

Jan Knobloch (Université de Cologne)  
Vincent Platini (Université de Cassel)<sup>1</sup>

## Remettre l'auteur à sa place ? Révisions et transformations contemporaines des figures auctoriales en France

### "C'est probablement une image annonciatrice..."

Le 28 février 2020, lors de la 45<sup>e</sup> cérémonie des Césars, le prix de la meilleure réalisation est attribué à Roman Polanski pour *J'accuse*. Le réalisateur est absent. Accusé de viols aux États-Unis, condamné pour abus sexuel sur mineure et objet d'une critique redoublée à la suite de #MeToo, il n'a pas souhaité apparaître personnellement. Une autre personne se retire également : à l'annonce de l'attribution, Adèle Haenel quitte la salle en criant : "La honte !" L'actrice incarne une libération de la parole féminine au cinéma depuis qu'elle a révélé, en novembre 2019, les abus sexuels dont elle avait été victime lors de son premier film. Quelques jours avant la cérémonie, elle avait prévenu le *New York Times* : "Distinguishing Polanski is spitting in the face of all victims. [...] we heard outcries about censorship. It isn't censorship — it's about choosing who one wants to watch." (Peltier 2020) *Who* et non "*what* one wants to watch" : en quittant la salle, il ne s'agirait pas tant d'attaquer une œuvre pour son contenu que de refuser de participer à la reconnaissance de son auteur. De ce point de vue, c'est une personne et les valeurs qu'elle reflète qui sont visées. Plus qu'une algarade, la scène a cristallisé un antagonisme, entre celles et ceux qui veulent séparer l'homme de sa production – et les autres pour qui l'artiste est indissociable de ses actes publics et privés, dont il doit rendre compte.

La discorde s'est accentuée quand, le 1<sup>er</sup> mars 2020, Virginie Despentes a publié un éditorial tonitruant dans *Libération*. L'autrice vilipende certes Polanski mais elle vise surtout l'institution qui continue de glorifier l'artiste – donc à se glorifier elle-même – en dépit et même du fait de ses exactions. La cérémonie doit "vérifier le pouvoir absolu des puissants", y compris les violeurs : "On leur trouve du talent et du style parce qu'ils sont des violeurs. On les aime pour ça. Pour le courage qu'ils ont de réclamer la morbidité de leur plaisir [...]." (Despentes 2020) L'homme est l'œuvre : le style d'un créateur est empreint de son désir prédateur, selon Despentes, et inversement le corps d'une victime ne peut être occulté quand celle-ci prend la plume. Or, ce genre de célébration doit faire comprendre aux victimes que leur silence est de mise : "avoir le contrôle des corps déclarés subalternes. Les corps qui se taisent, qui ne racontent pas l'histoire de leur point de vue." La reconnaissance symbolique que confèrent les prix doit asseoir l'hégémonie et occulter toute narration divergente. À un mutisme qui vaut consentement, Despentes oppose le geste de Haenel comme modèle de refus :

On se lève et on se casse. C'est probablement une image annonciatrice des jours à venir. La différence ne se situe pas entre les hommes et les femmes, mais entre dominés et dominants, entre ceux qui entendent confisquer la narration et imposer

---

<sup>1</sup> Les articles dans ce numéro se basent sur les exposés présentés pendant la conférence "Remettre l'auteur à sa place ? Nouvelles figures de l'auteur dans la littérature contemporaine des langues romanes", qui s'est tenue à l'Université de Cassel, du 5 au 7 octobre 2021, lors du Romanistentag de la même année. Nous remercions chaleureusement le Deutscher Romanistenverband (DRV), la DFG, Prof. Franziska Sick et l'Université de Cassel pour leur soutien.

leurs décisions et ceux qui vont se lever et se casser en gueulant. [...] C'est terminé.  
On se lève. On se casse. On gueule. On vous emmerde.

On peut certes interroger le manichéisme des positions présentées par Despentès. Mais, au-delà du ton pamphlétaire, la charge prétend acter un bouleversement des conceptions de l'art et de l'artiste. C'est, d'une part, la désapprobation du public qui sort, n'adhère plus au spectacle qui lui est servi, c'est-à-dire à la représentation célébrée de l'auteur. Elle rappelle que l'établissement d'une figure auctoriale se fait avec la participation des récepteurs, susceptibles de renverser des noms pourtant promus par les institutions. D'autre part, cette sortie de salle s'accompagne d'un changement de rôles ("On se lève") et d'une perturbation des relations de pouvoir ("On vous emmerde"). À lire Despentès, le public devient actrice ou acteur, il prend une parole, une narration qui lui était confisquée et il la prend sous une forme tapageuse, outrancière comme ce texte : "On gueule." N'avait-il donc aucun pouvoir ? Les portes qui claquent et les chahuts ne sont pourtant pas nouveaux au théâtre ou au cinéma. Les spectateurs usent ici d'un droit de retrait en tant qu'"employés de ce grand merdier", selon Despentès. En tout cas, ce fracas doit marquer une rupture, annoncer une nouvelle ère et enterrer un paradigme : "C'est terminé." Mais quoi exactement ?

Un autre scandale, contemporain de celui des Césars, précise ce changement. En janvier 2020 paraît *Le Consentement* de Vanessa Springora, où elle raconte sa relation avec l'écrivain Gabriel Matzneff alors qu'elle avait 14 ans.<sup>2</sup> Ici encore se noue la question de la séparation de l'auteur et de son œuvre. De fait, les écrits de Matzneff, ses *Journaux*, relèvent de l'autobiographie où coïncident personne civile, narrateur et personnage. Dans *La Prunelle de mes yeux* (1993), il narre ce qu'il présente comme une histoire d'amour avec Vanessa, qu'il transforme en personnage et dont il reproduit les lettres. En répondant à ces actes par un récit autobiographique, Springora non seulement réaffirme l'indissociabilité de l'œuvre et de l'autrice – en son corps même – mais surtout accomplit un passage. Le personnage de fille-objet chez Matzneff devient éditrice et sujet écrivain. La narration n'est plus confisquée, le rapport de pouvoirs se renverse : "prendre le chasseur à son propre piège, l'enfermer dans un livre." (Springora 2021: 10) Springora crée ainsi une nouvelle *figure* de Matzneff à l'aide de la littérature. Enfin, c'est un environnement culturel et une conception de l'artiste qui sont dénoncés. Le livre formule une question rhétorique : "la littérature excuse-t-elle tout ?" (200) Les actes pédo-criminels de Matzneff étaient attestés, vantés même, dans ses livres. La reconnaissance dont il bénéficiait par les prix ou l'intérêt médiatique ne lui ont pas seulement valu une impunité. Son capital symbolique lui permettait de conquérir ses proies, d'arracher un consentement à la victime et à la société. Il ne pouvait en profiter qu'en vertu d'une conception particulière selon laquelle

l'artiste appartient à une caste à part, [il] est un être aux vertus supérieures auquel nous offrons un mandat de toute-puissance, sans autre contrepartie que la production d'une œuvre originale et subversive, une sorte d'aristocrate détenteur de privilèges exceptionnels devant lequel notre jugement, dans un état de sidération aveugle, doit s'effacer. (199)

C'est une vision datée, triomphante dans les années 1970–1980 mais sans doute héritière du XIX<sup>e</sup> siècle, qui est ici décriée. Le "consentement" dont il est question n'est pas seulement sexuel, il est du ressort de l'imaginaire. Il s'agit de l'adhésion à une représentation qui est celle de l'auteur transgressif et souverain, construite par lui-même et par le discours social, à laquelle on acquiesce *forcément*, du moins pour

<sup>2</sup> Voir aussi l'article de Şirin Dadaş dans ce numéro.

un temps, en une forme pervertie de la suspension de l'incrédulité. Matzneff reconnaissait lui-même : "Les seules amantes que je rende heureuses sont celles qui ont de moi une vision épurée, idéale, mensongère" (Matzneff 1993: 21), tandis que Springora, quand elle se défait de son emprise, est "celle qui n'a pas voulu croire à cette fiction." (Springora 2020: 173) Chez Matzneff autant que chez Polanski, c'est surtout "l'abus d'autorité en leur qualité d'artistes qui a été dénoncé" (Sapiro 2020: 101). Voici donc ce qui se termine ? Bien entendu, ces deux cas extrêmes ne sauraient refléter les très diverses conceptions de l'artiste à l'époque contemporaine ou même prouver un changement général de paradigme. Les réactions – militantes, politiques, sociétales – qu'ils ont suscitées ne couvrent qu'une partie du spectre théorique concernant l'auteur. Néanmoins, ils pourraient être les symptômes les plus visibles d'un changement de regard et d'une mise au pas. L'aveuglement face à l'aura non pas de l'œuvre mais de l'auteur<sup>3</sup> se dissipe, le statut d'artiste se normalise, au sens où il redevient un justiciable comme les autres. On ouvre enfin les yeux face à des excès. Après avoir été porté aux nues, après avoir dépassé les bornes, l'auteur est remis à sa place. Mais où précisément ? Et par qui ? Par quels moyens ?

### **L'auteur en déplacements**

Pour étudier comment on use actuellement d'une certaine conception de l'auteur, il convient d'analyser les déplacements qui accompagnent ce processus dans la littérature française contemporaine, en procédant d'un point de vue empirique (par l'état des lieux des représentations) et théorique (par l'examen des concepts, leurs présupposés, leurs impasses). Le but de ce numéro n'est donc pas de défendre ou d'attaquer une position critique en particulier. Il s'agit plutôt de faire dialoguer des approches différentes (textualistes, sociologiques, philosophiques...) à un moment de passage. Les récents scandales portent la marque d'une transformation éthico-politique, accompagnée par des changements d'ordre économique, du lectorat et de la topologie littéraire, qui entraînent l'émergence de nouvelles figures d'auteurs et d'autrices. Les éclats sanctionnent une dissonance entre ce qui était considéré comme acquis dans les milieux scientifiques ou littéraires et ce qui ne semble plus acceptable pour une partie du public et des médiateurs culturels. La critique porte aussi bien sur la représentation (l'image, le scénario, les attributs, etc.) de l'auteur que sur son statut théorique. Des premières questions viennent à l'esprit. L'autonomisation du champ littéraire (Bourdieu 1992 ; Sapiro 2011) a-t-elle conduit à trop détacher l'artiste de la morale commune ? La théorie (post)structuraliste l'a-t-elle exonéré de toute responsabilité face à son texte et, inversement, a-t-elle garanti une immunité exagérée à son œuvre en dépit de ses turpitudes biographiques ? Dès lors, les critiques émises par une nouvelle génération seraient-elles une avancée ou un réajustement, voire un retour en arrière, pour un auteur qui était allé trop loin ? Le reproche ne serait pas nouveau. Le magazine *Lire* titrait déjà en mars 2003, "les romanciers ont-ils tous les droits ?". Mais le contexte sociétal a changé depuis.

L'expression *remettre l'auteur à sa place* n'est pas sans appeler quelques précisions. D'une part, il faut s'entendre sur la nature de cette place, qui fait elle-même varier la définition de l'auteur au-delà d'une simple "cause efficiente", d'un producteur de texte. Cette place peut être une place sociale (l'image et l'aura de l'écrivain, son influence politique au sens large, ses responsabilités et ses privilèges dans le champ

<sup>3</sup> Pour des raisons pratiques et théoriques, nous avons dû renoncer à l'emploi systématique de l'écriture inclusive, notamment pour le concept d'auteur que nous comprenons comme une réalité textuelle qui fait abstraction des catégories de genre. Lorsque nous parlons d'auteur.es en chair et en os, le genre est précisé. Dans les articles, le choix a été laissé aux auteur.es.

social et juridique), une place textuelle (l'auteur comme instance du texte, plus ou moins déterminante pour sa signification), une place médiatique et éditoriale (la starification de l'auteur, sa présence dans les réseaux, les médias utilisés) ou une place géographique qui est elle-même liée à des enjeux symboliques selon les lieux où s'affiche l'écrivain – une topologie de la légitimation littéraire dont Pascale Casanova (2008) a tracé les méridiens, pointé les capitales et esquissé les chemins de traverse.

D'autre part, *remettre* l'auteur à sa place n'implique évidemment pas que l'auteur ait un lieu adéquat, voire une place originelle qu'il aurait délaissée. L'autonomisation du champ littéraire ne suit pas un mouvement linéaire, homogène ou téléologique, qui tendrait vers l'émancipation de l'écrivain, en dehors du sort commun. Les régressions sont fréquentes selon les périodes historiques (un contrôle étatique en temps de guerre n'en est qu'un exemple), les évolutions sont divergentes selon la perspective considérée (la personne écrivant recule dans les études littéraires tandis qu'elle triomphe dans les médias). D'un point de vue théorique, l'auteur, tel qu'on l'a compris jusqu'à présent, est une figure récente, qui s'affirme à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, pour prendre son essor au XIX<sup>e</sup> siècle et être remise en cause tout au long du XX<sup>e</sup> (Compagnon 1998: 47–100). Il revient en force depuis une vingtaine d'années. Si nous parlons néanmoins de la remise de l'auteur à "sa" place, ce n'est pas pour indiquer le retour à un lieu fixe, mais pour analyser cette remise comme un mouvement multiple et relatif, une stratégie mobilisée par les acteurs littéraires pour justifier les déplacements du moi et de l'autre. Je fais ma place en remettant l'autre à la sienne. La place se construit donc sur fond de tensions et de luttes, elle est un lieu de contestations. On ne la situe que par rapport à d'autres éléments qui la déplacent et sont déplacés réciproquement. Comme ces facteurs sont nombreux (juridiques, politiques, commerciaux, médiatiques, théoriques, etc.), ils forment ensemble un agencement dans une constellation mobile, historiquement variable, un *placement* d'éléments concurrents qui participent de sa signification.

L'histoire de la place de l'auteur, intimement liée à l'histoire de l'individu, passe par des mesures juridiques, qu'il s'agisse de sanctions – "les textes [...] ont commencé à avoir réellement des auteurs [...] dans la mesure où l'auteur pouvait être puni", rappelait Foucault (Foucault 1994: 799) – ou de droits d'auteur, avec la reconnaissance de la propriété intellectuelle à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Par la suite, Gisèle Sapiro (Sapiro 2011) a largement montré la relation étroite qui liait la responsabilité juridique de l'auteur et les conceptions de l'éthique professionnelle du métier d'écrivain au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. La question du respect des lois et de leur transgression reste une pierre de touche dans les débats contemporains. On comprend dès lors que l'impunité de l'artiste et sa dénonciation par Despentès, Springora et tant d'autres touchent à sa définition : peut-on être encore auteur sans responsabilité ? Le discours judiciaire n'est toutefois qu'*une* voie de légitimation de l'auteur. Il faut aussi lui donner une assise théorique sur son texte. Face à cette créature et constitutive de celle-ci, une autre figure émerge, celle du critique moderne, qu'il soit journalistique ou scientifique. C'est surtout la critique positiviste qui a pris l'auteur comme clé de voûte de son discours. Considérons les portraits de Sainte-Beuve, le milieu d'Hippolyte Taine ou les explications de texte de Gustave Lanson : à chaque fois, l'auteur est le point de départ et d'arrivée qui valide la lecture. Bien entendu, cette primauté est ébréchée au XX<sup>e</sup> siècle par un lecteur-interprète qui conteste l'autorité de l'auteur. Toutefois, malgré les déclarations polémiques, ses détracteurs ne s'en débarrassent pas si facilement. En 1967, Roland Barthes (Barthes 1984) déclare morte sa personne civile, biographique, mais il ne l'enterre pas complètement. Dans un entretien accordé peu après la parution de *S/Z*, il récuse

l'auteur en tant que lieu de propriété sur le texte, de filiation, de Loi – mais, ajoutez-il, "si on arrive un jour à distancer la détermination [du texte par l'auteur] au profit d'un multitexte, d'un tissu de connexions, alors on pourra reprendre l'auteur, comme être de papier, présent dans son texte au titre d'inscription." (Barthes 1981: 89)

50 ans plus tard, il est sans doute temps de le reprendre comme un code culturel parmi d'autres. On serait tenté de dire que la première remise en place de l'auteur est tout simplement sa réapparition dans les études littéraires. Toutefois, il ne s'agit pas du même auteur. Ce qui revient dans la théorie depuis une vingtaine d'années n'est pas cet auteur positiviste, "cran d'arrêt" du texte, garant d'un signifié dernier dont s'était libéré le structuralisme mais plutôt une *construction signifiante et mobile*, qui autorise – excite même – les interprétations concurrentes. C'est à travers cette nouvelle topologie critique que l'on peut tenter de retracer la figure de l'auteur et ses déplacements récents.

### **L'auteur aux mains de tous : méthodes**

Les annonces de colloques ou de publication en témoignent suffisamment : la question de l'auteur, aussi bien dans son statut théorique que dans la pratique concrète du métier d'écrivain, est âprement discutée depuis quelques années et les scandales susmentionnés ont donné un éclat public à une réflexion qui suivait déjà son cours. On pourrait distinguer plusieurs cercles théoriques qui se recourent partiellement et les classer en un mouvement partant de la périphérie de l'œuvre jusqu'à la figure d'auteur en tant qu'elle est inscrite au sein même du texte.

Parmi les courants les plus forts, la sociologie de la littérature, notamment d'influence bourdieusienne – dont Gisèle Sapiro<sup>4</sup> est une des représentantes – reprend les analyses du champ littéraire pour y considérer le positionnement de l'auteur et sa trajectoire, à travers son œuvre mais aussi son épitexte, ses prises de positions, ses déclarations publiques (Sapiro 2011 ; 2020). Cette approche peut aussi croiser celle des *cultural studies* et conduire à explorer les formes contemporaines d'engagement de l'écrivain ou son nécessaire rapport à l'actualité de questions politiques et sociales (Boblet / Bréan 2021). D'autres s'intéressent à l'évolution du marché du livre. Sylvie Ducas considère l'auteur comme un produit des stratégies d'autolégitimation et de commercialisation des éditeurs. Elle pointe une distorsion entre le champ théorique qui avait un moment éclipsé cette figure et le champ commercial qui l'a promue en argument de vente. Les prix littéraires (Ducas 2013) consacrent une valeur à la fois artistique et marchande de l'œuvre et, ce faisant, font entrer l'auteur dans un processus de starification. Son image, notamment pour les best-sellers, est façonnée comme une marque selon des logiques publicitaires et économiques (Bessard-Banquy / Ducas / Gefen 2021).<sup>5</sup>

Une autre branche, que l'on pourrait nommer "socio-textuelle", lie les questions de sociologie de la littérature à un examen attentif des textes. Elle s'inscrit dans la double tradition de Bourdieu et de Foucault, et comprend l'auteur comme une entité en partie imaginaire, non pas tant un être biographique qu'une construction discursive – à la fois producteur de sens et représentation collective. L'œuvre (élargie aux aspects paratextuels et performatifs) est analysée pour voir quelle figure d'écrivain elle engendre et quels sont les effets de cette image sur la réception du texte. L'importante étude de José-Luis Diaz sur *L'écrivain imaginaire* (2007) renouvelle l'approche d'un point de vue historique et théorique en prenant pour objet l'époque du romantisme, durant laquelle la littérature se personnalise et se médiatise. Ce qu'il nomme "scénographie" souligne la dimension théâtrale du

<sup>4</sup> Voir notre entretien dans ce numéro.

<sup>5</sup> C'est le sujet des contributions de Sylvie Ducas et de Marie Fleury Wullschlegel dans ce numéro.

monde littéraire. C'est un dispositif stéréotypé et historiquement variable de comportements, de rôles, de costumes, de décors, etc. qui dicte *ce que* doit être un écrivain et *comment* il doit être (77). De manière complémentaire, les travaux de Jérôme Meizoz (2007 ; 2011) ont installé le concept de "posture d'auteur", aujourd'hui largement répandu. Là où Diaz pointe les stéréotypes qui structurent les mises en scène, la notion de posture chez Meizoz rend compte d'une "manière singulière d'occuper sa position sérielle dans le champ littéraire" (2011: 18). L'un des objectifs de ce dossier est d'esquisser quelques-unes de ces scénographies et postures contemporaines, et de voir celles qui sont désormais contestées ou épuisées.<sup>6</sup> Plus souple que l'*habitus*, la posture ne repose pas sur l'hypothèse d'effets de champ inéluctables, mais sur les options, les stratégies, les manières de mettre en scène et de négocier que les auteurs adoptent dans un champ de contraintes structurelles. Comme le démontre Meizoz, étudier la posture implique de considérer l'interaction entre les signes intra- et extratextuels : l'ethos du locuteur, immanent au contenu ainsi qu'aux aspects formels des textes, et la mise en scène de l'écrivain en public, son corps, ses gestes, ses vêtements, etc. sur la scène médiatique. Cette méthode pointe vers des récents questionnements touchant à la relation de l'auteur physique à son texte, qu'il s'agisse des "corpographies auctoriales" (Pérez Fontdevila / Torras Francès 2017) ou de l'effet que peut avoir sur une œuvre le décès de l'écrivain (Jeannelle / Bionda 2019).

Enfin, il existe une ligne plus textualiste, s'appuyant sur les outils de la rhétorique et de l'analyse discursive, en particulier sur la notion d'"ethos auctorial" théorisée par Ruth Amossy et Dominique Maingueneau qui mènent aujourd'hui encore un dialogue scientifique fécond (Amossy 2022 ; Maingueneau 2023). Dans une perspective qui envisage le "fait littéraire [...] dans ses aspects discursifs et institutionnels" (Amossy 2009), cette réflexion juxte celle de Meizoz, prenant en compte comment s'élabore la figure imaginaire de l'auteur dans le texte comme dans le paratexte. Sont ainsi distinguées "les images de soi projetées par l'écrivain" et les "représentations de sa personne élaborées par des tiers". À cela s'ajoutent les paradoxes d'une figure auctoriale (Massol 2004) qui refuse de se laisser situer – soit pour des raisons conjecturales (pour contredire la tradition et mieux apparaître là où on ne l'attend pas), soit pour des raisons structurelles, qui tiennent aux spécificités de la littérature.<sup>7</sup> Celle-ci est un discours qui s'alimente du caractère problématique de son appartenance à la société et de l'exclusion de celle-ci. Elle est une négociation entre lieu et non-lieu, une "paratopie" selon Maingueneau, par laquelle l'écrivain qui l'énonce se constitue et, par là même, ne peut s'assigner une place : "Intensément présent et intensément absent de ce monde, victime et agent de sa propre paratopie, l'écrivain n'a pas d'autre issue que la fuite en avant, le mouvement d'élaboration de son œuvre." (Maingueneau 2016: 26)

À ces différents cercles, on pourrait ajouter une diagonale qui les traverse tous, à savoir la question du rôle du public. Sylvie Ducas examine les effets des prix décernés par des jurys de lecteurs, "ultime ruse du consensus démocratique qui domine l'industrie [littéraire]", qui court-circuite l'autorité des instances critiques classiques mais qui consacre la "lisibilité" d'un texte au détriment de sa "littérarité", qui valorise la "notoriété" de l'auteur et non sa "postérité" (Ducas 2013: 112). Meizoz, quant à lui, rappelle que la posture de l'auteur est toujours le fruit d'une transaction avec le lecteur. Significativement, Sapiro (2020) commence sa réflexion à partir de la contestation des auteurs par le public. Évoquant une certaine responsabilité des lecteurs et des jurys, elle pointe également les interprétations

<sup>6</sup> Voir par exemple les articles de Sara Gameau, Jan Knobloch, Timo Obergöker et Vincent Platini.

<sup>7</sup> À ce sujet, voir aussi l'article de Marie Jacquier dans ce numéro.

abusives que font des œuvres certains groupes militants. Faudrait-il alors remettre aussi le lecteur à sa place ? Au moins sur un plan théorique, les manipulations volontairement excessives de la figure d'auteur par le lecteur peuvent se révéler très fructueuses. Nous pensons notamment à la critique dite d'intervention de Pierre Bayard, dont le livre *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* (2010) montre tout l'intérêt de déplacer cette étiquette pour renouveler le sens des textes.

### **Cartographier l'auteur**

Cependant, on ne peut s'interroger sur la place de l'auteur en théorie sans esquisser la cartographie de ses instances concrètes. Tel le Léviathan de Hobbes, l'auteur n'est pas une figure unique, il se compose d'une multiplicité d'images en circulation, ainsi que de divers lieux de production. Ces nouvelles postures et scénographies émergent à la place des anciennes qu'ils concurrencent, attaquent et parfois détruisent. Leur apparition s'inscrit dans le contexte de quatre transformations profondes qui ont affecté le champ littéraire au cours de ces dernières décennies en France : 1) La concentration économique au profit de quelques livres phares et groupes éditoriaux, accentuée encore à l'ère digitale ; 2) la réorganisation du champ littéraire ainsi que du lectorat ; 3) l'émergence de nouvelles frontières morales du dicible (*#MeToo* et al.) ; 4) le déplacement de la topologie (physique ou symbolique) du centre et des périphéries.

Les deux premières transformations sont traversées par la perte d'importance de la littérature dans son ensemble.<sup>8</sup> La croyance dans le pouvoir de la littérature a certes été fondamentale pour la notion de la responsabilité de l'écrivain (Sapiro 2011). Toutefois, selon Meizoz, le "régime néo-libéral" qui caractérise le marché littéraire d'aujourd'hui l'a remplacée par un assentiment de l'auteur au "métier", à l'argent, à la publicité et au "marketing littéraire". Ce pragmatisme s'accompagne d'une écriture stéréotypée, placée sous le signe du *storytelling*. En même temps, la conception du lien entre l'auteur et l'œuvre penche vers celui de l'art moderne : le texte n'est qu'un élément de l'œuvre qui, elle, se compose de la performance globale de l'auteur sur la scène médiatique (Meizoz 2020). De ce point de vue, le succès de livres médiocres et standardisés s'expliquerait par l'utilisation massive de la publicité et par la position monopolistique des grandes maisons d'édition. Même si la plupart des contributions de ce numéro n'adhèrent pas à ce pessimisme culturel dans son ensemble,<sup>9</sup> elles ont en commun de privilégier une approche large, pluridisciplinaire et dépassant les seules analyses textuelles : l'histoire des médias, l'histoire des mentalités politiques et morales, l'histoire du marché littéraire et de la publicité sont à prendre en compte pour analyser ce que signifie être "auteur" aujourd'hui. Entre démocratisation culturelle et capitalisme invasif s'établit en outre un lecteur qui met en question la séparation rigide entre l'œuvre et lui-même, demandant sa participation active dans le processus de création à travers des pratiques diverses comme les ateliers d'écriture, le *self-publishing* ou la *fan-fiction* digitale.

La troisième transformation – appelons-la *remoralisation* du champ littéraire – a déjà été évoquée précédemment. Dans le sillage de *#MeToo* et des nouvelles politiques identitaires issues du féminisme, du postcolonialisme et de l'antiracisme est désormais contestée ce que Sapiro appelle la "position esthète" : l'idée, prévalente en France dans la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle, qu'il y aurait une séparation radicale entre l'auteur et l'œuvre – un rapport contingent, qui repose sur l'"usage descriptif du nom de l'auteur pour qualifier une œuvre qui n'impliquerait

<sup>8</sup> Voir l'article de Sylvie Ducas dans ce numéro.

<sup>9</sup> Cf. les articles de Sylvie Ducas et d'Élise Huguény-Léger qui divergent sur ce point.

pas les actes de la personne" (Sapiro 2020: 102). Ainsi, dans le discours public, les nouvelles exigences éthiques gagnent en importance lorsqu'il s'agit d'évaluer la qualité littéraire d'un texte. Souvent, elles sont négociées à travers la place de l'auteur. Une figure comme celle de l'esthète transgressif – immoral, presque toujours masculin et représenté jusqu'à la caricature par Gabriel Matzneff – semble s'être épuisée. Certaines "postures" ne sont donc plus tenables tandis que d'autres s'imposent : des auteures comme Virginie Despentes ou Leïla Slimani renversent l'image de l'esthète qui s'affranchit de la morale traditionnelle pour mettre à sa place la posture d'une écrivaine qui réclame une sexualité subversive et féministe.

La transformation topologique, de son côté, produit des nouveaux lieux auctoriaux. Elle s'opère selon une triple revalorisation de la province rurale et semi-urbaine : comme scénographie, comme sujet littéraire et comme champ privilégié d'une analyse socio-poétique de la France. Qu'en est-il désormais de la vieille opposition entre les auteurs de province et ceux de la capitale dans un pays qui découvre ses lieux ignorés, ses angles morts, ses scènes littéraires dites de seconde zone ? Certes, la remise en question de l'hégémonie culturelle de Paris est plus ancienne, elle se montre déjà dans les écrits de Michon, Bergounioux et Lafon ou dans la localisation éditoriale (l'exemple le plus évident est Actes Sud). Elle prend toutefois un nouveau relief pendant la crise des Gilets Jaunes en 2018, qui voit aussi l'attribution du Goncourt à Nicolas Mathieu.<sup>10</sup> Se placer en dehors des réseaux parisiens est l'élément d'une certaine scénographie d'auteur périphérique, revendiquant des modes de contestation ou un décentrement par l'écriture itinérante. Cette multiplication des centres rend aussi possible une posture intermédiaire comme celle d'Ernaux ou de Mathieu, médiateurs géographiques et sociaux entre la France des ronds-points et Paris.

Les articles rassemblés ici considèrent la figure de l'auteur comme une catégorie transactionnelle. Cela implique, d'une part, des interactions complexes entre le texte, l'image auctoriale et le public qui y participe. D'autre part, comme le rappelle Dominique Maingueneau, l'élaboration d'une position dans le champ littéraire (d'une *place*) et l'émergence d'une poétique particulière s'épaulent l'une et l'autre. C'est une construction réciproque et stratégique : "[I]l faut bien construire la vie qui soit à la mesure de l'œuvre qui s'y façonne, mais il faut aussi produire des textes qui s'organisent en réfléchissant leurs propres conditions d'énonciation" (Maingueneau 2016: 178). Les articles de ce volume en tiennent compte et soulignent non seulement les concordances, mais aussi les divergences qui se produisent entre les éléments textuels et extratextuels agrégés autour d'un nom d'auteur. La mise en évidence de cette différence, ainsi que des tentatives de l'auteur de la niveler, promet des pistes intéressantes.

La constitution mutuelle entre figure et signification fait toutefois apparaître quelques écueils de méthode. Des limites se manifestent notamment dans le travail empirique. En premier lieu, le risque de la *projection* : comme les images d'auteur lient souvent le personnel au politique, leur élaboration implicite ou par autofiguration sollicite fortement l'imaginaire idéologique du lecteur. La critique peut y remédier par une écriture réflexive, par laquelle elle interroge ses présupposés, ou par une contextualisation rigoureuse de la situation de l'auteur. Vient ensuite le problème de la *transdisciplinarité*, qui apparaît surtout pendant l'évaluation d'éléments extratextuels. Si, par exemple, le style vestimentaire ou la coiffure d'un auteur peuvent être rattachés à la tradition de *l'homme simple et sincère* (Rousseau), ils deviennent bien signifiants. Mais cet argument repose sur

---

<sup>10</sup> À ce sujet, voir l'article de Timo Obergöker dans ce numéro.



l'analyse d'objets situés au-delà des connaissances traditionnelles des études littéraires. Meizoz lui-même évoque cette difficulté lorsqu'il écrit que l'étude de la moitié non-discursive de la posture "relève entre autre des historiens, ethnométhodologues et sociologues" (Meizoz 2005: 182). Si l'auteur nous pose des problèmes, c'est donc aussi parce que son étude nous conduit souvent à outrepasser nos compétences méthodologiques.<sup>11</sup> Convoquant des jugements moraux et politiques, il pousse le mythe d'une analyse purement descriptive dans ses retranchements. Se pose ainsi la question de *l'autorité* : en s'appropriant l'auteur, la critique littéraire n'espère-t-elle pas en tirer un profit symbolique, en captant une autorité qui était la prérogative du "grand auteur" ? Puisque "historiquement, le règne de l'Auteur [a] été aussi celui du Critique" (Barthes 1984: 68), la résurrection de l'un pourrait bien tirer l'autre de sa tombe, en une forme renouvelée de la critique prescriptive, le Professeur qui sait, lui, où placer l'auteur. Le fantôme de l'auteur pourrait-il cacher un auteur fantoche, une figure que la critique et les scientifiques investissent de significations pour intervenir au-delà de leur champ ? La re-politisation et la re-auctorialisation des études littéraires de ces dernières années sont les deux faces de la même médaille.

\*\*\*

Les articles de ce numéro s'articulent autour des quatre transformations évoquées ci-dessus. Si les deux premières sections ("La fabrique de l'auteur" ; "Placements : images et marques") mettent l'accent sur la transformation de la notion d'auteur engendrée par la réorganisation structurelle et économique du champ littéraire, la relation entre les nouvelles frontières éthiques et l'autorité est examinée dans la troisième section ("Nouvelle morale de l'auteur ?"). Les figures qui se situent en marge de la topologie traditionnelle sont traitées dans la section "À côté de la plaque : les auteurs excentrés". Le numéro se clôt sur une critique philosophique des nouvelles théories d'auteur, examen salutaire qui remet notre projet lui-même à sa place.

La transformation de la littérature en produit de masse n'est pas nouvelle. Elle a lieu au XIX<sup>e</sup> siècle, où elle est liée à de nouvelles techniques d'impression et de publication, au roman-feuilleton et à la littérature industrielle qui entre dans "l'ère des cent mille" vers 1900. Comme le souligne la première section de ce numéro, il existe pourtant une différence importante entre l'époque des grands tirages et l'économie mondialisée de la littérature, qui se traduit par un changement du rôle de l'auteur et de sa relation avec le public. Sylvie Ducas montre qu'une des expressions de ce marché monopolistique est la prolifération des auteurs de best-sellers. De ce point de vue, l'auteur est la "créature" de son éditeur – même si, parfois, cette créature lui échappe. Selon Ducas, c'est moins la poétique spécifique qui compte ici que le récit noué autour de la personne de l'auteur, qui se confond souvent avec ses narrateurs. En tant que star, l'auteur de best-sellers incarne le fantasme collectif de devenir auteur soi-même, dans un monde où les lecteurs écriront bientôt les livres qu'ils aimeraient lire. Dans un registre plus positif, l'étude d'Elise Huguény-Léger place cette injonction à écrire dans le contexte d'une démocratisation de la littérature. Elle étudie la pratique des ateliers d'écriture animés par des écrivains. À partir d'entretiens menés avec dix auteur.e.s contemporain.e.s, Huguény-Léger montre la diversité des motivations derrière leur participation aux ateliers, leurs conceptions de la transmission et l'influence de ces rencontres sur leur propre pratique d'écriture. Le génitif d'*atelier d'écrivain* souligne le rôle actif de l'écrivain qui l'anime, mais il permet aussi d'envisager l'atelier

<sup>11</sup> Voir l'article d'Alain Milon qui met en question le sujet-auteur en démontrant l'antériorité ontologique de la lecture sur l'écriture.

comme un espace où se construit la figure d'écrivain – celle de l'auteur et celle des participants. Une autre tendance récente, cette fois dans le domaine de la non-fiction, est étudiée par Jan Knobloch : la "collapsologie", un ensemble de publications soutenant que l'effondrement de la "civilisation thermo-industrielle" est inévitable. Comme le montre l'article, l'annonce de l'effondrement construit son autorité à travers une image auctoriale à laquelle s'associent les attentes, les peurs et les espoirs du lectorat. La *posture effondriste*, située entre science et prophétie moderne, entre guide spirituel, guérisseur du social et homme simple, se présente comme le reflet d'un contre-discours. C'est un *scénario* intersubjectif à la disposition des auteurs littéraires et non-littéraires.

À travers l'idée du *placement*, la deuxième section étudie les stratégies de singularisation et de présentation de soi. Le terme se réfère aussi bien au placement de produit qu'à l'investissement ou à l'acte de désigner une place à quelqu'un, de se placer quelque part. Marie Fleury Wullschleger analyse la comparaison souvent faite entre les noms d'auteur et les marques, constatant des similitudes, mais aussi d'importantes dissemblances. En prenant l'exemple de Joël Dicker, elle explique que la capacité de la marque à créer des croyances autour du produit qu'elle désigne dépasse largement celle du nom d'auteur, qui reste limité à la personne et à son activité d'écrivain. Le nom d'auteur étant un signe incarné, il est moins susceptible de se détacher des produits qu'il désigne. Marie Jacquier, quant à elle, s'attache à clarifier un autre concept. Son article s'intéresse à la notion d'"image d'auteur", omniprésente mais souvent utilisée comme synonyme d'autres concepts ou de manière purement métaphorique. En étudiant l'exemple d'Edouard Levé, Jacquier vise à agencer les différentes approches existantes afin d'en questionner la dimension picturale. Aussi bien dans son travail photographique que dans son texte *Autoportrait* (2005), Levé fait de la négociation des images d'auteur un sujet à part entière. Il transforme l'impossibilité de capturer complètement le moi en représentation paradoxalement réussie.

Remettre quelqu'un à sa place signifie également corriger, voire châtier un comportement jugé inapproprié, coupable, par rapport aux mœurs et/ou à la justice. La question de la "nouvelle morale" des auteurs a servi d'impulsion pour notre réflexion et se situe à l'intersection d'autres problèmes de l'auctorialité (séparation du texte et de l'auteur, limites du droit d'écrire, autonomie du champ artistique, réévaluation du canon, etc.). Se prononcer sur ce sujet revient dès lors à prendre position sur d'autres. Remettre l'auteur à sa place révèle aussi celle de son lecteur. Ainsi, l'article de Şirin Dadaş étudie les différentes réceptions du *Consentement* de Springora tout en pointant les conséquences factuelles qu'a eues cette publication. Ce livre rappelle, de manière fracassante, le pouvoir de la littérature et, partant, la responsabilité morale de chaque écrivain. Il ne se contente pas de dénoncer les crimes d'une personne, il modifie l'ethos de l'auteur tout en promouvant une nouvelle figure d'artiste, plus consciente de ses devoirs et de ses limites. Ce sont justement ces limites que se propose d'examiner l'article de Sara Garneau pour les œuvres d'Emmanuel Carrère. L'auteur se présente comme disant la "vérité" et, de ce fait, veut nouer un lien fort entre ses romans et le monde non-fictionnel. Or, cette prétention à la vérité ainsi que les actes de certains de ses lecteurs-personnages l'obligent à modifier sa posture et à intégrer de la fiction dans ses textes. Ici encore, on voit que l'écriture peut poser à l'auteur ses propres limites, notamment face à un lectorat particulièrement actif. Ce (nouveau ?) rapport du public à l'œuvre a également été au cœur de nos échanges avec Gisèle Sapiro. Son livre *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?* (2020) dresse un aperçu clair et nuancé des différentes positions quant à cette question, notamment dans le champ littéraire

français. Dans une perspective sociologique et historique, elle distingue les antagonismes, rappelle les arguments de chacun et plaide pour une éthique du métier de créateur mais aussi une prise de responsabilité des publics. Plutôt que de réduire ces réactions à une "*cancel culture*", elle propose d'y voir un enrichissement du débat et demande à la critique universitaire d'assumer ses interventions ou ses refus.

La carte de la République des lettres a changé depuis la fin du xx<sup>e</sup> siècle : "nous sommes peut-être aujourd'hui dans une phase de transition où l'on passe d'un univers dominé par Paris à un monde polycentrique et pluraliste où Londres et New York principalement, mais aussi Rome, Barcelone, Francfort... disputent à Paris l'hégémonie littéraire", écrivait Pascale Casanova (2008: 136). Certes, depuis quelques années, on observe un mouvement de reflux hors de la capitale française. Cependant, il ne profite pas forcément aux autres grands centres mondiaux. Les écrivains se présentent plus volontiers comme des passants, transfuges de classes, de genres ou de pays, dont l'écriture rend compte autant qu'elle engendre ce déplacement. C'est une posture des marges, parfois ironique et désabusée, comme "à côté de la plaque". Ce que Timo Obergöker nomme la "littérature du rond-point" mêle un regard jeté sur la France périphérique et une frustration sociale qui s'est exprimée avec virulence en 2018–2019. Le rond-point symbolise dans l'espace un désir de fuite de ces territoires délaissés, une ascension sociale biaisée et finalement un retour à cette périphérie. Obergöker montre comment cette topologie structure les romans de Nicolas Mathieu, auteur qui dénonce les illusions de la méritocratie et se fait l'écho d'une société restée "en bas" et dont les personnages ne peuvent effacer leur extraction. Cette question du mouvement et des origines prend une autre forme dans *Malakoff* (2020) de Gregory Buchert, dont le premier roman trace une figure d'écrivain sans domicile fixe. À rebours des considérations sociologiques, Vincent Platini propose de revenir à une analyse plus formelle pour montrer en quoi le texte (par sa scénographie, son foisonnement, ses références) produit un auteur déplacé, ubiquitaire et exproprié de son œuvre. Cette figure décentrée se conçoit non seulement par les procédés d'écriture mais aussi par ses outils : l'implémentation des nouvelles technologies et notamment d'Internet dans le roman questionne radicalement la place de l'auteur. Comment l'y remettre s'il n'en a plus ?

La démarche d'Alain Milon tranche par rapport aux articles précédents, tant par sa méthode que par son propos critique quant à notre intitulé initial. Dans une approche philosophique et ontologique, il examine ce que signifie "remettre l'auteur à sa place" : quelle instance en aurait l'autorité ? Selon quel dispositif y a-t-il un auteur, et comment définir l'auteur indépendamment de son dispositif ? Milon examine cette définissabilité de l'auteur à travers la pensée de Blanchot, notamment l'antériorité ontologique de la lecture sur l'écriture, et son emplacement à travers le triptyque patronymie-anonymat-pseudonymie. C'est la lecture qui remettrait l'écriture, et partant l'auteur, à sa place. Si l'auteur se constitue par sa capacité à réclamer la création autonome d'un produit, s'il existe seulement en tant qu'origine, il disparaît dans la simultanéité des textes se faisant écho. En revient-on finalement à l'autre pôle, celui du public capable de gueuler et de se casser ? En tout cas, le lecteur blanchotien ne s'ajoute pas à l'œuvre. Il ne remplace pas, il allège le livre de tout auteur. On le voit, même sans auteur, la question n'en finit pas de se déplacer.

## Bibliographie

- Amossy, Ruth (2009): "La double nature de l'image d'auteur", in: *Argumentation et Analyse du Discours* 3. [DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.662>, 02.02.2023]
- Amossy, Ruth (2010): *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: PUF.
- Amossy, Ruth (2022): "La notion d'*ethos*: faire dialoguer l'analyse du discours selon D. Maingueneau et la théorie de l'argumentation dans le discours", in: *Argumentation et Analyse du Discours* 29. [<https://doi.org/10.4000/aad.6869>, 08.05.2023]
- Amossy, Ruth / Bokobza Kahan, Michèle (éd.) (2009): *Éthos discursif et image d'auteur*, in: *Argumentation et analyse du discours* 3. [DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.662>, 02.02.2023]
- Barthes, Roland (1980): "Sur *S/Z* et *L'Empire des signes*", in: *Le Grain de la voix*. Paris: Seuil, 77–96. [1970]
- Barthes, Roland (1984): "La mort de l'auteur", in: *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 67–69. [1968]
- Bayard, Pierre (2010) : *Et si les œuvres changeaient d'auteur?* Paris: Éditions de Minuit.
- Bessard-Banquy, Olivier / Ducas, Sylvie / Gefen, Alexandre (éd.) (2021): *Best-sellers. L'industrie du succès*. Paris: Armand Colin.
- Boblet, Marie-Hélène / Bréan, Simon (éd.) (2021): *Modes de présence et fonction des écrivains en France. ELFe XX-XXI* 10. [<https://doi.org/10.4000/elfe.2838>, 27.02.2023]
- Bourdieu, Pierre (1992): *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Casanova, Pascal (2008): *La République mondiale des lettres*. Éd. revue et corrigée. Paris: Seuil.
- Compagnon, Antoine (1998): *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris: Seuil.
- Despentes, Virginie (2020): "Césars: 'Désormais on se lève et on se barre'", in: *Libération*, 01.03.2020. [[https://www.liberation.fr/debats/2020/03/01/cesars-desormais-on-se-leve-et-on-se-barre\\_1780212/](https://www.liberation.fr/debats/2020/03/01/cesars-desormais-on-se-leve-et-on-se-barre_1780212/), 23.02.2023]
- Diaz, José-Luis (2007): *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Champion.
- Ducas, Sylvie (2013): *La littérature à quel(s) prix? Histoire des prix littéraires*. Paris: La Découverte.
- Ducas, Sylvie (2016): "L'écrivain contemporain en réseau web 2.0: retour du refoulé auctorial?", in: *RHLF* 116.3, 641–652.

- Foucault, Michel (1994): "Qu'est-ce qu'un auteur?", in: *Dits et écrits*, I. Paris: Gallimard, 789–821. [1969]
- Jeannelle, Jean-Louis / Bionda, Romain (éd.) (2019): *La Mort de l'auteur. Fabula-LhT 22*. [DOI: 10.58282/lht.2320, 27.02.2023]
- Maingueneau, Dominique (2004): *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.
- Maingueneau, Dominique (2016): *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*. Louvain-la-Neuve: Academia.
- Maingueneau, Dominique (2023): "Discussion critique sur l'*ethos* (en réponse à Ruth Amossy)", in: *Argumentation et Analyse du Discours 30*. [https://doi.org/10.4000/aad.7416, 08.05.2023]
- Massol, Chantal (2004): "Des paradoxes de la figure auctoriale", in: Massol, Chantal / Monluçon, Anne-Marie / Ferrato-Combe, Brigitte (éd.): *Figures paradoxales de l'Auteur (XIXe – XXIe siècles)*, *Recherches & Travaux 64*, 5–15.
- Matzneff, Gabriel (1993): *La Prunelle de mes yeux: 1986–1987*. Paris: Gallimard.
- Meizoz, Jérôme (2005): "Ethos et posture d'auteur (Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq)", in: *Études de Lettres 270.1–2*, 181–196.
- Meizoz, Jérôme (2007): *Postures littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine.
- Meizoz, Jérôme (2011): *La fabrique des singularités: postures littéraires II*. Genève: Slatkine.
- Meizoz, Jérôme (2016): *La littérature "en personne". Scène médiatique et formes d'incarnation*. Genève: Slatkine.
- Meizoz, Jérôme (2020): *Faire l'auteur en régime néo-libéral. Rudiments de marketing littéraire*. Genève: Slatkine.
- Peltier, Elian (2020): "Adèle Haenel: France 'Missed the Boat' on #MeToo", in: *New York Times*, 24.02.2020. [https://www.nytimes.com/2020/02/24/movies/adele-haenel-france-metoo.html, 23.02.2023]
- Pérez Fontdevila, Aina / Torras Francès, Meri (éd.) (2017): *Corpographies auctoriales genrées/Gendered Authorial Corpographies*, in: *Interférences littéraires/Littéraire Interferentia 21*, 2017. [http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/issue/view/54, 27.02.2023]
- Sapiro, Gisèle (2011): *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>- XXI<sup>e</sup> siècles)*. Paris: Seuil.
- Sapiro, Gisèle (2020): *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur?* Paris: Seuil.

Schaffrick, Matthias / Willand, Marcus (ed.) (2014): *Theorien und Praktiken der Autorschaft*. Berlin/Boston: De Gruyter.

Springora, Vanessa (2021): *Le Consentement*. Paris : Le Livre de poche. [2020]