, a été particulièrement appréciée par le jury.

— introduction du discours direct ou marque de son interruption par la narratrice — à celui qui en est fait à la ligne 65 (— *un poco*—), où le signe, double cette fois, sert à enchâsser dans la narration principale un discours secondaire, une sorte d'incise par laquelle la voix narrative s'adresse spécifiquement au lecteur pour lui apporter une précision subjective. Le réseau relationnel pouvait, par exemple, s'achever par une analyse attentive de l'emploi des deux points dans le texte : outre leur fonction, déjà signalée, d'introducteurs du discours direct, les deux points, qui « detienen el discurso para llamar la atención sobre lo que sigue, que siempre está en estrecha relación con el texto precedente » (*Ortografía RAE*, 3.4.4.1.), permettaient, dans l'extrait analysé, de reprendre anaphoriquement (ligne 60) ou d'expliciter cataphoriquement (ligne 87) des éléments déterminés du discours.

En ce qui concerne la rubrique de morphologie, et plus précisément la sous-partie de morphologie nominale, cet extrait était l'un des rares dans lesquels un développement exclusivement centré sur l'évolution historique du pronom *vos* était particulièrement dépourvu de pertinence, puisque le morphème était absent de la séquence¹³. Un candidat attentif au texte pouvait cependant identifier, dans le cadre du discours direct analysé plus haut, des formes pronominales atones de deuxième personne (*copate* — ligne 46 —, *después te explico* — ligne 92 —), qui permettaient de montrer le caractère hybride du *voseo* pronominal *rioplatense* : les pronoms atones de COD et de COI y reprennent les emplois du tutoiement, contrairement aux emplois *voseantes* des formes toniques, absentes du texte. L'étude de la néologie lexicale¹⁴ offrait davantage de possibilités de commentaire, le texte se caractérisant par une surabondance de dérivations. Le processus de dérivation pouvait être abordé selon de multiples perspectives, à condition de systématiser d'une manière ou d'une autre les occurrences retenues et d'éviter ainsi toute énumération aléatoire dépourvue de structuration. Il était, par exemple, possible d'étudier la préfixation en s'arrêtant sur le préfixe privatif *des-* (*destapar* — ligne 24 — ou *desaparecer* — lignes 73 et 76 —), qui pouvait être mis en relation avec les nombreux adverbes de négation de l'extrait, ou alors sur les préfixes intensifs *super-* (*superraro* — ligne 80 —) et plus particulièrement *re-* (*revalientes* — ligne 39 — et *retarde* — ligne 44 —). Pour l'étude de ce dernier, il convenait de s'attarder sur les différences diatopiques de fonctionnement morphologique (extension beaucoup plus large, dans les variétés américaines et tout particulièrement argentine, des bases lexicales disponibles ; cf. *Nueva gramática de la lengua española*, § 10.9j), ainsi que, ici ou dans la partie correspondante, sur la valeur sémantique véhiculée par le préfixe dans les occurrences citées¹⁵, opposées dans le texte à des mots tels que *repasar* (ligne 13) ou *reconstruir* (ligne 65), où le préfixe possède une valeur itérative. La suffixation pouvait également occuper une place privilégiée si l'on regroupait les mots *Julita* (ligne 7), *solita* (ligne 57), *mesita* (ligne 64) et même *camioneta* (lignes 47 ou 69, avec un diminutif directement hérité du français), qu'ils soient ou non opposés au mot *sillón* (ligne 64) ; l'analyse du degré de lexicalisation des suffixes appréciatifs pouvait être complétée par l'étude sémantique — ici ou ultérieurement — des valeurs qui leur sont associées. Enfin, une étude de la dérivation impropre, avec ou sans déterminant de recatégorisation, n'était pas à exclure : on pouvait, par exemple, analyser *lo lindo* (ligne 51) et *ponerse mala onda*¹⁶ (ligne 71).

En morphologie verbale, le candidat pouvait choisir d'analyser les formes *voseantes* d'allocution, inconnues en synchronie dans l'espagnol péninsulaire et dans les pays américains où domine le tutoiement : *ayudás* — ligne 40 —, *tenés* — ligne 44 —, *querés* — ligne 46 —, *copate* — ligne 46. Une analyse correcte et complète de ces formes supposait de fournir une explication morphologique détaillée¹⁷, permettant de rappeler les temps verbaux susceptibles de présenter une morphologie *voseante* et, surtout, d'en retracer l'évolution depuis le latin¹⁸, en passant par le castillan médiéval et classique (voir, par exemple, Penny, 1993 : 155-156). On pouvait également étudier certaines formes de passé simple présentes dans le discours direct, qui se prêtaient à une description d'usages diatopiques opposés aux usages habituels de la majeure partie de l'espagnol péninsulaire standard — à l'exception de certains territoires, comme la frange nord-

¹³ Ce qui n'a pas empêché certains candidats, à la surprise du jury, de consacrer exclusivement à cette forme l'intégralité de leur explication morphologique.

¹⁴ Le jury accepte évidemment toute terminologie en la matière.

¹⁵ Le jury a valorisé les commentaires établissant un rapprochement sémantique entre le préfixe *re-* et le suffixe *-ísimo* (*fuertísimo* — lignes 32 et 33 —).

¹⁶ Emploi adjectival du syntagme, susceptible par ailleurs d'être opposé à l'emploi nominal attesté à la ligne 48.

¹⁷ Réduire la justification morphologique des formes *voseantes* à un simple « déplacement accentuel » — surgi, de surcroît, de nulle part — non seulement dénaturait la réalité historique, mais mettait les candidats dans une situation inconfortable lorsqu'on les confrontait à la forme *estás*, elle aussi présente dans le texte (ligne 82).

¹⁸ Il convenait, pour atteindre cet objectif, de ne pas oublier l'impératif. De très nombreux candidats ont fourni, avec plus ou moins de réussite, une explication diachronique au sujet de la deuxième personne du pluriel de l'indicatif présent, mais n'ont pas été en mesure de répondre aux questions du jury sur l'évolution des formes impératives.

occidentale et les îles Canaries — ; ainsi, des verbes tels que *traje* (ligne 42), *pude* (ligne 45), *hizo* (ligne 46) ou *vino* (ligne 82) pouvaient faire l'objet d'une explication morpho-aspectuelle non dépourvue d'intérêt.

À l'intersection de la morphologie et de la syntaxe, il était possible de s'arrêter sur la forme *esperemos* dans la séquence *nos pidió que esperemos* (ligne 49) : si la constitution strictement formelle du verbe ne semble pas mériter de commentaire particulier, la rupture de la concordance des temps attendue entre la principale et la subordonnée, avec l'apparition soudaine d'un présent en décalage temporel, qui paraît suspendre dans le temps ce qui est raconté, méritait en revanche une explication détaillée.

Du point de vue syntaxique, la richesse du texte offrait des possibilités de commentaire nombreuses et très diverses. L'une d'elles consistait à étudier les périphrases verbales, que l'on pouvait systématiser de différentes façons selon les préférences de chaque candidat. Une première option était d'opposer les périphrases aspectuelles perfectives inchoatives (*empezar a* — lignes 83 et 84 — ou *ponerse a* — ligne 93 —) aux périphrases terminatives (*dejar de* — lignes 4 et 32). Une autre solution consistait à commenter les périphrases aspectuelles imperfectives duratives, en opposant, par exemple, des occurrences canoniques (*estás hablando* — ligne 82 —) à d'autres où l'auxiliaire est éliminé sous l'effet de l'oralité (*jugando* — ligne 38 —), voire encore à d'autres de nature plus complexe — en raison du caractère discutable de leur statut périphrastique —, pour lesquelles toute interprétation cohérente et argumentée a été acceptée (lignes 8 à 10, par exemple). Enfin, il n'était pas exclu de commenter la périphrase modale *deber* + infinitif, présente à deux reprises dans le texte avec une valeur épistémique d'hypothèse — susceptible d'être traitée également en sémantique —, valeur indiscutable à la ligne 51 et probable à la ligne 87 (même si l'interprétation déontique était elle aussi admissible ici). Cette perspective sémantique permettait, par ailleurs, d'établir un parallèle entre les deux structures — ou du moins la première — et la forme périphrastique *podía ser* de la ligne 74 ; le jury a pu apprécier et récompenser tout commentaire sur l'alternance entre les formes périphrastiques *deber* + infinitif et *deber de* + infinitif, sur leurs valeurs historiques et sur la souplesse normative actuelle (voir *Diccionario panhispánico de dudas*). En dehors des périphrases, le candidat pouvait choisir de s'arrêter sur des structures telles que *la miró a su hermana* (ligne 40) et *lo llamamos a Leo* (ligne 87), afin de développer la question de la duplication pronominale du COD postposé, étrangère à la norme standard de l'espagnol, mais fréquente dans les variétés du Cône Sud —, à la différence de la duplication pronominale du COI postposé, commune à toutes les variétés et également attestée dans l'extrait, aux lignes 2-3 et 41, par exemple. Un autre commentaire syntaxique digne d'intérêt pouvait porter sur le datif possessif de la ligne 18, susceptible de donner lieu à une explication complète sur l'emploi d'un pronom datif (*la voz le salió un poco tembleque*) pour rendre compte de « l'ascension argumentale » — nous employons ici l'une des multiples terminologies possibles, mais rappelons que le jury accepte toute proposition solidement documentée — d'un possesseur absent de la structure syntaxique profonde (*su voz salió tembleque*), ainsi que sur les conséquences de l'apparition de ce datif sur la détermination de l'élément possédé (remplacement de l'adjectif possessif par l'article défini : *su voz* > *la voz*) et sur les conditions nécessaires et suffisantes pour que de telles modifications syntaxiques puissent se produire, notamment la notion de « possession inaliénable ». Certes, le datif possessif attesté ne trouvait pas dans le texte d'écho direct permettant de tisser immédiatement un réseau ; il n'en reste pas moins qu'un système pouvait être dégagé si l'on choisissait d'étudier les possessifs introduisant des termes de parenté¹⁹. L'analyse de la nette et curieuse dichotomie attestée dans le texte entre les termes de parenté introduits par des possessifs (*su hermano mayor* — ligne 23 —, *su hermana* — ligne 40 —, *su hermano* — ligne 67 — ou *su papá* — ligne 85 —) et ceux qui sont systématiquement précédés de l'article défini, sans datif associé cette fois (*la madre* — ligne 62 —, *la mamá* — ligne 86 —, *la madre* — ligne 92 —, *el viejo*²⁰ — ligne 42 — et *los viejos* — lignes 24, 30, 41, 78 et 82 —) présentait ainsi un intérêt particulier. Si un candidat avait identifié ce phénomène, le jury aurait pu valoriser toute hypothèse explicative, en particulier celle qui situe la différenciation à la frontière susceptible de s'instaurer entre possession particulière — marquée par des possessifs grammaticaux — et possession dite collective — identifiée au moyen d'une détermination définie.

Et si la syntaxe de l'extrait abondait en nuances, l'éventail des possibilités ouvertes par l'analyse sémantique tendait

¹⁹ Rappelons que Bally (1926), à la suite de Lévy-Bruhl (1916), avait déjà inclus, dans son étude sur la possession inaliénable, ce qu'il appelait la « sphère personnelle », dont font partie les relations de parenté, qui, dans de nombreuses langues, partagent le fonctionnement syntaxique des éléments référant aux réalités prototypiques de la possession inaliénable (le corps humain notamment).

²⁰ Un bref commentaire sur l'alternance, dans le discours direct, entre le mot *mamá* et le syntagme *el viejo* n'aurait pas non plus été dépourvu d'intérêt linguistique.

presque vers l'infini. Le candidat avait véritablement l'« embarras du choix », ce qui semblait difficilement compatible avec la proposition — que beaucoup ont faite, sans doute faute de temps ou de ressources suffisantes — d'une brève liste de mots rapidement étiquetés comme « américanimes » ou « argentinismes », pauvrement accompagnés d'une traduction française, d'un équivalent péninsulaire ou d'une définition lexicographique notée à la hâte dans la salle de préparation. Si rien n'empêchait évidemment de proposer une étude lexicologique de mots marqués diatopiquement, il convenait, d'une part, de structurer les occurrences retenues selon des critères librement choisis par le candidat : leur extension — mots argentins ou propres au Cône Sud vs mots répandus sur tout le continent américain, *boludo* vs *pieza*, par exemple — ; leur étymologie — indigénismes vs mots issus de l'espagnol européen, aujourd'hui désuets ou peu employés sur le Vieux Continent, *guacho* vs *afanar*, par exemple — ; leur fréquence ou leur contexte d'emploi — mots communs aux variétés des deux côtés de l'Atlantique, mais dont la fréquence ou les conditions d'apparition diffèrent, *madre* vs *mamá*, par exemple —, etc. Il convenait, d'autre part, d'exposer de manière détaillée, en s'appuyant sur un appareil terminologique et théorique adéquat, l'histoire complète — lexicale, sémantique et pragmatique — de certains de ces mots. Les considérations diatopiques pouvaient, par ailleurs, contribuer à l'étude de nuances particulières véhiculées par certains vocables ; un exemple particulièrement fécond était, à cet égard, celui de la dichotomie verbale entre *ser* et *estar* dans le texte proposé, puisque l'on y relevait d'intéressants doublets se prêtant à un commentaire riche en couleurs — certains communs à l'ensemble du monde hispanique, d'autres seulement possibles dans les variétés américaines — : ***estábamos grandes*** (ligne 31) vs ***era mucho más grande que nosotras*** (ligne 52), ou ***estaba tan lindo como siempre*** (ligne 35) vs ***lo lindo que era Leo*** (ligne 51). Enfin, l'étude lexico-sémantique pouvait être élargie à l'évocation, non nécessairement diatopique, de certains groupes de mots, définis soit selon des critères sémantiques — par exemple les nombreux mots associés à la peur dans l'extrait : *sobresaltar* (lignes 25-26), *cagazo* (ligne 29), *miedo* (lignes 39, 77 et 84), *nervios* (ligne 94) et, surtout, *temblar* (ligne 84), *tembleque* (ligne 19) et, d'une certaine manière, *tremendo* (ligne 93) —, soit selon des critères d'origine — par exemple les mots aujourd'hui clairement désémanés issus de termes de nature initialement sexuelle, comme *joder* (lignes 38 et 44), *pendeja* (lignes 39 et 40) ou *putear* (ligne 91). Toutefois, comme cela a été indiqué pour le texte diachronique, l'avant-dernière rubrique du commentaire est loin de se limiter à l'analyse lexicale. Il était donc non seulement possible, mais également opportun, d'évoquer ici — ou d'évoquer à nouveau — certains phénomènes déjà traités en morphologie ou en syntaxe, dont l'analyse débordait nécessairement vers la prise en considération des significations et des contextes d'emploi : valeurs des périphrases, des démonstratifs ou des affixes, entre autres. Et, précisément, afin d'achever l'analyse en faisant système, on pouvait envisager un topo de nature sémantique consacré aux différents mécanismes d'intensification ou de pondération employés tout au long du texte : aux procédés morphologiques déjà signalés — préfixation en *super-* et en *re-*, suffixation en *-ísimo* — pouvaient s'ajouter des procédés de nature syntaxique, notamment les répétitions des lignes 57 (*sola solita*) et 84 (*era Leo, era Leo*), ainsi que d'autres de type lexical : il était possible de mentionner ici, par exemple, l'adjectif antéposé *tremendo* évoqué plus haut (*tuvo tremendo ataque de nervios*, ligne 93), en rappelant son origine latine comme participe futur passif du verbe TREMER ('qui doit être craint') et en analysant son net glissement sémantique vers l'intensification quantitative (> 'qui fait très peur' > 'qui est grand, important, abondant'), glissement qui fait de cette forme, dans le texte, un quasi-synonyme de *enorme*, sans lui faire perdre — dans un nouveau clin d'œil de l'autrice — les nuances de *tembleque* qui lui reviennent étymologiquement.

Conclusion

Grâce à ces exemples de relevés et, surtout, aux pistes que nous proposons quant à la manière de les exploiter et de les présenter, grâce également aux quelques remarques générales, reprises pour l'essentiel des rapports des sessions antérieures, nous espérons que les futurs candidats percevront avec plus de clarté les enjeux de l'épreuve et prendront conscience du caractère certes exigeant de l'explication linguistique, mais aussi de sa faisabilité et de l'intérêt qu'elle représente dans la formation d'un futur enseignant de langue.

III.4 Épreuve d'option

Données statistiques générales de l'épreuve d'option :

Épreuve	Nombre de candidats admissibles	Nombre de candidats présents	Moyenne des candidats présents	Moyenne des candidats admis
Épreuve d'option : catalan, latin, portugais	157	153	7,14 / 20	9,55 / 20

Note minimale : 0,5/20 - Note maximale : 18/20

93 candidats admissibles ont choisi le portugais, 47 le catalan et 17 le latin.

III.4.1 Remarques générales

Le temps de préparation à l'épreuve d'option est d'une heure trente minutes. La prestation orale devant le jury dure au maximum quarante-cinq minutes et se déroule en deux temps : le candidat dispose de trente minutes maximum pour exposer son travail ; s'ensuit un entretien avec le jury d'une durée maximale de quinze minutes.

Durant la préparation, les candidats qui ont choisi le catalan ou le portugais disposent d'un dictionnaire unilingue, et les candidats latinistes disposent d'un dictionnaire latin-français. Les candidats n'ont pas accès à l'œuvre intégrale. Le jury peut également annoter le texte s'il le juge nécessaire pour sa bonne compréhension.

En catalan et en portugais, les candidats doivent, dans l'ordre qui leur convient, lire et traduire un passage indiqué, et commenter l'intégralité du texte proposé, suivant la méthodologie de leur choix (commentaire composé ou explication linéaire). Le passage à lire correspond au passage à traduire. Si l'ordre des étapes constitutives de l'épreuve est laissé à la discrétion du candidat, le jury conseille néanmoins de procéder comme suit : introduction du texte (même minimale, quitte à développer une présentation plus étoffée par la suite), lecture puis traduction des passages signalés (en ne proposant qu'une version au jury, qui n'est pas censé choisir entre plusieurs options) et commentaire de l'intégralité du texte. Il peut être parfois utile et opportun de revenir sur un point de traduction dans le commentaire, quand il peut éclairer la complexité du sens du texte.

En latin, les candidats doivent lire les quatre ou cinq premiers vers ou premières lignes du texte proposé, traduire l'intégralité du passage et en présenter une explication littéraire (selon le principe du commentaire composé ou de l'analyse linéaire, à leur convenance).

Dans tous les cas, l'épreuve a lieu en français.

Remarque générale sur le temps de préparation

Il est essentiel que les candidats sachent tirer profit de l'ensemble du temps de préparation imparti, plus particulièrement pour construire de manière rigoureuse le commentaire proposé. La gestion du temps de préparation est à cet égard essentielle pour permettre au candidat de proposer une prestation qui se rapproche le plus possible des trente minutes dont il dispose : un commentaire indigent, alors que l'ensemble des trente minutes n'a pas été employé, laisse percevoir soit un manque de préparation à l'épreuve, soit une mauvaise gestion du temps de préparation. Une bonne préparation, en amont au cours de l'année, et lors de l'heure et demie précédant l'oral, doit permettre d'occuper ces trente minutes par un exposé dense et cohérent, sans se livrer au « remplissage ». Le jury n'apprécie guère les prestations qui occupent inutilement le temps imparti et se satisfait de prestations plus brèves dans lesquelles l'essentiel est dit, et bien dit.

Remarques et conseils concernant la lecture

De façon générale, des efforts certains sont produits. On ne répétera pas assez combien il est nécessaire de s'exercer à cette partie non négligeable de l'épreuve, de lire à haute voix, voire de s'enregistrer. Il est obligatoire d'indiquer avant la lecture, pour les deux langues vivantes, la norme dialectale choisie et de s'y conformer durant l'exercice de lecture. Le jury se forge dès la lecture un avis sur la compréhension et l'appréciation du texte par le lecteur. Il regrette souvent que certains candidats lisent rapidement leur texte, sans le moindre relief, comme pour s'en débarrasser au plus vite. Il

apprécie et valorise l'effort d'expressivité dans la lecture. En outre l'évaluation de la prononciation ne saurait s'arrêter à la seule lecture de l'extrait proposé : des candidats ayant choisi le catalan ou le portugais, et qui se montrent vigilants au cours de la lecture, ont parfois tendance à revenir à une prononciation défailante, souvent castillane, dans les citations faites au cours de l'explication.

En latin, si le jury ne recherche bien sûr pas quelque restitution orale d'un état de langue ancien, il apprécie toutefois une lecture sensible, par laquelle l'intelligence même du texte est donnée à entendre : un texte lu sans distinction de groupes de mots cohérents et sans intonation, mais de manière sèchement linéaire, contrevient à toute lecture orale, y compris pour une langue ancienne.

Remarques et conseils concernant la traduction

Les candidats qui, pour les épreuves de catalan et de portugais, choisissent de présenter leur traduction à la fin de l'épreuve doivent bien gérer leur temps sans s'exposer au risque d'en manquer, d'autant qu'ils doivent la dicter au jury, ce qui implique une élocution relativement lente et claire. Il convient de s'entraîner à cet exercice puisque le jury peut souhaiter noter mot à mot la traduction afin de pouvoir revenir sur celle-ci au cours de l'entretien. En latin, la traduction par groupes de mots doit nécessairement précéder le commentaire (cf. *infra*).

La traduction répond à des critères d'exigence qu'un candidat à l'agrégation doit impérativement travailler tout au long de son année de préparation. Il faut être maître de ses choix et ne pas proposer plusieurs traductions : un bon candidat doit savoir trancher. La version est, par ailleurs, aussi un exercice de français, et si le jury peut faire preuve d'indulgence pour une langue d'« option », il attend une traduction faite dans un français correct.

Durant le temps de préparation, les candidats disposent d'un dictionnaire ; le jury ne saurait trop les inviter à consulter cet outil de manière raisonnable et raisonnée. Les candidats doivent surtout faire preuve de bon sens dans leur choix de traduction en s'appuyant sur l'analyse textuelle et leur connaissance de l'ouvrage. Ils doivent veiller à la cohérence interne de leur traduction mais aussi à sa cohérence par rapport à leur explication : il arrive que des candidats commettent des faux sens et proposent des solutions parfois incongrues pour des mots qu'ils ont spontanément bien compris au cours de l'explication. Le jury conseille en particulier de réfléchir au choix des temps selon le contexte d'énonciation, au choix du lexique selon le registre de langue.

Lors de l'entretien avec le jury, le candidat peut revenir sur sa traduction, corriger un terme, une expression. Il peut également justifier une traduction à la lumière de son interprétation du texte. Le jury apprécie qu'un candidat justifie avec pertinence un terme ou une expression de sa traduction, ce qui démontre qu'il est capable de recul et d'à-propos sur sa prestation.

Parfois le jury constate que des candidats s'appuient sur une traduction apprise par cœur. Les traductions éditées ne sont cependant pas toujours fiables et cette « méthode », facilement repérable par le jury, finit par nuire à l'appréciation de la prestation du candidat, dont on attend qu'il fasse preuve de maîtrise du texte, de jugement autonome et d'intelligence, au lieu de dépendre sans distance de solutions toutes faites.

Remarques et conseils concernant l'explication

L'explication de texte a lieu en français et le candidat est libre de choisir la méthode d'analyse littéraire, entre l'explication linéaire et le commentaire composé. Cependant, dans certains cas, il est difficile, voire impossible, de déterminer le type d'analyse retenu par le candidat, cette confusion nuisant à l'appréciation finale de la prestation. Le jury conseille donc aux candidats d'annoncer au cours de leur introduction le type de commentaire choisi et de s'en tenir rigoureusement à celui-ci.

Lors de son introduction, le candidat aura également à cœur d'inscrire le passage dans l'économie générale de l'œuvre. Si quelques éléments biographiques peuvent être bienvenus, ils ne sauraient en aucun cas constituer l'intégralité de l'introduction et doivent servir à éclairer la lecture ; il en va de même pour les éléments contextuels. Dès l'introduction, il faut proposer un plan précis avec des axes de lecture clairement définis. Une problématique est utile et appréciée si les axes de lecture auxquels elle renvoie sont par la suite développés. L'objectif est toujours de donner du sens au texte, de le construire et de l'explicitier en évitant la paraphrase.

Le candidat doit suivre le plan annoncé en développant des idées claires et cohérentes, appuyer ses propos sur des citations pertinentes (sans se contenter d'un numéro de ligne) et poursuivre un raisonnement qui mettra en lumière les principaux aspects du texte étudié. La présentation ne peut être une juxtaposition de remarques décousues, un relevé de figures de style ou de procédés. Les termes littéraires ne sont intéressants que s'ils sont maîtrisés et contribuent à l'éclairage du texte. De même, la simple lecture de certaines phrases, voire d'extraits, ne constitue pas un commentaire. Cette année encore, la qualité et le type de prestations ont été extrêmement variés, ce que révèle l'éventail des notes

attribuées. Le jury a apprécié des explications à la fois rigoureuses et sensibles, clairement énoncées et étayées par des citations judicieuses où les candidats n'ont pas craint d'« empoigner le texte ». En revanche, il a déploré un trop grand nombre d'explications faites de remarques décousues, de paraphrase, de propos généraux, de caractérisations plaquées sur le texte sans qu'elles ne soient légitimées ni n'éclairent l'extrait. Beaucoup d'entre elles traduisaient un manque de préparation de l'épreuve et un survol de l'œuvre au programme, à partir de formules « hors sol ».

On ne saurait trop insister auprès des candidats sur la nécessité de préparer cette épreuve d'option, par une lecture attentive et répétée de l'œuvre et par l'acquisition et la maîtrise des outils d'analyse littéraire.

Enfin, il est impératif pour le candidat d'utiliser un langage correct et précis : il convient de bannir les familiarités, les incorrections, les hispanismes (un extrait d'œuvre n'est pas un « fragment », mais un « extrait » justement, un « passage »). Cette épreuve étant aussi un exercice de communication, le jury conseille aux candidats de s'entraîner à parler de manière claire, audible et convaincante, en soignant leur rythme et leur débit. Il se félicite du sérieux avec lequel une forte proportion des candidats aborde l'épreuve d'option.

L'entretien

L'entretien est un temps d'échange où le jury interroge le candidat sur des points de lecture, de traduction et d'explication qui nécessitent une correction, une précision ou un approfondissement. Le jury est bienveillant et le but de la reprise n'est en aucun cas de mettre le candidat en difficulté, mais au contraire de l'amener à améliorer sa prestation. On appréciera ainsi chez le candidat sa capacité à réagir pendant l'entretien, à faire preuve de bon sens et d'ouverture.

III.4.2. Rapports spécifiques

III.4.2.1 Épreuve de catalan

Sur les 157 candidats admissibles, 47 ont choisi le catalan et 46 étaient présents à l'épreuve.

La moyenne de l'épreuve des candidats présents était de 8,03/20 et celle des admis de 10,07/20.

Note minimale des présents : 2,5/20. Note maximale : 18/20.

De la pièce de théâtre au programme, *Oblidar Barcelona* de Carles Batlle (Tarragone, Arola, 2009, ISBN : 978-84-92408-71-9), **les extraits suivants ont été proposés** :

- 1) p. 37-40 : de « BABA : I quan ha passat això? » à « ONA : Eres tu ». Lecture/Traduction de : « BABA : Serà millor que et vesteixis, va » à « BABA : [...] estrebada ».
- 2) p. 42-45 : de « *Universitat. Aula*. [...] » à « FIDEL : Vet aquí el segon motiu ». Lecture/Traduction de : « FIDEL : Li passa res a la Nina » à « FIDEL : [...] ja m'has desconcentrat... »
- 3) p. 47-49 : de « FIDEL : Estàs bé, segur? » à *Timbre*. Lecture/Traduction de la tirade : « SALVADOR : De veritat vols saber què em passa ? ... cop de puny a la panxa ».
- 4) p. 66-70 : de « *Universitat. Aula* » à « CARLES : Barcelona no li agrada ». Lecture/Traduction de : « CARLES : Ha tocat el timbre » à « BLACK : Ella no ho sap ».
- 5) p. 131-134 : de « SALVADOR : Què li ha passat al quadre? » à *Timbre*. Lecture/Traduction : de « SALVADOR : No trobes que fa una olor desagradable, el súper? » à « SALVADOR : [...] ni els seus contes... ».
- 6) p. 101-104 : de « *El pis d'ONA. FIDEL i ONA* » à « FIDEL : Mai més ben dit ». Lecture/Traduction : de « ONA : Signi aquí... » à « ONA : [...] aquesta podria ser la camisa d'un home feliç, [...] ».

La **lecture** n'a pas été toujours à la hauteur des attentes du jury. Certains candidats ont toutefois fait preuve d'une

excellente prononciation du catalan au service d'une lecture expressive témoignant d'un excellent travail préparatoire. En revanche, d'autres candidats ont éprouvé de grandes difficultés pour lire les extraits proposés, hésitant à chaque mot ou proposant un découpage syntaxique inapproprié. On regrettera à nouveau les lectures incohérentes sur le plan phonétique, liées à une prononciation castillane ou à une confusion entre le catalan oriental et occidental. Afin de pouvoir juger de la cohérence de la prestation, on rappellera que les candidats doivent annoncer de manière précise la norme linguistique qu'ils vont adopter.

Les erreurs les plus habituelles, en catalan oriental (barcelonais), ont été les suivantes :

- Les voyelles atones, notamment le « e » ou le « o », sont restituées comme si elles étaient toniques. C'est le cas, entre autres, pour les pronoms personnels compléments atones enclitiques ou proclitiques pour lesquels la voyelle est atone. À l'inverse, le « o » tonique a pu être lu comme s'il était atone.
- La fermeture ou l'ouverture du « e » ou « o » toniques n'est pas toujours correctement rendue.
- Les liaisons entre deux mots qui commencent et finissent respectivement par des voyelles sont souvent mal négociées. On rappellera, à titre d'exemple, qu'un « e » ou un « a » atone en début ou fin de mot, au contact avec une voyelle, tonique ou atone, d'un autre mot, s'amuït [no (e)m diguis, cas(a) oberta].
- Le « r » final des infinitifs, qui s'amuït, sauf devant les pronoms enclitiques, est parfois prononcé. D'une façon générale les « r » finaux n'ont pas été toujours bien négociés.
- Le « s » sonore entre deux voyelles est prononcé sourd, notamment devant la voyelle initiale du mot suivant.
- Le « ll » final n'est pas palatalisé.
- Le « l·l » géminé, caractérisé par le point médian entre les deux « l », n'est pas toujours correctement rendu.
- Le « t » final qui s'amuït après un « n » ou un « l » a été prononcé.
- Le digramme « ny » est mal prononcé en position finale.
- La confusion entre les prononciations du « x » et du « ix » en position intervocalique (*examen / marxar / Eixample*)
- Les voyelles surmontées d'accent (graphique) ont été prononcées atones. On attirera d'ailleurs l'attention des candidats sur les conséquences de la présence d'un accent graphique sur la syllabe précédant une syllabe qui contient « ia » ou « ie ».

Le jury insiste sur l'importance d'un travail préparatoire afin d'éviter, le jour de l'épreuve, une lecture hachée ou hésitante, non seulement pendant l'exercice à proprement parler mais aussi chaque fois que les candidats citent un passage dans leur commentaire. On soulignera également l'intérêt d'une lecture expressive (il s'agit d'une pièce de théâtre faite de dialogues – parfois stichomythiques – et de longues tirades) qui montre que les candidats en saisissent les enjeux littéraires.

En ce qui concerne **la traduction**, on rappellera que l'exercice ne peut pas s'improviser le jour de l'épreuve. Un travail en amont de traduction de la pièce de la part des candidats aurait évité les contresens et les non-sens et les problèmes trop souvent constatés cette année. Lors de la préparation à l'épreuve, il est donc impératif de mener un apprentissage intensif de la morphologie et de la syntaxe catalanes (conjugaison, formation de la phrase simple et complexe, types de constructions pronominales, etc.) afin d'éviter les confusions grossières qui ont été constatées cette année : confusion du *perfet perifràstic* (*anar* + infinitif) avec un futur simple ; entre première et troisième personne en cas d'absence de pronom personnel ; présent / imparfait.

Avant les oraux, les candidats doivent impérativement s'assurer de la compréhension de l'ensemble du lexique proposé par l'œuvre au programme. Ils pourront à cet effet avoir recours aux dictionnaires bilingues, comme le *Diccionari català-francès* de René Botet et Christian Camps, ainsi qu'aux dictionnaires unilingues, tels que le *Diccionari de la llengua catalana* et le *Diccionari català, valencià, balear* (recommandé pour les dialectalismes), tous disponibles sur Internet. On rappellera également que la possibilité offerte aux candidats de consulter, durant le temps de préparation de l'épreuve, un dictionnaire unilingue ne doit être saisie qu'en cas d'extrême nécessité afin de laisser du temps pour le commentaire. Cela est toutefois indispensable en cas de doute lexical (phrase incohérente du fait d'une mauvaise compréhension d'un terme) car les faux-amis sont fréquents. En outre, l'existence d'une traduction française de l'œuvre au programme ne dispense pas d'un travail sur le texte en catalan. Le jury tient à souligner qu'une traduction littéraire peut parfois prendre

certaines libertés avec l'œuvre originale (adaptations, omissions, réécritures). Les candidats qui sont amenés à consulter une traduction de l'œuvre au programme devront donc se montrer attentifs aux possibles écarts avec le texte original et être en mesure de justifier leurs propres choix de traduction.

La langue de Carles Batlle (dont le nom doit être correctement prononcé ['baʎ.ʎə]) et ses dialogues sont en apparence simples. Ils transmettent une oralité, parfois une familiarité allant jusqu'à la grossièreté, propre au langage dramatique contemporain, qu'il faut être en mesure de restituer en français sans tomber dans des surtraductions ou des registres inappropriés. On rappellera également que, si la fine compréhension de l'œuvre fait bien évidemment partie des critères d'évaluation de l'exercice, la correction et l'élégance de la langue française sont tout aussi cruciales. Ainsi, le jury a non seulement pénalisé les erreurs d'accord et de construction, les barbarismes lexicaux et verbaux, mais aussi les simples calques du catalan, qui dénotent une méconnaissance flagrante du français. À l'inverse, les candidats dont les propositions de traduction se sont avérées riches, précises et en parfaite cohérence avec leur analyse textuelle ont été récompensés.

Pour **le commentaire**, les candidats doivent proposer un projet de lecture du texte permettant d'en formuler les enjeux littéraires dans le but d'en livrer une analyse pertinente, riche et originale. De ce fait, il convient d'adapter l'outillage méthodologique à la nature de l'œuvre. On ne peut traiter l'extrait d'une œuvre dramatique (le passage d'une scène avec parfois des didascalies cruciales) comme s'il s'agissait d'un poème ou d'un récit. Ainsi, le jury attendait une analyse littéraire approfondie, nuancée et pertinente de l'extrait proposé, insérée dans l'économie de la pièce, avec un axe de lecture pertinent et justifié. Certain.e.s candidat.e.s n'ont pas proposé de problématique, ni de mouvements articulant l'extrait, ce qui a été lourdement sanctionné. Pendant l'année de préparation, il convient donc d'affiner l'outillage et la méthodologie de l'analyse littéraire afin d'éviter ces écueils et de pouvoir analyser un texte selon sa spécificité.

La formulation de la problématique constitue une étape cruciale du commentaire. Elle ne peut être trop restreinte (sans quoi elle laisserait de côté certains aspects essentiels du texte), ni trop large (au risque d'apparaître comme un questionnement passe-partout et probablement préconçu). Pour lui donner forme, il convient d'adopter une démarche déductive qui consiste à analyser méticuleusement le passage dans le but de formuler un questionnement permettant de structurer le commentaire. On évitera toute approche aprioristique partant d'impressions de lecture approximatives, sans réelle assise textuelle. Le risque d'un tel raisonnement est le faux-sens.

Le jury a parfois déploré l'absence de connaissances précises sur des aspects essentiels de la pièce ainsi que sur certains motifs récurrents qui le jalonnent. Des confusions entre les personnages, les scènes et au sein même de l'argument de l'œuvre dramatique ont été parfois observés. Les vies croisées des personnages dans le contexte barcelonais du début du XXI^e siècle doivent être parfaitement connues. Il ne faut pas se contenter de dire que la capitale catalane est un personnage à part entière, il faut le justifier et dire en quoi cela est pertinent par rapport à l'extrait proposé. Ainsi, le jury a récompensé les candidats qui ont su mettre en lumière les rapports intertextuels et intratextuels en convoquant, quand cela était pertinent, les dramaturgies catalanes et étrangères ayant inspiré Carles Batlle tout au long de sa carrière.

Le jury a par ailleurs déploré la paraphrase. Il a également constaté que certaines prestations orales se limitent à repérer de manière désarticulée des éléments formels qui ne reposent sur aucune analyse rigoureuse. On ne peut faire état de figures de style sans montrer comment elles interviennent dans la construction du sens.

On conseillera, en outre, aux candidats de structurer leur discours. Le jury a lourdement pénalisé les prestations qui accumulaient des éléments sans articulations ni mises en perspective de sorte que le commentaire se limite à une succession de considérations éparses. De la même manière, on insistera sur la nécessité de s'exprimer dans un français correct d'un point de vue lexical, syntaxique et phonétique. Le jury salue, à cet égard, certaines prestations orales qui se sont distinguées par leur grande richesse linguistique, souvent au service d'une analyse fine et précise.

Pour conclure, il faut souligner l'importance de la reprise, conçue comme un véritable moment d'échange. Les questions posées par le jury portent sur la prestation des candidats (lecture, commentaire et traduction) et servent à évaluer l'étendue de leurs connaissances et à faire évoluer leur exposé en leur permettant d'approfondir ou de reformuler certaines propositions de lecture. Pour que cet exercice soit profitable, les candidats doivent adopter une attitude réfléchie et se montrer réceptifs à l'échange. Ils peuvent s'appuyer sur les relances et prendre le temps de la réflexion avant de répondre. Le jury se montre toujours magnanime et ouvert à la discussion afin que les candidats puissent, le cas échéant, corriger ou affiner leur réflexion et/ou traduction.



III.4.2.2 Épreuve de latin

Sur les 157 candidats admissibles, 17 ont choisi le latin et 16 étaient présents à l'épreuve.
La moyenne de l'épreuve des candidats présents était de 6/20 et celle des admis de 9,25/20.
Note minimale des présents : 0,5/20. Note maximale : 17/20.

Observations préliminaires sur les résultats de la session 2026

Le nombre des candidats latinistes est en légère baisse par rapport à la session précédente : 17 candidats admissibles ont choisi le latin ; 16 se sont présentés devant le jury. La moyenne de l'épreuve d'option cache évidemment des écarts de note importants entre les différentes prestations, qui s'échelonnent de 0,5 à 17/20 en latin. Quelques candidats (très rares) ont semblé découvrir le texte au programme et/ou le latin le jour de l'épreuve ; plus nombreux sont ceux qui ont montré une bonne voire une très bonne maîtrise de l'exercice.

Rappelons d'emblée une évidence : on ne s'improvise pas latiniste. La préparation de l'épreuve optionnelle de latin suppose non seulement un travail régulier et approfondi tout au long de l'année, mais aussi une solide connaissance de la langue, acquise en amont de la préparation au concours.

Sujets

Le texte proposé au programme du concours 2026 était l'*Octavie* du pseudo-Sénèque, éd. et trad. Gauthier Liberman, Paris, Les Belles Lettres, collection « Classiques en poche », 1998.

Le jury tient à rappeler qu'il est important de prendre connaissance de l'édition indiquée dans le programme, dans la mesure où les textes peuvent présenter des variations plus ou moins importantes d'une édition à l'autre.

Les candidats ont été interrogés sur les extraits suivants :

- 1) *Octavie*, vers 51-88 ;
- 2) *Octavie*, vers 160-187 ;
- 3) *Octavie*, vers 273-310 ;
- 4) *Octavie*, vers 462-490 ;
- 5) *Octavie*, vers 877-913.

Précisions concernant le temps de préparation

Les candidats bénéficient depuis le concours 2019 d'un temps de préparation d'une heure et trente minutes pour traduire et commenter l'intégralité du passage qui leur est soumis. Le jury attend une traduction parfaitement correcte du texte proposé : la durée de préparation de la traduction doit être conséquente. Elle doit cependant demeurer raisonnable et il convient de conserver une partie non négligeable du temps de préparation pour l'élaboration du commentaire (à notre sens, entre trente et quarante-cinq minutes). Négliger cette partie-ci de l'épreuve constituerait un « mauvais calcul » : le jury souhaite, en effet, apprécier des commentaires solidement étayés, soutenus par la convocation de citations pertinentes et nourris d'une analyse précise des procédés stylistiques et rhétoriques les plus notables. Si le texte à traduire en latin est d'une certaine longueur, il ne convient pas de réduire l'épreuve de latin au seul exercice de traduction. À cet égard, la consultation du dictionnaire bilingue mis à la disposition des candidats (le *Dictionnaire Latin-Français* de Félix Gaffiot, nouvelle édition, avec corrections de Pierre Flobert) doit leur permettre de vérifier et de confirmer le sens de mots qui auraient pu être oubliés. Le candidat ne saurait découvrir le texte le jour du concours ; l'exercice de traduction serait trop long et difficile.

Déroulement de la prestation orale

Le descriptif de la prestation indiqué ci-dessous constitue une recommandation faite par les différents jurys, depuis plusieurs années déjà ; tous les éléments mentionnés doivent faire partie de la prestation du candidat.

L'**introduction** situe le passage proposé dans l'économie d'ensemble de l'œuvre. Le candidat y expose son projet de lecture (ou problématique) de manière précise, sans délayer son propos dans des considérations générales et plaquées sur le pseudo-Sénèque, l'*Octavie*, le genre de la prétexte ou les liens de parenté entre les différents personnages de la pièce. On appréciera au contraire qu'une introduction soit déjà ciblée sur les enjeux du passage. Le candidat signale les mouvements du texte qui constituent le passage ainsi que le type de commentaire retenu : explication thématique ou analyse linéaire.

Le candidat procède ensuite à la **lecture** des premiers vers de l'extrait, qui doivent être lus de façon fluide, mais sans considération particulière pour cette oralisation : la norme est la prononciation dite « restituée », celle que l'on apprend en France. Vient ensuite la **traduction** de l'ensemble du passage, pour laquelle le candidat doit reprendre les groupes de mots latins avant de les traduire. Ce principe de traduction par groupe de mots permet au jury d'apprécier d'emblée la connaissance réelle de la langue latine. La répétition d'une traduction apprise par cœur est du pire effet, puisqu'il ne s'agit pas, pour le jury, d'apprécier une capacité de mémorisation d'une traduction, mais la connaissance de la langue latine. Le jury n'attend pas bien sûr une seule traduction possible, qui serait celle de l'édition de référence. La traduction de l'édition de référence doit être considérée, tout au long de l'année de préparation, comme une traduction de travail. Par ailleurs, nous rappelons aux candidats qu'il faut impérativement traduire tout le texte : l'absence de traduction et les omissions constituent un manquement grave à l'épreuve, qui reste fondamentalement une épreuve de langue.

Après avoir donné sa traduction, le candidat procède au **commentaire**. Il peut proposer une étude linéaire ou thématique : le jury accepte les deux approches, dès lors qu'elles sont menées de manière méthodique. Le candidat devra simplement préciser le choix fait lors de son introduction. Il ne s'agit pas ici de prétendre à l'exhaustivité : dans le temps imparti, il est peu pertinent de vouloir embrasser l'ensemble des remarques de détail qui pourraient être faites. Il importe plutôt de discerner les enjeux principaux et les traits d'écriture les plus notables pour avoir le temps de les présenter de manière claire et structurée.

À l'issue de la prestation du candidat, le jury dispose de quinze minutes maximum pour revenir à la fois sur la traduction et le commentaire. Le temps de **reprise** est souvent important en traduction ; il permet de revenir sur une traduction fautive ou de préciser certains éléments. Il convient avant tout que les candidats parviennent à se montrer réceptifs lors de la reprise et adoptent l'attitude attendue d'un futur enseignant : écoute, ouverture d'esprit, vivacité sont appréciées. Le candidat doit donc appréhender ce moment comme un temps d'échange dans lequel est appréciée sa capacité à réagir pour revenir de manière critique sur ses propositions, pour les corriger, les préciser ou les approfondir. Certains candidats qui ont pu perdre leurs moyens durant la préparation révèlent, au moment de la reprise, une bonne connaissance du latin. La ténacité de ces candidats qui parviennent à se reprendre pour faire la démonstration de leurs compétences en latin est souvent récompensée : ils peuvent obtenir une note honorable, même si la reprise ne saurait pleinement contrebalancer les défauts de la prestation initiale.

Recommandations

Le jury invite vivement les futurs candidats à lire et relire, en français d'abord, l'œuvre au programme pour se familiariser avec celle-ci. Il est notamment indispensable d'avoir une **connaissance** rigoureuse de la pièce, de sa structure et des relations entre les personnages, non seulement ceux qui sont des acteurs du drame mais aussi ceux à qui il est fait allusion. Est-il nécessaire d'ajouter que des éléments de culture générale sur la Rome antique (tels que les divers régimes politiques qui se sont succédés) sont supposés acquis ?

Il convient ensuite de s'atteler, tout au long de l'année, à la **traduction** précise de l'œuvre ; cette étape de traduction constitue assurément la part la plus importante du travail : elle est payante. Nous le redisons avec force : il serait tout à fait préjudiciable de croire que l'épreuve d'option, parce qu'il s'agit d'une épreuve d'admission, ne se prépare qu'à l'issue des épreuves écrites d'admissibilité.

Les textes proposés ne présentaient pas toujours de difficultés majeures sur le plan syntaxique, mais la **langue** du pseudo-Sénèque est parfois déroutante : c'est, par exemple, une langue souvent concise et synthétique, où l'ordre des mots dans les propositions peut déconcerter. Le jury a apprécié la capacité de certains candidats à rendre compte des qualités poétiques des textes (registres de langue, images, jeux de construction, échos lexicaux, etc.) ; rappelons toutefois que le jury évalue avant tout 1/ la maîtrise de la langue latine et de son système 2/ la bonne compréhension des textes proposés. Il attend donc des traductions qu'elles soient correctes et précises, et des candidats qu'ils soient capables de rendre compte de leurs choix de traduction. La maîtrise de tout le vocabulaire technique des grammaires normatives du latin n'est sans doute pas nécessaire, mais des savoirs fondamentaux en ces domaines restent indispensables.

De façon générale, les meilleurs commentaires ont montré une connaissance précise de l'œuvre et une fine maîtrise des outils et des savoirs linguistiques, littéraires, historiques, voire mythologiques. Beaucoup de candidats ont su éviter l'écueil de lire l'*Octavie* comme une tragédie classique et tirer parti de leurs connaissances sur le genre de la pièce, une prétexte, un genre typiquement romain (dont la spécificité s'apprécie mieux si l'on connaît quelques tragédies grecques ou latines). Rappelons que, dans l'Antiquité, le **genre littéraire** d'une œuvre constitue une clé d'accès primordiale et

indispensable pour sa compréhension, tant du point de vue de sa forme que de son contenu. Les candidats doivent ainsi avoir conscience que la division en actes est le fait d'éditeurs modernes et qu'il est plus pertinent de s'appuyer sur les interventions du chœur pour distinguer les différents mouvements de la pièce et situer un passage. Dans la même perspective, il était souvent judicieux d'analyser la façon dont l'auteur de l'*Octavie* transforme la **matière historique en fiction tragique**, à partir du relevé et de l'identification d'événements historiques précis dans les extraits proposés. Précisons que les notes de l'édition de référence sont supposées connues des candidats et qu'ils doivent les assimiler durant l'année afin de ne pas être gênés par les allusions, périphrases, et autres expressions implicites. L'*Octavie* ne saurait se réduire à une pièce où l'héroïne exprime son *dolor* en raison du sort injuste que lui inflige le tyran. Si la catégorie du *nefas* (et la connaissance minimale du vocabulaire religieux romain) pouvait à l'occasion être pertinente, celle du *furor* ne l'était pas. Par ailleurs, les interprétations excessivement philosophiques, où Octavie devient une jeune stoïcienne qui résiste face à la fortune et se suicide, doivent être présentées avec prudence par les candidats : elles sont étayées par peu d'éléments précis dans le texte et, pour cette raison, ne sont pas toujours heureuses. Il était toutefois nécessaire d'avoir quelques connaissances sur la philosophie de Sénèque, dans la mesure où il est un personnage de la pièce. Enfin, si la question de la **représentation** théâtrale reste débattue parmi les spécialistes, cela n'empêche nullement les candidats de faire quelques hypothèses de nature dramaturgique sur l'extrait qui leur a été soumis et d'analyser les formes d'expression propres au théâtre (monologue, dialogue par échange de tirades ou au contraire de répliques stichomythiques, passages parlés (*diuerbia*) et passages chantés (*cantica*), dont la différence apparaît au moins dans la longueur des vers).

Rappelons enfin que l'explication doit toujours articuler **fond et forme** ; à cet égard, elle doit constamment s'appuyer sur un choix judicieux de citations commentées avec rigueur : le jury regrette que certains candidats citent rarement le texte ou seulement de manière superficielle. S'attarder sur une phrase en particulier pour en préciser des éléments significatifs, comme le choix de certains termes, la construction des propositions et du vers, l'intérêt de certaines figures de style, constitue un attendu du commentaire, qui permet souvent d'éviter les écueils de la paraphrase et des analyses « plaquées ». Ajoutons que, cette année, le texte inscrit au programme était un texte en vers. Le jury n'attend pas une parfaite maîtrise des règles de la métrique. Cependant les candidats doivent être sensibles à la versification : il faut être capable d'identifier les parties parlées (*diuerbia*) et les parties chantées (*cantica*), et de tirer de certains choix formels quelques enseignements. Dans quelle mesure la syntaxe épouse-t-elle les contraintes du vers, par exemple ? Le cas échéant, quel peut être l'effet de tel enjambement, de la place de tel mot dans le vers ? Que signifie le passage d'une partie parlée à une partie chantée, etc. ? Se poser ces questions évitera d'envisager le texte comme un document historique ou comme un prétexte pour parler de l'œuvre de façon trop générale.

Un dernier mot : si le jury a un niveau d'exigence indéniable, il souhaite encourager vivement les candidats latinistes qui, par un travail sérieux et régulier de l'œuvre au programme, placent de leur côté toutes les chances de réussir cette épreuve orale. Les résultats obtenus par une bonne partie des candidats latinistes cette année encore en témoignent.



III.4.2.3 Épreuve de portugais

Parmi les 157 candidats admissibles, 93 ont choisi le portugais et 91 étaient présents à l'épreuve. La moyenne de l'épreuve des candidats présents était de 7,41/20 et celle des admis de 9,35/20. Note minimale des présents : 1/20. Note maximale : 17/20.

Œuvre au programme

Adriana Lisboa, *Azul corvo* (2010), Rio de Janeiro, Alfaguara, 2014.

Extraits choisis

1. p. 66-68, de "Dali a pouco mais de um ano" à "Era como se Fernando e eu viéssemos de países distintos." Traduction : de "Morreu muita gente na construção da ponte Rio-Niterói" à "cortado por gaivotas e aviões."
2. p. 94-96, de "Um fenômeno curioso acontece" à "vão aos poucos sendo esquecidas." Traduction : de "Conheci imigrantes brasileiros" à "Viram o que o tráfico fez lá em São Paulo?"
3. p. 82-84, de "Veja televisão, disse Fernando" à "se interessado algum dia por aquele cara?". Traduction : "Aquele era uma atividade boa e simples" à "para fazer faxina."
4. p. 57-59, de "Fernando era conhecido como Chico Ferradura" à "quando vivemos o pós-elas." Traduction : "Uma longa guerra de libertação" à "quando vivemos o pós-elas."
5. p. 136-138, de "Não é para você chegar muito perto das pessoas." à "Achei que ele estava brincando. Não estava." Traduction de "Carlos e eu terminamos de ler o livro" à "camareira num hotel no *tech center*."
6. p. 215-217, de "As florestas tropicais, como a grande Amazônia" à "pelos acidentes geográficos." Traduction : de "Planejavam-se campanhas de vacinação" à "deixavam os militares perplexos".
7. p. 243-245, de "Anos depois, enquanto o Saab 1985 vermelho" à "e por fim onze deles se uniram à luta." Traduction : de "Espalhava-se a ameaça de represália aos moradores" à "e por fim onze deles se uniram à luta."
8. p. 247-249, de "Ele viu Manuela ao longe" à "Ele era bom com as armas. E com outras coisas." Traduction : de "No mês seguinte começaria a matança." à "seria uma das desaparecidas da Guerrilha do Araguaia".
9. p. 25-28, de "A gente acaba se acostumando" à "morava de favor com Elisa." Traduction : de "E depois essas categorias" à "numa mala pesando vinte quilos."
10. p. 279-281, de "No começo de 1974" à "continuou defendendo a guerrilha." Traduction : de "Todos foram morrendo" à "envelheceram sem saber dela."

Modalités et déroulement de l'épreuve

L'épreuve de portugais comprend trois exercices : une lecture, une traduction, enfin une explication de texte en français. Les candidats disposent d'une heure trente de préparation. Ils ont à leur disposition un dictionnaire unilingue, le *Novo Aurélio*, mais n'ont pas accès à l'œuvre au programme. Le passage à étudier est remis photocopié avec les consignes de travail et l'extrait à traduire clairement indiqué, en gras. La prestation devant le jury est de 45 minutes au plus. Le candidat dispose de 30 minutes maximum pour présenter son travail, puis un entretien en langue française de 15 minutes maximum a lieu avec le jury. Lors de sa prestation, le candidat doit, dans l'ordre qui lui convient, lire et traduire le passage indiqué et commenter l'intégralité de l'extrait en suivant la méthodologie de son choix : un commentaire composé ou une explication linéaire.

Remarques et conseils concernant la lecture

Le candidat peut opter pour la norme brésilienne ou européenne, sans osciller d'une norme à l'autre. Il doit avant la lecture indiquer la norme qu'il utilisera. Le jury attend une lecture vivante, expressive, adaptée au texte et qui lui donne du sens. Il est particulièrement attentif aux efforts pour se démarquer d'une « espagnolisation » du portugais et à la musicalité de la langue. La lecture ne doit pas être ânonnée et l'extrait doit être lu avec expressivité, venant démontrer une connaissance sinon poussée de la langue, du moins sa maîtrise orale. En outre l'évaluation de la prononciation ne s'arrête pas à la seule lecture de l'extrait proposé mais s'applique aussi aux citations de l'original. Il est fréquent que le candidat qui s'est montré vigilant au cours de la lecture, relâche son attention et revienne alors à une prononciation « castillane » (notamment pour les diphtongues, le « ch », le « c » ou le « s » intervocalique) ou à une prononciation totalement plate, sans accent tonique par exemple. Quant à imaginer que le portugais se distingue de l'espagnol ou du français par une profusion de fricatives est particulièrement pénible à entendre pour le jury.

Certains candidats ont ainsi confondu la logique graphique du castillan et du portugais : sauf cas particulier ou présence de signe diacritique (« a Polícia » ; « o subúrbio » : la banlieue ; « uma dúvida » ; un doute : « a água » : l'eau : « o México » : le Mexique), l'accent tonique porte en portugais sur la pénultième syllabe (« estrada » ; « Janeiro » ; « militares » « brasileiro », même en cas de séquence i+voyelle (« uma fantasia » : un déguisement). En revanche un mot comme « ouve » (il/elle entend) commence par une diphtongue, et doit être prononcé comme telle. L'accent graphique indique si la diphtongue n'en est plus une : « ai » / « aí » (ici). La prononciation de la graphie « r » ne doit rien au hasard et est très codifiée, selon que le « r » est double (« interrompia » : il/elle interrompait ; « bairro » : quartier ; « Barra » : quartier de Rio), en début de mot (« Rio ») ou qu'il ferme une syllabe (« peRcebeR ») : dans ces trois cas, il correspond au /ʁ/ de l'API ; mais pas s'il est intervocalique (r roulé) etc. En revanche la lecture de la graphie « x » ne s'improvise pas : tantôt /ch/ (« a faxina » : le ménage ; « o lixo » : la poubelle ; « mexicano » : mexicain ; « deixar » : laisser), tantôt /ks/ (« sexo »), tantôt /z/ (« existir » ; « o exército » : l'armée). Autre exemple d'inattention aux signes diacritiques : « virá » est le futur du verbe « vir » (venir). L'accent aigu ouvre une voyelle au contraire du français : « o céu » (le ciel), « um relatório » (un dossier). « País » désigne le pays, « pais » les parents... « Sótão » est, comme l'accent aigu (donc ici tonique) l'indique, un mot paroxyton à la différence de bien des mots se terminant par la diphtongue nasale « -ão » (« a construção » (la construction) ; « irmão » (frère) ; estão : 3e p. du pluriel du verbe *estar*). L'accent aigu ouvre la voyelle (/ɔ/, dans l'API), l'accent grave ou circonflexe la ferme /o/. Cela sert à distinguer l'« avô » (grand-père) de l'« avó » (grand-mère). Les candidats doivent être vigilants quant à la prononciation des diphtongues et des nasales, sans excès toutefois.

Quelques conseils pour la traduction

S'agissant de la traduction, le candidat doit lire sa proposition sur un rythme suffisamment lent pour que le jury ait éventuellement le temps de la noter. Une diction claire est attendue. Tout cela demande de s'y entraîner. L'exercice répond à des critères d'exigence : qualité de la compréhension de l'original, qualité des choix en français et parfaite maîtrise de cette langue, pas de lacunes, pas d'hésitation entre choix multiples. Le jury n'a pas vocation à choisir entre plusieurs hypothèses de traduction : un bon candidat doit savoir trancher. Le temps de préparation laisse au candidat la possibilité de consulter le dictionnaire unilingue sur le sens d'un mot ou d'une expression, mais le candidat doit rester vigilant sur les diverses acceptions du mot recherché. Il est conseillé de se préparer à l'épreuve de traduction qui, bien qu'elle soit orale, ne dispense pas une bonne maîtrise du français, et ce d'autant plus que la version est une épreuve de l'agréation dans la langue cible. En cas d'oubli d'un terme ou d'un passage, le jury se réserve le droit d'y revenir dans l'entretien.

Le candidat doit évidemment porter une attention particulière à la langue portugaise (grammaire, conjugaison et lexique) et à l'écriture du texte, ainsi qu'au contexte. La traduction en langue française doit rendre au mieux le texte original, ses nuances et subtilités, ses niveaux de langue, voire sa dimension poétique (Adriana Lisboa a également écrit de la poésie), avec la plus grande correction sémantique, grammaticale et syntaxique. En revanche on admettra que des termes comme « feijoada », « caipirinha », « guaraná » ne soient pas traduits, tant ils renvoient avec précision à la culture brésilienne. Si les noms-propres et les toponymes ne se traduisent pas, il est de rigueur de traduire ceux qui ont coutume de l'être en français. Par exemple, il est somme toute étrange que certains candidats, pour le texte qui nous occupe, n'aient pas traduit « Novo México » par le Nouveau Mexique ou que le mot « Natal » (Noël) ait pu prêter à confusion à cause de la majuscule. Par contre, les mots dans d'autres langues doivent être gardés tels quels car leur utilisation a un sens également : un mot récurrent comme « papeles » (écrit en espagnol) a ainsi été traduit par « papiers ». C'est certes l'équivalent, mais il ne devrait pas être traduit car il est prononcé par un locuteur de langue espagnole pour qui les « papeles » sont un enjeu de premier ordre, tout comme l'est le plurilinguisme dans le roman à l'étude. Les erreurs relevées portent le plus souvent sur la méconnaissance des temps verbaux (« dizem » est du présent, et ne peut être traduit par le passé simple « dirent » ; « havia saído » un plus que parfait ; « partiram » un prétérit simple et « teriam partido » un passé antérieur), sur l'application des règles de concordances des temps, sur des « faux-amis » entre portugais, espagnol et français (« a camareira » : femme de chambre ; « o concreto » : le ciment ; « estranho » peut être adjectif ou substantif), voire sur des lacunes lexicales qui donnent lieu à des contresens malheureux lors de l'explication de texte. Par ailleurs, le système pronominal du portugais n'est pas clairement maîtrisé par la plupart des candidats, notamment pour ce qui est du pronom indéfini on, que l'on trouve sous trois formes en portugais : « Dizem » (on dit ; forme impersonnelle) ; « Sabe-se », on sait ; « Vamos », on y va (dans ce cas, le locuteur prend part à l'action). Il est en outre inadmissible qu'un futur enseignant de langue ne sache pas distinguer la valeur d'un temps ou soit dans l'incapacité de reconnaître une phrase à la voix passive.

Certains candidats semblent découvrir le portugais lors de cette épreuve et traduisent comme s'il s'agissait d'un texte espagnol, par transparence donc, ce qui donne lieu à des aberrations. Il faut livrer un texte correct et cohérent en français ; le jury est parfois surpris par des conjugaisons non maîtrisées (du passé simple ou du subjonctif), la méconnaissance de la concordance des temps et la présence de barbarismes et d'inventions lexicales inadmissibles au niveau de l'agrégation, tant pour la traduction que durant le commentaire. Le mot à mot est à éviter et l'usage du dictionnaire unilingue peut permettre de reconnaître un sens générique. Si l'on ne peut exiger d'un candidat qu'il sache ce qu'est « uma gaivota » (une mouette), il peut, à l'aide du dictionnaire, choisir l'hypéronyme, « un oiseau ». Il en va de même pour le terme « sucuri » (un anaconda) : un serpent donc.

Remarques et conseils concernant l'explication de texte

L'explication de texte a lieu en langue française et le candidat est libre de choisir entre l'explication linéaire et le commentaire composé, à ne conseiller que si le candidat a vraiment une connaissance approfondie de l'œuvre, car celui-ci requiert davantage de temps pour sa structuration. Au cours de sa présentation, il aura à cœur de mettre en évidence la cohérence du découpage proposé, en cas de lecture linéaire, et sa richesse en l'inscrivant dans la totalité de l'œuvre. Dès l'introduction, il faut situer l'extrait (dans le fil du roman, la chronologie, voire dans le déroulé historique), proposer un plan précis, avec une problématique et des axes clairement définis. Le candidat doit suivre le plan annoncé en développant des idées claires et pertinentes, étayer ses propos grâce à des citations opportunes (sans se contenter d'un renvoi à un numéro de ligne) et suivre un raisonnement qui mettra en lumière le ou les sens du passage, autant que sa singularité. Le candidat peut faire référence à d'autres séquences de l'œuvre sans pour autant s'égarer et perdre de vue l'extrait proposé : le but est toujours d'éclairer le texte et de rester au service de sa compréhension. Les axes de lectures proposés dès le départ doivent se retrouver dans le commentaire. Or, ce n'est pas toujours le cas, et certains candidats divaguent et extrapolent totalement. Il ne s'agit pas, à partir de l'extrait, de résumer l'œuvre, bien évidemment.

La présentation se doit d'être logique, suivre un fil directeur (la problématique) et une progression. Elle ne peut être une juxtaposition de remarques décousues ou un simple inventaire de figures de style et l'extrait proposé ne doit aucunement être considéré comme un poème ! L'œuvre au programme est bel et bien un roman. Certains candidats parlent de vers et de strophes alors que nous sommes face à un texte en prose... Toutefois, si l'extrait le permet, il est justifié de parler de prose poétique, d'autant plus que Adriana Lisboa a aussi écrit de la poésie et que cette dimension est tout à fait pertinente pour lire certains extraits, au lyrisme assumé. Dès lors, des termes comme assonances, allitérations, anaphores, épiphores etc. sont tout à fait pertinents et nous encourageons les candidats à souligner cette dimension dans les extraits proposés, s'ils s'y prêtent seulement. Tous les éléments d'analyse, si justes soient-ils, ne doivent pas être simplement additionnés mais assemblés pour rendre compte de la cohérence de l'extrait et des choix de lecture proposés. Il importe aussi de préparer soigneusement une conclusion organisée : elle ne sera pas une simple répétition de ce qui précède, mais mettra en valeur les principaux points d'intérêt du texte, montrera que l'explication a contribué à avancer dans l'appréciation de l'extrait et elle jettera le cas échéant des perspectives, établissant ainsi des relations avec d'autres moments de l'œuvre (en suggérant éventuellement sa place dans l'économie du roman et ce qui va suivre).

Quant à l'introduction, elle doit aussi être bien construite, mais non apprise par cœur au préalable, et encore moins à partir d'éléments tirés d'internet ou de sites car ces éléments-là sont le plus souvent répétés par une grande partie des candidats... Certains ont récité une introduction trop vague et générique, où la biographie de l'auteure prenait une trop grande place, où le roman était résumé de manière trop détaillée, et ce au détriment des éléments saillants du texte proposé et de ses enjeux. L'introduction ne doit pas être hypertrophiée au détriment de l'explication en soi. Certes, Adriana Lisboa a vécu aux États-Unis, mais ce n'est pas pour autant que l'on doit confondre le parcours de « Vanja » avec le sien ; certes, l'écrivaine a vécu dans divers pays, par choix d'ailleurs, mais il ne faut pas confondre l'auteure et ses personnages, vivant une errance plus ou moins voulue. Il ne s'agit nullement, comme certains candidats l'ont indiqué, d'une autofiction et encore moins d'extraits à caractère biographique. Il y a une mise en abyme du travail de l'écrivain, mais « Vanja » n'est pas Adriana Lisboa.

S'il n'a pas de biographèmes dans le roman, celui-ci est bien ancré dans un réel qui dépasse le seul cadre de « l'effet de réel » barthésien, comme certains candidats l'ont énoncé. De fait, le parcours du personnage de Fernando sert à parler d'une période récente de l'Histoire du Brésil : la dictature militaire et la résistance armée, en particulier celle de Partido Comunista do Brasil (P.C. do B.), auquel le personnage (fictif) appartenait. Si l'on ne peut exiger des candidats d'option de portugais une connaissance générale de l'Histoire du Brésil, le jury est en droit d'exiger que les événements historiques dont le roman fait état soient au moins connus. Ceux-ci doivent donc être travaillés et étudiés en amont, et non découverts lors de l'entretien avec le jury. Le candidat ne peut en faire abstraction, d'autant plus que le roman est, en partie, une métافiction historiographique, une relecture fictionnelle d'un fait historique, « a Guerra do Araguaia »



(1966-1974), fictionnalisé par une narratrice/autrice qui intervient dans la diégèse, dans des décrochages narratifs qu'il aurait fallu signaler également. Cela a rarement été le cas. Certains personnages sont totalement fictifs (Fernando, Manuela), mais sont créés à partir de personnages réels. Ceux-ci se mélangent à d'autres dont les noms et le parcours correspondent à ceux de figures historiques. Ces éléments-là auraient dû être mis en évidence. Lorsque les extraits proposés ont trait à un fait historique, il est somme toute déroutant que les candidats n'en fassent pas état. Les éléments livrés par les candidats, dans leur grande majorité, étaient beaucoup trop vagues, indiquant pour la plupart une simple opposition dictature militaire/résistance armée. Or, cette résistance armée nous la retrouvons, de manière non chronologique et fragmentaire, dans tout le roman qui n'est pas qu'un simple « roman d'apprentissage » ou de « filiation ». Ces éléments génériques doivent aussi être utilisés à escient et ne sont pas interchangeables. Ils sont d'ailleurs hors de propos pour analyser des extraits liés à la « Guerra do Araguaia » ou pour définir le parcours de « Fernando ». Par contre, il est somme toute inadmissible qu'un futur enseignant du secondaire ne puisse pas reconnaître le contexte de la « Guerre Froide » et ses signes dans le texte.

Par ailleurs, les écrits critiques ne doivent être convoqués qu'à escient et ne peuvent servir de béquille pour tous les extraits proposés. Il est très déroutant de voir des candidats évoquer Bourdieu ou Marx pour analyser des extraits liés au parcours de Vanja aux États-Unis. De plus, les lectures anachroniques sont à éviter. Certes, il est question de la construction de la « tansamazônica » dans le roman, de forêt amazonienne, de « mateiros » et de « fazendeiros », mais parler de problématiques écologiques est totalement hors sujet. De même, ce n'est pas parce que des termes comme « fantasmas » (fantômes) ou « corbeaux » apparaissent dans le texte, que l'extrait glisse vers le fantastique et encore moins vers le « gothique ». Vouloir à tout prix créer des liens avec d'autres œuvres au programme, où cette dimension est pertinente, dessert le candidat. Les concepts et les genres doivent être clairement maîtrisés. C'était le cas, par exemple de la « post-mémoire », un terme revenu avec régularité lors des explications, alors que la question du trauma ne l'a pas été, lorsque l'extrait portait sur Fernando en particulier.

Avant toute problématisation ou conceptualisation, il est donc nécessaire de revenir sans cesse au texte en le citant et en le reformulant pour en tirer du sens. Une bonne connaissance de l'ouvrage, une maîtrise de la méthodologie et des outils de l'analyse textuelle, une lecture attentive de l'extrait dans la phase de préparation, sont les piliers de la réussite, servie par un langage correct et précis – qui évitera aussi bien le registre familier que l'excès de concepts mal maîtrisés. En outre, on attend une diction claire, audible et une vivacité d'élocution, sans excès bien évidemment. L'explication de texte est également un exercice de communication qui démontrera que le candidat fera bientôt un excellent enseignant devant une classe. Il est particulièrement dérangeant pour le jury de devoir demander au candidat de parler plus fort.

L'entretien avec le jury

Le jury interroge les candidats sur des points de lecture, de traduction et d'explication qui nécessitent une correction, une précision ou un approfondissement. Il s'agit d'un moment d'échange dans lequel le jury est bienveillant. L'entretien est pour le candidat l'occasion d'améliorer sa prestation. Le jury apprécie qu'il soit capable d'à-propos et de recul sur ce qu'il vient de présenter. Dans cet état d'esprit, le candidat est amené à réagir et à identifier ce qu'on attend de lui : qu'il corrige, complète, prolonge ses précédentes affirmations. Sa réactivité est donc un élément non négligeable d'appréciation de l'épreuve. Le candidat ne doit être nullement dans la défensive ou imaginer des pièges potentiels.