COMPOSITION FRANÇAISE

ÉPREUVE COMMUNE : ÉCRIT

Coefficient : 3
Durée : 6 heures

Mme Marie CADALANU, M. Adrien CAVALLARO, Mme Marjorie COLIN, M. Maxime DECOUT, M. Romain JALABERT, Mme Caroline JULLIOT, M. Filip KEKUS, Mme Jessy NEAU, Mme Lisa POCHMALIKI, M. Christophe SCHUWEY, Mme Jocelyne SFEZ, M. Antony SORON, Mme Géraldine VEYSSEYRE, Mme Virginie YVERNAULT.

Comme les années précédentes, le présent rapport (rédigé intégralement de main humaine, sans recours à l'IA) a pour objectif d'analyser le sujet proposé et de permettre aux futurs candidats de bien préparer l'épreuve écrite de composition française du concours B/L.

Erratum

Comme nous en avons immédiatement entrepris la démarche auprès de l'auteur, le jury tient tout d'abord à présenter ses excuses aux candidat-es et collègues préparateurs et préparatrices pour la coquille sur le patronyme de l'écrivain Wajdi Mouawad, qui a malencontreusement échappé à notre vigilance. Cette négligence, pour éminemment fâcheuse qu'elle soit, n'altérant pas l'intelligibilité du sujet, nous avons pris la décision, en accord avec la présidence du concours, de maintenir le déroulement de l'épreuve en demandant que les centres d'examen signalent la correction à apporter, et en précisant que les copies (dont le nombre s'est heureusement révélé *in fine* très réduit) qui auraient repris la graphie fautive ne seraient évidemment pas sanctionnées. Afin de ne pas rajouter à la confusion ainsi causée, nous reproduisons désormais le sujet dans la version corrigée.

Nous assumons pleinement notre responsabilité dans cette regrettable erreur - d'autant plus regrettable que nous sommes amené-es à pester chaque année sur les multiples graphies fantaisistes qui entachent les copies rendues.

I. L'esprit de l'épreuve. Conseils généraux.

L'épreuve de composition française repose en premier lieu sur une analyse approfondie de la citation, et sur la capacité des candidat-es à dégager d'un énoncé complexe des enjeux forts et originaux, qu'il s'agira de hiérarchiser pour formuler une problématique claire et exhaustive, puis de discuter de façon étayée en évitant les jugements de valeurs et les affirmations péremptoires. Sa spécificité est que l'argumentation s'appuie avant tout sur des exemples littéraires analysés de façon poussée, qui doivent permettre de progresser dans la réflexion et non être convoqués de façon uniquement illustrative.

Le jury a conscience que l'épreuve s'inscrit dans un concours généraliste, et attend moins des candidat-es une connaissance exhaustive ou pointue de l'histoire littéraire qu'une réflexion personnelle et construite, évitant, justement, ce qui pullule dans les copies d'étudiant-es générées par IA et que le jury subit désormais de plus en plus dans l'exercice de son métier : les généralités plates et non (ou mal) reliées à la problématique. Il espère, au contraire, un traitement réfléchi, nourri de curiosité intellectuelle, et s'appuyant sur des micro-analyses précises et pertinentes pour le sujet. Les candidat-es sont donc invité-es à faire appel à des références qu'ils maîtrisent, aussi bien classiques que personnelles, reflétant dans l'idéal la variété et la profondeur de leur culture littéraire et artistique - et à se relire attentivement pour éviter les erreurs factuelles et les attributions douteuses, du type de celles qui enrichissent chaque année la liste des perles du concours (le jury a par exemple appris cette année que *La Princesse de Clèves* avait été écrit par Flaubert, *Le Journal du voleur* par Gide, que Pascal avait commis des maladresses de composition dans les *Pensées* puisqu'il passait sans transition d'un fragment à l'autre dans son livre, ou que les « imperfections » et les « imprécisions » de *Lorenzaccio* empêchaient le public de « se plonger dans l'histoire »). La clarté et la précision du propos, qui évitera le flou impressionniste comme les affèteries inutiles ou la cuistrerie (cette année a encore charrié son lot de concepts critiques ronflants invoqués à contre-sens par les candidat-es), sera grandement appréciée. On demandera bien sûr aux candidat-es de veiller à la correction de la langue (orthographe, syntaxe), très fautive dans certaines copies qui témoignent d'une ignorance gênante des règles de base de la grammaire (accords, concordances des temps).

Pour ce sujet comme pour ceux des années antérieures, le jury tient à insister sur le fait qu'il n'attendait pas un plan en particulier, et qu'il n'existe jamais une seule et unique manière de traiter le sujet. Toutes les copies qui se sont attachées à traiter de façon précise des enjeux de la citation, sans omettre aucun aspect du propos, étaient recevables, pourvu qu'elles se déploient de façon progressive et argumentée. Le jury attendait en revanche que le cheminement de pensée soit clair et que chaque grande partie et sous-partie marque une étape dans le raisonnement - trop de copies progressent soit par accumulation et juxtaposition d'exemples souvent redondants, aboutissant à une réflexion largement stagnante, ou, entre deux paragraphes, passent sans transition d'une idée à l'autre sans prendre la peine d'articuler logiquement leur propos, donnant une impression de progression décousue. On ne saurait trop insister sur la nécessité de structurer la pensée autour de cette colonne vertébrale qu'est la problématique : une question posée à la fin de l'introduction, que le développement examine méthodiquement, avant d'en proposer une réponse nuancée et étayée en conclusion. Le jury a apprécié la manière dont certain-es candidat-es reprenaient et retravaillaient les formulations de la citation et réinterrogeaient ses notions-clés tout au long de leur copie, là où beaucoup perdaient de vue le sujet au fur et à mesure de la rédaction pour se livrer à des considérations de plus en plus autonomes, souvent assimilables à des récitations (en pilotage automatique) de cours. Les candidat-es doivent bien comprendre que, si la correction tend à évaluer les acquis de leur formation scolaire et universitaire, l'étendue de leur érudition littéraire et critique mobilisée, elle valorise avant tout la capacité à mobiliser ces connaissances au service d'un questionnement original, né d'une analyse rigoureuse et approfondie du sujet proposé - et ne peut se satisfaire de perspectives très générales convenant peu ou prou à n'importe quelle problématique. Certaines copies ont même commencé leur dissertation par une citation qui avait manifestement fait l'objet d'une dissertation antérieure, voire, carrément, par le sujet tombé l'an dernier au concours - et donné aux correcteurs et correctrices l'impression de reproduire quasiment à l'identique le plan alors adopté (en particulier dans les troisièmes parties) - sans guère de considération pour la spécificité du sujet proposé.

II. L'intitulé du sujet.

Le sujet proposé à la réflexion du candidat pour l'épreuve de composition française de la session 2026 était le suivant :

…….

« Jamais aucune intelligence artificielle ne saura saisir l'idée de ce que peut être ce tremblement d'où surgissent les mots dans une imperfection qui traduit le tremblement. Ce n'est pas la perfection qui est précieuse, mais la sincérité de nos imprécisions. C'est d'elles que naissent nos visions. Jamais un tremblement ne saura tracer une ligne droite et c'est cette impossibilité qui rend l'écriture si nécessaire. » (Wajdi Mouawad*, Jusqu'au bord de son ravin. Les verbes de l'écriture,* Paris, Seuil, 2025, p. 104).

Vous discuterez cette citation en vous fondant sur des exemples précis.

……..

La citation émanait donc d'un auteur contemporain, mais ce choix n'était pas pour autant de nature à déstabiliser les candidat-es au fait de l'actualité littéraire : romancier, dramaturge et metteur en scène internationalement reconnu, jusqu'à peu directeur du prestigieux Théâtre de la Colline, Wajdi Mouawad a développé de nombreuses réflexions théoriques éclairantes, fondées sur son ethos multi-focal de la littérature, notamment à l'occasion de la série de huit conférences qu'il a données depuis 2025 au Collège de France (la citation est tirée de la troisième d'entre elles). Le nom du recueil des leçons fait référence aux phrases suivantes que Mouawad a prononcées : « Pour s'avancer jusqu'au bord de son ravin, il faut des mains à tenir. Mais, de toutes les mains, la plus précieuse est celle qui nous donne le courage de lâcher. Car écrire, c'est chuter, c'est le battement de son cœur qui remonte à la gorge et qui accélère aux rafales des frayeurs. » Les deux premières leçons prennent les titres respectivement de « Epiphanie du verbe être » et de « Politique du verbe voir ». La 3e leçon porte sur l'« Ethique du verbe trembler ».

Le jury profite de cette occasion pour insister sur l'importance pour les candidat-es de ne pas considérer la littérature comme un art relevant exclusivement du passé, et de s'intéresser à la production et à la vie culturelle de leur époque. De fait, bon nombre de copies ont fait preuve d'une connaissance nourrie de l'œuvre de Mouawad, voire de sa pratique de metteur en scène, et se sont appuyées judicieusement sur certains passages de ses pièces pour mener leur réflexion.

La difficulté du sujet pouvait plutôt résider dans la manière dont il confrontait l'écriture littéraire à un phénomène éminemment actuel, de surcroît en évolution permanente et rapide, pour lequel, par définition, manque encore le recul critique nécessaire pour l'appréhender de façon satisfaisante : le développement massif de l'IA, promettant de générer en un temps record des textes techniquement irréprochables, de fait de plus en plus massivement adoptée dans les tâches rédactionnelles, y compris celles relevant d'une démarche créative. Si, dans l'ensemble, les candidat-es ont bien compris les enjeux de la citation, un certain nombre de copies très courtes (moins de 5 pages) témoigne d'une difficulté récurrente à rattacher cette réflexion ancrée dans la situation contemporaine à des problématiques littéraires générales, transposables à des références et des périodes plus anciennes. Il ne s'agissait ainsi pas de limiter le propos, ni

même de le centrer, sur les prouesses ou les limites technologiques de l'IA (qu'on peut définir, de façon minimale, dans les termes du Parlement Européen : « la capacité d'une machine de reproduire des comportements liés aux humains, tel le raisonnement, la planification et la créativité (sic) »), mais de montrer comment la généralisation de son usage permettait à nouveaux frais de s'interroger sur des questions qui ont depuis toujours agité les écrivain-es et critiques.

Il était évidemment bienvenu d'initier l'argumentation à partir d'exemples actuels permettant de la contextualiser : mise en scène, cet été, à l'Opéra royal de Versailles d'une pièce écrite par IA « à la manière de Molière » ; déclaration de l'écrivaine japonaise Rie Kudan, lauréate en 2024 du prestigieux prix Akutagawa, qu'environ 5% de son roman avait été produit par IA ; lettre ouverte de plus de soixante-dix romanciers américains en 2025, dont Dennis Lehane, exprimant leur désarroi dans des termes pouvant rappeler le titre du recueil dont est extrait la citation (« nous sommes au bord du gouffre »), et exigeant des maisons d'édition qu'elles s'engagent à ne publier aucun livre généré automatiquement ; grève des scénaristes d'Hollywood en 2025 face au recours de plus en plus systématique des producteurs à l'IA, etc. Les candidat-es ont néanmoins généralement bien perçu que la citation ravivait des débats canoniques entre inspiration et technique, spontanéité et maîtrise, fureur créatrice et savoir-faire acquis, originalité et imitation, et su mobiliser des exemples pertinents permettant de montrer que l'IA est, ici, le nom d'une conception de l'art comme application stricte de modèles déjà existants, qui a déjà été pensée au fil des siècles selon d'autres paradigmes. Ils /elles se sont donc à raison appuyés sur des analogies comme celles du daguerréotype (Champfleury), de la conception de l'œuvre comme « machine » (U. Eco ou P. Valéry) ou produit potentiellement reproductible (W. Benjamin) ; sur des épisodes historiques comme celui de la révolte luddite (1813) ; sur des références mettant à mal la frontière entre le vivant et l'artificiel (le canard automate de Vaucanson) ou dépeignant, sur un mode métalittéraire, le vertige d'un brouillage entre l'humain et la machine (*L'Homme au sable* d'Hoffmann, *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam ou, plus récemment, *Do Androids dream of electric sheep ?* de Philip K. Dick), ou la peur ancienne d'une humanité dépassée par sa propre créature (*Frankenstein* de Mary Shelley ou *Les Robots* d'Asimov).

III. Analyse du sujet et problématique

Comme souvent dans ce type d'épreuve, la citation propose une opinion tranchée, et donc propice à la discussion. Mouawad écarte d'emblée, par l'usage de la négation absolue (« jamais », répété deux fois en tête de phrase) et du futur simple, la possibilité que les progrès techniques puissent un jour permettre à la machine de composer un texte « littéraire », au sens plein du terme. Tout l'enjeu de la citation était de déterminer et mettre en évidence la spécificité du rapport littéraire à l'écriture - circonscrite par l'auteur par une série d'oppositions (perfection *vs* imperfection ; tremblement, visions, imprécisions *vs* ligne droite) ouvrant sur le paradoxe structurant la thèse, que devait interroger la problématique : la valeur voire l'utilité (« précieux », « nécessaire ») d'une œuvre résiderait pour lui dans son « imperfection », trace et preuve de la « sincérité » de la démarche créatrice, et non, comme on pourrait le croire, dans sa « perfection ».

Il est dommage que certain-es candidat-es aient borné leur réflexion à des interprétations psychologisantes ou des jugements de valeur (« l'auteur a peur de perdre son travail » « rejette la modernité », etc.), sans chercher à sonder le cœur de sa pensée, qui visait, de façon générale, une certaine pratique « industrielle » de l'écriture (comme l'écrivait déjà Sainte-Beuve à propos de l'essor du roman-feuilleton), pourvoyeuse d'œuvres standardisées conçues pour

correspondre aux attentes d'un maximum de lecteurs et lectrices, contre laquelle Mouawad s'inscrit radicalement en faux (qu'elle soit composée par un être humain ou par un algorithme). Un type de littérature qui, pour reprendre la distinction d'Umberto Eco entre littérature populaire et littérature problématique, poursuit le but opposé à celui d'auteurs comme Mouawad : « consoler » ses lecteurs et lectrices, les conforter dans leur vision du monde, au lieu de partager avec eux ou elles son « tremblement ». « l'Art [et la littérature aussi] nous est donné pour nous empêcher de mourir de la vérité. », dit Nietzsche dans *La Volonté de puissance*, entendant la « vérité » comme besoin de certitude, voire de sécurité. L'art et la littérature ne répondent pas, ils ne bouchent pas la demande, le désir : ils nous donnent à sentir nos conditions de mortels, d'ébranlés (Patocka), ils troublent et dérangent, insécurisent, c'est inconfortable, mais cela va de pair avec ce par quoi ils nous font sentir vivants. Il n'est donc à ce titre pas inintéressant de constater que les auteurs ou autrices qui se positionnent comme les plus fervents soutiens de l'IA, comme l'américain James Frey, qui revendique son utilisation parce qu'il veut « écrire le meilleur livre possible », relèvent de ce qu'on a pu appeler la paralittérature - et promeuvent donc un idéal romanesque peu soucieux de style, visant avant tout à l'efficacité narrative.

L'une des difficultés du sujet résidait dans la (re)définition des notions-clés de la citation - dont les meilleures dissertations ont perçu qu'elle fonctionnait, pour ainsi dire, de façon performative, incarnant les principes revendiqués, en procédant moins par une conceptualisation rigoureuse et rationnelle qu'avec ce qu'une copie inspirée a nommé, dans une formule particulièrement heureuse, des *imprécisions créatrices* : par métaphores et symboles par nature sémantiquement denses et complexes à élucider, en faisant « surgir » des images suggestives et sensibles - les répétitions émaillant la citation, rompant avec les normes du beau style au risque d'être perçues comme des maladresses d'expression, pouvant être rapprochées de l'idée centrale de « tremblement ». Pour Valéry, la manière singulière dont la littérature pense se joue aussi sur le mode de « l'à peu-près », à l'opposé de toute « ligne droite » : « La littérature n'est l'instrument ni d'une pensée complète, ni d'une pensée organisée. »

Le premier couple notionnel qui requérait un travail de clarification était, bien sûr, l'opposition perfection/imperfection. Le jury attendait ici une élaboration conceptuelle minutieuse, prémisse nécessaire à une argumentation solide - faute de quoi les candidat-es se condamnaient à broder autour de conceptions floues, voire fumeuses, où l'on ne pouvait que peiner à comprendre la signification précise des termes employés, et, par extension des idées développées (ce qui a d'ailleurs donné lieu, dans certaines copies, à un jeu purement rhétorique sur les antonymes masquant mal le vide du propos).

Il semble en effet évident que le terme de « perfection » n'a pas dans la citation le sens mélioratif et univoquement positif qu'on lui accorde dans le langage courant, et qu'à travers ce syntagme, la citation développe une vision critique des productions de l'IA - qui se révèlent donc, sous la plume de l'auteur, tout sauf « parfaites », dans le sens où elles tendraient à coïncider avec l'idée qu'il se fait de la littérature. Le jury a été déçu de constater dans certaines copies une interprétation au premier degré, sans distance aucune, du terme de perfection - les candidat-es prenant d'emblée pour acquis et comme un fait indiscutable que l'IA produisait d'ores et déjà des œuvres « parfaites » et écrivait mieux que ne pourrait le faire l'homme. Il a au contraire apprécié les dissertations qui ont d'entrée de jeu soulevé le problème de la pertinence et de la relativité de la notion lorsqu'elle est appliquée à l'évaluation artistique, variable selon les courants et les auteurs ou autrices (Cf. notamment l'esthétique d'Adorno qui substitue à l'idée de « perfection » qu'il juge trop réductrice et dépendante de la conception classique celle de « réussite ») , et qui se sont efforcées de lui donner une consistance et un

contenu précis, en évoquant plutôt l'idée d'une conformité à des attentes préalablement établies, aussi bien linguistiques (orthographe, syntaxe, richesse du lexique, intelligibilité de l'expression) que structurelles (composition équilibrée, articulation logique rigoureuse). À cette conception figée de l'idéal littéraire, Mouawad oppose celle, dynamique, d'une écriture « imparfaite » dans le sens d'un écart tâtonnant, expérimental, avec les normes en vigueur, du style comme recherche « sincère » d'une expression singulière, reflétant la singularité de la « vision » qu'il cherche à traduire par le langage.

L'écriture « sincère », pour l'auteur, réside dans l'originalité du geste créateur, forcément balbutiant et sans assurance, où l'écrivain-e s'empare du langage et cherche à se l'approprier en l'arrachant (et en s'arrachant lui-même) aux usages communs (le « moi de l'écrivain » opposé au « moi social », chez Proust) ; alors que, si elle se contente, à la manière de l'IA, d'appliquer des recettes éprouvées, elle perd toute « valeur » en renonçant à dire, de façon nouvelle, quelque chose qui lui est propre. Quelque chose qui n'a encore jamais été formulé, et qui ne pourrait se couler sans se renier dans les cadres linguistiques admis - d'où sa « nécessité ». Dans ce sens, ce qui dans un cadre scientifique, ou même dans un usage purement communicationnel du langage, peut apparaître comme une « imprécision » peut à l'inverse se révéler la marque de la densité du signe (polyphonie, ambivalence, musicalité) par laquelle on définit aujourd'hui généralement la littérarité. La communication a pour vocation d'éclairer, de réduire l'ombre et l'obscurité, là où la création enjoint à emprunter le chemin qui se donne a priori pour une impasse, dans l'écriture « nous sommes tenus à l'impossible » (Mouawad, p.25).

L'autre terme sur lequel le jury attendait principalement un effort de conceptualisation était celui de « tremblement », à entendre avant tout comme une déstabilisation, une rupture avec le « partage du sensible » (Rancière) déjà existant, constitué par la tradition littéraire comme par les autres types de discours (philosophique, scientifique, politique…). Il a apprécié les copies qui faisaient l'effort de déployer les connotations, voire, pour reprendre les termes de la citation, les « visions » suggérées par cette métaphore. Le tremblement comme ébranlement incontrôlé, effet de l'émotion, de la peur, de la maladie ou de la faiblesse ; le tremblement comme fragilité ou hésitation, mais aussi comme manque de netteté (on parle d'une image « tremblée » en photographie, par exemple), comme le suggère l'opposition, dans la citation, avec la « ligne droite ».

Dans la 3e leçon (où se trouve la citation donnée à l'étude), Mouawad oppose successivement, après avoir évoqué Achille et Virgile, les histoires des films hollywoodiens dont les héros sauvent le monde en se sacrifiant sans trembler (aucune remise en question de ce monde qui a à peine de valeurs, cela est à mille lieux de tout art et de toute littérature, cela relève de la consommation et autorise la consommation – on est là dans la non-création, dans la non-écriture), l'histoire du sacrifice d'Iphigénie par Agamemnon (il s'agit de sauver le monde en sacrifiant celle qu'Agamemnon aime le plus au monde, Agamemnon tremble mais Iphigénie et lui peuvent encore se comprendre, et si c'est l'amour qui fonde le sacrifice, on peut se demander si ce monde en vaut la peine, on peut compatir et il peut y avoir *catharsis*, mais dans le doute et l'incertitude), et l'histoire du sacrifice d'Isaac par Abraham (Abraham tremble, mais Isaac ne peut absolument pas comprendre et tremble, il y a obéissance à une loi qui dépasse toute compréhension, sans rédemption possible) et il conclut que l'écrivain est dans la situation d'Abraham : « Ecrire, c'est répondre à une injonction qui n'a d'autre raison que l'obéissance elle-même à ce qui est imposé. On n'écrit pas pour sauver le monde. » Et de raconter comment il a dû éprouver quel milicien et bourreau il aurait pu être à Sabra et Chatila pour écrire un passage-clé de son roman *Anima* : « on s'emploie dans le silence à aller voir comment notre âme se noircit pour que les mots se trouvent dans la fange de nous-même, la monstruosité de ce que nous pouvons être, nous pourrions être, nous avons failli être. Comment cette écriture peut

jaillir. » (p. 103) S'ensuit une description de ce qu'est un tremblement. Loin d'être une simple faiblesse, le tremblement est décrit comme un mouvement de va et vient, proche du *fort-da* freudien, un mouvement de balancier rejouant sans cesse les deux mouvements qui caractérisent toute existence humaine et que sont *la quête* et *l'odyssée*. C'est dans ce mouvement permanent d'exploration du monde et de retour à soi et d'oscillation continuelle entre passé et futur que se jouerait l'écriture (« dans l'interstice du champ de nos ruines », p. 108).

Un élément saillant de la citation, susceptible d'être discuté par les candidat-es, était ainsi la prééminence que Mouawad semble accorder, dans l'évaluation de l'œuvre, au geste spontané et fondateur de l'écriture, évoquée par l'image du « tremblement » - semblant évacuer tout le processus de reprise et de « perfectionnement » qui, de cet ébranlement initial, imprécis et imparfait, permettra d'accoucher d'une œuvre « parfaite » dans le sens d'achevée. Les propos de Mouawad rejoignent ici un débat poétique traditionnel, celui qui, comme le disait Valéry, a opposé, tout au long de l'histoire littéraire, les partisans de l'inspiration (qu'il appelle les « Romantiques », et qui peut aussi correspondre au dionysiaque nietzschéen) et ceux qui valorisent, au contraire, le travail de mise en ordre et d'élaboration mûrie de la forme (les « Classiques », qu'on peut rapprocher du concept d'apollinien chez Nietzsche). On est alors en droit de s'interroger sur l'équivalence posée dans la citation entre « tremblement » et « sincérité » : quel type d'« imperfections » le travail de l'écriture a-t-il pour visée de corriger ? Lesquelles, au contraire, a-t-il vocation à préserver, voire à sublimer ? Dans quelle mesure les « imperfections » maintenues dans la version finale peuvent-elles encore être considérées comme « sincères », à partir du moment où elles ont fait l'objet d'un choix réfléchi ?

Au centre de la réflexion appelée par le sujet, le tremblement qui meut l'écrivain et ses imperfections – comment le manque, le défaut, l'oscillation, l'hésitation sont créatifs de *chemins inouïs* - ce que l'IA (ou même les IA) dans son (leur) fonctionnement et son (leur) principe computationnel et stochastique ne peut absolument pas. Au-delà du test de Turing, l'IA, du fait de son modèle statistique de fonctionnement, ne peut que répéter, copier et faire *à la manière de*, mais pas imaginer, pas inventer. Elle peut donner des réponses (selon des biais) mais elle ne peut pas signifier du manque, de la faille, du silence, de la « tristesse désolée », de la solitude, de l'angoisse et du doute – un doute existentiel, le vertige de la liberté, pas la remise en cause de la valeur d'exactitude d'une représentation par rapport à ce qu'elle est censée représenter– et la fantasmagorie qui en résulte : tout cela n'est pas circonscriptible pour une IA ; ou, si elle le fait, c'est un hasard. De quoi d'ailleurs être très circonspect quant à la prétendue « créativité » que pourrait reproduire l'IA telle qu'elle est définie par le Parlement européen. C'est là le véritable sujet : pourquoi et surtout comment écrit-on ? Qu'est-ce qu'écrire ? Et finalement est-ce moi qui écris quand j'écris ? « Je est un autre » (Rimbaud, *Lettre du Voyant*, à Paul Demeny, 15 mai 1871) - aucune IA ne peut « penser » cela dans son exactitude, elle peut gloser, commenter à la suite des commentateurs, en les reprenant, mais elle n'atteint pas l'identité en question dans la phrase. Ou faut-il aussi penser qu'il puisse y avoir de l'œuvre sans auteur, comme cela a parfois été interrogé avant même l'émergence des IA (cf. par ex les réflexions de Jim Gabaret dans *L'Art des IA*, 2025) ?

La littérature résiste, parce qu'au fond c'est son essence de résister à toute appréhension rationnelle. Elle peut susciter bien des commentaires, elle peut même porter au commentaire infini, mais elle échappe. Qu'est-ce que l'acte d'écrire, dont l'œuvre est éventuellement la trace ? Et pourquoi – et comment – fait-elle trace de ce qui essentiellement échappe ? Que sont ce tremblement, et cette ou ces imperfections dont Mouawad nous parle, et qu'il situe à l'origine de « nos visions » ? Qui est ce *nous* que l'écrivain convoque ici ? Une solidarité des écrivains ? Ou, s'adressant au Collège de France, à une salle d'auditeurs qui ne sont sans doute pas tous écrivains, mais assurément spectateurs et probablement lecteurs, une communauté de lecteurs ?

D'ailleurs Mouawad écrit dans la deuxième leçon (Politique du verbe voir) : « Or – et c'est une loi implacable – ce qui arrive pendant l'écriture à l'auteur, c'est précisément ce qui arrive pendant la lecture au lecteur. » (p.73) L'écriture, dit-il encore au même endroit, est un lieu ou un écho constitutif d'une « solidarité des ébranlés » (selon le beau terme du philosophe Jan Patocka). Tremblement, ébranlement... Il faudra interroger aussi cette « ligne droite » impossible, dont le défaut rend nécessaire l'écriture.

Peut-être faudrait-il aussi aller voir du côté de la théorie de l'inconceptualité et de la métaphorologie du philosophe Hans Blumenberg pour en penser conceptuellement quelque chose. Mais la description d'une métaphore, la compréhension de ce qu'est une métaphore ne suffira jamais à écrire une métaphore inouïe qui fait sens…

Autour de la mise en relief de la spécificité de l'écriture littéraire, ainsi posée, par sa mise en opposition avec l'IA, comme résistance radicale à la standardisation de la langue et de l'imaginaire humain (le « tremblement » induit une expression « imparfaite » qui fait naître des « visions »), la citation ouvrait donc sur plusieurs pistes théoriques à articuler entre elles : la dialectique entre spontanéité et maîtrise, entre originalité et imitation, entre émotion et rationalité, entre sincérité et artifice.

IV. **Plan et démonstration**

Pour le sujet 2026, un plan tripartite de type dialectique était envisageable, pour peu qu'il se développe de façon logique et nuancée, et évite les oppositions rhétoriques mécaniques amenant le propos à se contredire d'une partie à l'autre (ex : I L'écriture doit être spontanée et désordonnée ; II L'écriture doit être maîtrisée et rationnelle). Les candidat-es ont souvent et judicieusement consacré leur première partie à élucider et illustrer la notion de « tremblement » comme moteur de l'écriture, insistant sur sa dimension émotionnelle et spontanée, sur l'écriture à la fois comme nécessité intérieure impérieuse et comme décalage par rapport aux mots et aux visions autres ; puis, dans une deuxième partie, se sont penché-es sur le travail de l'écriture comme quête de perfection, en se demandant si ce processus tendait à renforcer et mettre en valeur le « tremblement » initial, ou au contraire à le trahir ou le maîtriser pour se conformer à des normes extérieures.

Dans la première partie, on a ainsi pu explorer la conception de l'écriture comme ébranlement involontaire développée par Mouawad dans le recueil : l'ensemble de ses leçons au Collège de France est donné sous une première nomination, « les verbes de l'écriture ». Il s'agit de l'acte d'écrire, de créer dans et par le mot, le verbe, ce dont l'œuvre littéraire est la conséquence, mais non pas exactement le résultat. Toute la première leçon vise à montrer que l'écrivain comme tout artiste est traversé par son œuvre qui est déjà là bien avant qu'il y soit, à l'œuvre. Il y a une passibilité de l'écriture, loin de toute explication, loin de toute emprise rationnelle. Cela habite l'écrivain, « cela bruit (en lui) à son insu » (p. 21). Ecrire, nous dit-il, cela relève de la rencontre (p. 25), et d'une rencontre qui ne doit pas être (elle est seulement fortuite, possible) et même d'une rencontre qui devrait plutôt ne pas être (ce qui s'y donne est curieux, improbable, quasi-impossible, sulfureux, subversif). C'est une thèse forte du propos de Mouawad que l'on ne crée pas par sa propre volonté : « C'est une rencontre […] ça ne nous appartient pas. Nous n'en sommes ni les inventeurs ni les propriétaires. […] Pourtant ça nous regarde. […] dans les interstices entre mes perceptions, mes pensées, mes fantasmes, mes rêveries, mes dérives, mes réveils, mon sommeil et les mystères de mes insomnies […] surgit un messager. […] Il nous tombe dessus. […] On a été fécondé à notre insu par une ombre. On est enceinte d'une histoire. On n'invente jamais ce qui va donner un sens à notre vie. Au contraire. Ce qui va lui donner un sens vient vers nous, vient d'avant nous […] parce que l'idée

même de notre existence, le fait qu'on existe, l'a fait surgir. C'est un jumeau. C'est pour ça qu'on est incapable de ne plus espérer. [...] L'histoire, la fiction que l'on va écrire nous précède. On ne l'invente pas. […] Nous n'inventons pas ce que nous portons, au contraire : ce qu'on n'a pas inventé s'invente en nous justement parce qu'on n'a pas conscience de sa présence. » (p. 25-27) Il insiste ainsi sur la place fondamentale de l'implicite dans la formulation littéraire, suggestion dynamique plus qu'assertion.

La citation de Mouawad donnée à l'étude fait à cet égard curieusement – et sans doute fortuitement – écho au premier chapitre du roman de Barbey d'Aurevilly, *L'Ensorcelée* (1854), dans lequel l'écrivain évoque le paysage de la lande de Lessay, lande du côté de Coutances qu'Aurevilly ne connaissait pas et dont il rend pourtant l'essence même, aux dires de ceux qui la connaissent. Cette lande longue **« à traverser en ligne droite » (sic)** (il y faut au moins un couple d'heures), « passage redoutable » désertique et silencieux, où il n'y a rien, si ce ne sont des « apparitions », si ce n'est qu' « il y revenait » ; « car <u>l'imagination</u> continuera d'être, d'ici longtemps, la plus puissante réalité qu'il y ait dans la vie des hommes » **«** Aussi cela seul, bien plus que l'idée d'une attaque nocturne, faisait **trembler** le *pied de frêne* dans la main du plus vigoureux gaillard qui se hasardait à passer Lessay à la tombée ». La description fait tout le paysage (il n'y a rien) et ce sont les mots qui font surgir et donnent être à la lézarde, la fissure, « l'interstice entre [les] perceptions, [les] pensées, [les] fantasmes, [les] rêveries, [les] dérives, [les] réveils, [le] sommeil et les mystères de[s] insomnies », par où surgit, encore informe ou polymorphique, c'est tout comme, le monstrueux.

De la même façon, les analyses les plus convaincantes se sont attachées à esquisser des équivalences entre l'image du tremblement évoquée par Mouawad et certaines mises en scène de l'écriture ou « visions » d'écrivains : Louise Labé décrivant les transes contradictoires de son émoi amoureux, Nathalie Sarraute qui parle de ses souvenirs qui « tremblotent » au moment d'entamer le récit de ses souvenirs, le haut-le-cœur de Roquentin au début de *La Nausée,* les « ondulations de la rêverie, les soubresauts de l'âme » de Baudelaire, le « dérèglement de tous les sens » appelé par Rimbaud dans ses célèbres lettres dite « du voyant », le ténébreux « mur des siècles », représentant les décombres mêlés de l'épopée humaine, qui « frissonne », fait trembler le poète et détermine « La vision d'où est sorti ce livre » dans le poème liminaire de la dernière série de *La Légende des siècles* de Hugo, « l'intranquillité » au cœur de la poésie de Pessoa, etc. On pouvait alors parler de ces écrivain-es qui assument explicitement de privilégier la spontanéité de l'élan d'écriture à la perfection formelle, acceptant de laisser des imperfections à la publication - tel Stendhal, dont le mythe raconte qu'il composa *La Chartreuse de Parme* en cinquante-trois jours dans une sorte d'euphorie créatrice, décrite comme « perfection dans l'improvisation » par Alain, mais qui a également été critiqué pour la brutalité de son épilogue et ses maladresses de style. Beaucoup ont évoqué à ce propos, de façon pertinente mais néanmoins un peu naïve, l'écriture automatique, la frénésie d'écriture extrêmement rapide, jusqu'à l'épuisement, de cet exercice surréaliste censé mettre au jour les « visions » de l'inconscient, au moment, notamment, de la rédaction des *Champs magnétiques* ; la réflexion aurait en effet gagné à prendre en compte l'apport des nombreuses recherches génétiques sur le manuscrit du recueil, qui ont révélé, chez Breton (et ce malgré la résistance de Soupault), de nombreuses reformulations et corrections censées éliminer les répétitions, rétablir une syntaxe cohérente ou, au contraire, dynamiser une image poétique un peu trop convenue ou un plagiat involontaire. De la même façon, certaines copies n'ont pas craint de déclarer que, dans ses romans, « Céline écrit comme il parle », sans soupçonner que les effets d'oralité qui ont fait sa renommée ont été conquis de haute lutte et au terme d'un travail long et acharné, alors que l'étude des premiers brouillons révèle une tendance spontanée de l'écriture somme toute relativement conforme aux normes littéraires classiques. Des remarques sur la manière dont l'écrivain doit « ne jamais consentir à ce que la prose soit incapable de s'excéder elle-même »

(Milner), « tricher la langue » (Barthes), faire de l'écriture un « bégaiement » (Beckett) ou « une sorte de langue étrangère » pouvaient à ce stade de la réflexion harmonieusement trouver leur place, et des références comme le *frangnol* de Lydie Salvayre ou les néologismes de Marivaux (dont certains, comme « tomber amoureux », participent aujourd'hui d'une expression lexicalisée et on ne peut plus banale) pouvaient venir appuyer cette idée. La transition entre la première et la deuxième partie pouvait s'opérer avec des cas exemplaires comme celui des *Essais* de Montaigne, professant un projet de sincérité absolue dans la peinture de soi, et enrichissant toute sa vie durant son œuvre de multiples allongeails ¬ à la fois une écriture qui se donne comme spontanée et désordonnée, « à sauts et à gambades », et qui ne cesse de chercher à se perfectionner et à se préciser.

En deuxième partie, les candidat-es ont donc généralement objecté à la thèse de Mouawad que l'œuvre ne pouvait se définir par ce premier jet de l'écriture, si essentiel fût-il, et que de nombreux auteurs et autrices déployaient une énergie considérable à retravailler leur texte et définissaient même l'écriture comme la recherche laborieuse du mot juste - autre manière de définir la perfection en littérature. Il convient immédiatement de nuancer l'opposition, en précisant que, dans les propos de Mouawad, le « tremblement » de l'écriture s'oppose moins au travail et au temps du perfectionnement qu'à l'idée d'un savoir qu'il s'agirait d'appliquer. « L'expérience est contraire à la création qui par définition consiste à faire surgir ce qui n'existait pas. Créer à partir de l'expérience, ce n'est pas créer, c'est répéter. C'est refaire. Refaire ce que l'on sait. Tomber dans son propre totalitarisme. On fabrique. PME. On appelle cela le savoir-faire. Créer, au contraire, c'est faire pour la première fois. Idéalement, il faudrait une amnésie qui se souvienne pour demeurer dans l'ombre permanente tout en étant conscient. Une obscurité qui est tout le contraire de l'obscurantisme. L'obscurité dit : ''Je sais mais je ne sais pas comment.'' L'obscurantisme dit : ''Je ne veux pas que tu saches.'' » (Mouawad, p. 23).

On peut penser dans un premier temps à l'idéal classique dont la normativité repose sur la conception d'une perfection artistique rationnelle et universelle d'élégance et d'intelligibilité - comme en témoigne la mission principale de l'Académie Française à sa création, de « donner à la langue des règles certaines et la rendre pure, éloquente et capable de traiter les arts et les sciences ». Il est révélateur de la pensée de l'époque, contre laquelle se construira le romantisme et, à terme, l'autonomisation de la littérature, que l'Académie ne conçoive aucune distinction entre la langue des sciences et celle des arts – l'idéal de perfection coïncidant alors avec celui, objectif, résumé par Boileau dans les vers célèbres de son *Art poétique* « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement / Et les mots pour le dire arrivent aisément ». Une telle poétique exige donc de ses écrivain-es un long travail, selon le modèle de l'artisanat d'art, de mise en conformité avec cet idéal commun : « Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage / polissez-le sans cesse et le repolissez ». On peut penser à la querelle du *Cid,* et même à Voltaire qui, un siècle plus tard, reproche encore à Corneille sa négligence : selon lui, Corneille s'est habitué à en rester à ses premiers jets et cela nuit gravement, en particulier, à la qualité littéraire de ses dernières pièces (« il avait acquis une prodigieuse facilité d'écrire, qui dégénéra enfin en impossibilité d'écrire élégamment »). Certain-es candidat-es ont évoqué à ce propos de façon convaincante l'« effet de sourdine » chez Racine mis en évidence par Léo Spitzer, en montrant comment il visait, au contraire, à contrôler le « tremblement » de ses personnages en subsumant leurs passions à leur raison. Mais il serait évidemment très réducteur de limiter à l'âge classique une telle conception de l'écriture comme quête sans fin de perfection. Mallarmé et son « aboli bibelot d'inanité sonore » qui se détache de toute référentialité ; Céline, décrivant son écriture en adoptant le paradigme de la dentellière - profession de sa mère - ; ou, bien sûr, Flaubert, dont Zola a dit que « son désir de perfection était une véritable maladie qui l'épuisait », et qui prône un ethos d'auteur « comme Dieu dans sa création, invisible et tout-puissant, qu'on le sente

partout mais qu'on ne le voie pas ». Il aurait été intéressant ici d'approfondir au-delà de la question de la perfection, et de renouveler l'analyse de cette déclaration à partir des termes de Mouawad, en se demandant si, dans une telle conception, le « tremblement » de l'auteur est effacé ou, au contraire, d'autant plus perceptible (Flaubert, après tout, souhaite qu'« on le sente partout »). À partir d'exemples de génies autodestructeurs comme ceux des héros de *L'Œuvre* de Zola ou du *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, certaines copies ont alors poursuivi de façon convaincante la réflexion, en développant l'idée que cette quête était par nature infinie et, par conséquent, que l'imperfection, même chez les auteurs et autrices qui la rejetaient, demeurait largement une fatalité dans l'art. Même Flaubert, ont remarqué certain-es candidat-es, a dû se résoudre à laisser un double génitif qui lui déplaisait dans *Madame Bovary* (la célèbre « couronne de fleurs d'oranger »). D'autres ont pu également s'interroger sur la notion de sincérité, et, se référant à des figures rhétoriques comme l'épanorthose ou au *Paradoxe du comédien* de Diderot, ont préféré parler d'un « effet de sincérité », d'une « sincérité calculée » pour définir la manière dont l'œuvre littéraire mettait en scène, par un langage hésitant ou déstructuré, l'émotion ou le trouble.

La troisième partie devant avoir pour ambition d'insuffler une nouvelle dynamique argumentative et de proposer un saut qualitatif dans la réflexion, par une reformulation de la problématique et une réorientation de la perspective, plusieurs pistes permettaient de proposer des prolongements féconds sans s'éloigner du cœur du sujet.

L'un des basculements les plus fréquemment opérés par les candidat-es a été d'envisager le problème sous l'angle de la réception : s'il est évident que Mouawad, dans cette citation, s'exprime en tant qu'auteur et se prononce ici avant tout sur le pôle de la création du texte littéraire, l'ambiguïté de la première personne du pluriel (« <u>nos</u> visions ») laisse ouverte la possibilité de s'interroger sur les modalités du « tremblement » ressenti, non plus au moment de l'écriture, mais à celui de la lecture. « L'intelligence artificielle peut donner l'illusion de saisir notre humanité, mais la vérité est qu'il n'y a que l'être humain qui puisse véritablement parler à un autre être humain et le comprendre », affirment les auteurs et autrices de la lettre ouverte de 2025 que nous avons mentionnée précédemment. De la même façon, la citation de Mouawad fait le pari que, même dans le cas d'œuvres « parfaites » ayant fait l'objet de nombreuses corrections stylistiques, le « tremblement » initial, la fragilité toute humaine de son émotion, demeure perceptible, et que c'est dans cette rencontre vivante et sincère entre auteur et lecteur que se joue toute la valeur de la littérature. On aurait pu alors objecter à cette vision la possibilité pour le lecteur ou la lectrice de « trembler », d'être ému-e devant un texte sans âme - comme pourrait le suggérer l'exemple de Nathanaël dans *L'Homme au sable,* amoureux fou d'Olympia, une poupée mécanique mais qui, pour lui et lui seul, s'anime et prend vie, parce que, comme le révèle la fin de la nouvelle, le héros lui a « donné ses yeux ». On peut aussi à ce propos évoquer les comédies de Marivaux, qui tendent à remettre en question l'idée que c'est par la sincérité qu'on peut séduire - au contraire, les exemples de *La Fausse suivante* et du *Triomphe de l'amour* tendent à montrer que c'est peut-être même lorsque l'on ne ressent soi-même aucun « tremblement » mais qu'on feint les sentiments, de façon distanciée et calculée, qu'on imite de façon parfaitement contrôlée le scénario stéréotypé de la rhétorique de l'amour, qui joue d'ailleurs bien souvent sur la maladresse de l'expression, qu'on est le plus à même d'en inspirer à son interlocuteur ou interlocutrice. On pourrait alors conclure sur l'idée que la conception de Mouawad construit comme corollaire la figure d'un-e destinataire exigeant-e, prêt-e à accueillir la nouveauté déstabilisatrice de l'œuvre pour vibrer avec elle à l'unisson, voire pour en prolonger et démultiplier le « tremblement ».

On aurait pu également consacrer cette dernière partie à réfléchir sur le style d'un auteur comme modèle qui, même s'il procède de ce « tremblement » qu'évoque Mouawad, une fois fixé, devient potentiellement imitable (notamment par une IA), ce qui aurait permis de donner toute sa place à certaines notions de la citation, telles que « surgir » ou « naître », et penser la création littéraire comme processus toujours renouvelé de dépassement ou de subversion de modèles antérieurs, non seulement ceux du langage commun mais aussi des normes esthétiques qu'imposent, au fil de l'histoire, les écrivain-es ; autrement dit, comment certaines œuvres, en rupture avec les attentes de leur époques, ont eu la conséquence de faire « trembler » et de déplacer l'horizon d'attente des générations futures, la reconnaissance tendant en retour à figer les soubresauts novateurs en nouveau canon. On peut penser, sur ce point, aux analyses éclairantes de Gilles Philippe dans *La Langue littéraire* et *Pourquoi le style change-t-il ?*, en particulier lorsqu'il retrace la manière dont l'écriture de Flaubert a été célébrée comme nouveau modèle de la modernité. C'est tout le paradoxe décrit dans « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » de Borges : les mêmes mots, écrits à deux époques différentes, ne procèdent absolument pas du même élan créateur.

Une telle perspective permettait éventuellement une exploration des potentialités de l'IA pour la création littéraire. Dans cette visée, on s'appuie sur ce qui semble un impensé de la citation de Mouawad, qui oppose de façon frontale deux figures de créateurs, l'une humaine et l'autre artificielle, pour considérer l'IA comme un matériau de création, un outil possible parmi tous ceux offerts à l'inspiration, et non un créateur à part entière d'œuvre. Ainsi, si l'on peut accorder que « jamais aucune IA ne saura saisir l'idée de ce qu'est le tremblement », on peut penser que l'IA peut aider certain-es écrivain-es à l'exprimer - non pas parce qu'elle en proposerait une formulation plus parfaite (il est important ici de rappeler qu'elle en propose simplement la formulation statistiquement la plus probable eu égard aux usages identifiés dans son énorme base de données), mais qu'il en matérialiserait les possibles déjà existants et attendus, par rapport auxquels l'écrivain-e pourra tenter d'innover, qu'il pourra faire évoluer pour trouver son style propre et prendre conscience du lieu où peut se loger son originalité. La littérature, parce qu'elle est résistance critique à un usage mécanique et purement communicationnel de la langue, a toujours tendu à s'approprier et à détourner de façon créative les discours stéréotypés et standardisés - Flaubert les « idées reçues », notamment dans *Bouvard et Pécuchet*, et, par exemple, aujourd'hui les discours managériaux (épinglés dans ce « roman d'entreprise » qui est devenu un sous-genre à part entière de la production contemporaine) ou bien la langue de bois des politiques ; il n'y a donc pas de raison de penser qu'elle n'aurait pas, aussi, vocation à s'emparer de ce que certain-es critiques n'hésitent pas à qualifier aussi de « style » de l'IA - qui, de fait, comme tout énoncé, tend à refléter une certaine « vision » du monde lisse et elle-même consensuelle, que les artistes ne se privent pas d'épingler avec malice, comme lors de la remise du prix du meilleur scénario lors d'un récent festival de Cannes (en 2024)[1]. Le paradoxe étant que le style singulier d'un auteur, une fois qu'il a atteint la maturité de sa cohérence, peut être identifié, et devenir lui-même un de ces modèles imitables (notamment par une IA) par rapport auquel chaque auteur ou autrice cherchera à faire un écart : Proust a commencé sa carrière d'écriture par des pastiches, afin de se libérer notamment de l'influence stylistique de Flaubert, déterminée en particulier par son emploi rythmique (syntaxiquement à contre-courant), en tête de phrase, du « et ». De la même façon, l'écriture d'un auteur évolue par une remise en question constante de sa propre écriture : Du Bellay se détournant des ambitions de *L'Olive* pour adopter un style plus simple, en phase avec son état d'esprit, dans *Les Regrets.* C'est ainsi que l'écriture d'un autopastiche, tel Verlaine composant « À la manière de Paul Verlaine » procède d'un geste créateur fort, d'une tentative

[1] https://www.youtube.com/shorts/iXfAB_R1zqs.

d'arrachement à la norme d'écriture peut-être la plus insidieuse, lorsqu'elle devient un automatisme, dénué du « tremblement » initial qu'évoque Mouawad - celle que l'écrivain-e s'est forgée au fil de son expérience d'écriture.

On peut alors, pour approfondir la réflexion, s'interroger sur la méfiance de certain-es artistes face au progrès technologique - et défendre l'idée que d'autres ont toujours, au contraire, perçu dans ces changements scientifiques et sociétaux, traduits et portés par de nouvelles habitudes linguistiques, une opportunité de faire évoluer leur écriture. Si Flaubert ne pouvait écrire qu'avec la plume d'oie qu'il avait personnellement taillée et fustigeait les artistes de son temps qui laissaient leur trait se mécaniser par l'emploi d'une plume de métal, personne ne songerait aujourd'hui à dénier le statut d'authentique écrivain-e à celui ou celle qui rédige intégralement son œuvre sur ordinateur. Ainsi, au lieu de rejeter les signes de la civilisation technologique, en premier lieu la Tour Eiffel qui cristallisait alors tous les débats, des auteurs et autrices ont su développer une poétique nouvelle, tel Apollinaire intégrant dans ses « visions » ce qui semblait, aux yeux du public, le plus étranger et le moins porteur de littérarité : les avions, les slogans publicitaires et les jolies sténo-dactylographes. On pourrait même penser que c'est la modernité même, la transformation du cadre de vie par l'irruption de la technologie, qui a contribué chez lui à forger son « tremblement », l'élan créateur d'un poète « las de ce monde ancien » et avide de trouver de nouveaux mots pour dire un monde nouveau. L'IA, en effet, à ce jour, ne crée pas toute seule : elle naît, tout d'abord, d'un programme établi par l'homme, puis suit les instructions d'un autre texte, conçu par l'esprit humain (ce qui invalide la thèse, trouvée dans une copie, que l'IA étant un texte sans auteur, son usage permettrait d'éviter des poursuites juridiques du type de celles qu'ont subies Baudelaire ou Flaubert). C'est ce programmateur qui, par exemple, va lui demander des rapprochements incongrus ou inédits - et, si l'on suit Descartes dans l'idée que nos « visions », notre imagination, ne sont jamais création pure et ne peuvent se construire que par la combinaison d'éléments déjà existants, on peut penser que l'IA ne change pas forcément radicalement ou fondamentalement le rapport humain à la création, mais offre aussi une occasion d'en faire varier, et même pourrait-on dire « trembler », le processus. Autrement dit, on pourrait se souvenir de la configuration que propose Villiers de l'Isle-Adam pour son *Eve future*, qui ménage dès son épigraphe (« Aux rêveurs Aux railleurs ») un espace du possible entre poésie et technologie, entre rejet radical des inventions modernes et réinvention artistique d'un idéal au sein même de la mécanisation et de la déshumanisation industrielle. Si Lord Ewald tombe amoureux d'Hadaly, la créature artificielle qui semble si parfaite, c'est peut-être parce qu'elle a été programmée pour répondre de façon mécanique à ses aspirations ; mais c'est peut-être aussi qu'elle a hérité, sincèrement, d'une âme - que représente, dans la narration, la medium Sowana qui prend la parole à travers elle, meurt le jour où Hadaly se dévoile au héros, et que pourrait incarner, dans l'écriture par IA, le rédacteur ou la rédactrice d'un *prompt* initial qui aurait l'ambition et le savoir-faire prométhéen d'un Victor Frankenstein, figure canonique de l'écrivain-e capable d'animer les mots couchés sur la page : toucher au miracle d'utiliser une matière inerte, lui insuffler un tremblement (un choc électrique, pour la créature de Mary Shelley), voire, *in fine,* offrir à son œuvre une conscience autonome, qui vivra et continuera de vivre indépendamment de son créateur et de sa créatrice, bien loin de son tremblement initial. On renoue ainsi avec l'une des intuitions fortes de Mouawad : C'est la langue qui parle en moi. Pas moi qui parle une langue qui serait « ma » langue. [même conception de la langue que le poète Hölderlin]. Les personnages ne sont pas les « choses » de l'écrivain, ils acquièrent une autonomie propre qui les fait vivre au-delà de l'acte par lequel ils arrivent à la publication de leur existence. L'écrivain en ce sens n'est pas propriétaire de l'histoire qu'il raconte.

Dans cette perspective était bienvenue l'analyse de conceptions de l'écriture fondées sur l'imitation apparemment mécanique d'un modèle - imitation créatrice, fondée toujours sur un décalage conscient, un jeu renouvelant la forme. Un groupe comme l'OuLiPo, dès sa création, a fondé son écriture sur le modèle de la machine et de la rationalité mathématique ; mais, comme le proclamait d'emblée Queneau lui-même, ce système de génération « automatique » de textes par l'adoption d'une contrainte formelle n'a pas nécessairement à être opposé à la singularité du style et de la sensibilité créatrice. Il ne remplace pas le « tremblement » de l'écriture, il l'accueille. Il s'agit simplement d'un cadre structurant qui permet à l'écriture d'avancer, d'autant plus lorsque le « tremblement » est si fort que le danger de la page blanche se profile. Plusieurs copies ont évoqué l'indicible qui se révèle dans des textes de Perec, le traumatisme de la Shoah - l'absence de la lettre « e » pouvant s'entendre comme *eux* dans *La Disparition,* ou la « vision » de l'île de W et de la cruauté de ses compétitions sportives se substituant à la narration impossible de son enfance et de l'assassinat de sa mère à Auschwitz. C'est ainsi que certain-es artistes contemporain-es s'intéressent déjà à l'IA dans une optique qui n'est finalement pas si opposée à celle de Mouawad, en créant des œuvres « imparfaites » dans le sens de non achevées, initiant un processus infini où l'œuvre continue d'évoluer, sans son intervention, selon son environnement et les interactions directes qu'elle noue avec son public - tels ces chiens-robots aux visages de magnats du numérique qui excrémentent des « visions », des photographies des visiteurs et visiteuses ou des autres automates, conçus par Beeple, qui ont fait sensation lors d'une récente FIAC. Une version *high tech* de l'œuvre ouverte d'Eco ou du texte scriptible de Barthes, en somme, qui permet au « tremblement » à l'origine du geste d'écriture de se renouveler de façon permanente, et, dans le meilleur des cas, de continuer à ébranler le monde, produisant une œuvre inédite dans l'ici et le maintenant de sa rencontre avec la sensibilité singulière d'un lecteur ou d'une lectrice.

La présente édition du concours a montré encore une fois que les candidat-es sont capables dans l'ensemble de prestations globalement satisfaisantes, et parfois excellentes. Le jury s'en réjouit particulièrement. Espérant que les réflexions et les conseils de ce rapport permettent aux futur-es candidat-es de se préparer au mieux pour leurs prochaines épreuves, le jury leur adresse ses souhaits de pleine réussite.