La “clause auteur” : l’écrivain, l’*ethos* et le discours littéraire

The “clause author”: The writer, ethos, and literary discourse

Melliandro Mendes Gallinari

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/aad/663>

DOI : 10.4000/aad.663

ISSN : 1565-8961

Éditeur

Université de Tel-Aviv

Référence électronique

Melliandro Mendes Gallinari, « La “clause auteur” : l’écrivain, l’*ethos* et le discours littéraire », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/aad/663> ; DOI : 10.4000/aad.663

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

Argumentation & analyse du discours est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La “clause auteur” : l’écrivain, l’ethos et le discours littéraire

The “clause author”: The writer, ethos, and literary discourse

Melliandro Mendes Gallinari

1. Introduction

- 1 La place attribuée à l’auteur dans le discours littéraire et sa fonction dans la compréhension de l’œuvre soulèvent de nombreuses questions. Dans notre culture quotidienne, il est difficile de parler de littérature sans « (entre)voir » une figure inhérente à la création qui en assume la responsabilité et fait advenir l’art. En d’autres termes, nous ne sommes guère capables – sauf à faire un grand effort d’abstraction – de reconnaître un objet de lecture lorsqu’il est détaché de ce « fantôme », quelquefois révélé à l’avance, quelquefois fabriqué par la lecture elle-même, qu’est l’auteur. Généralement, son absence finit par générer une sensation d’inconfort.
- 2 On connaît bien les réflexions de Foucault (2001[1969]) sur la « fonction auteur », les rôles qu’elle joue et son importance sociale : elle orienterait la façon dont un discours devrait être reçu. Dans cette perspective, les marques d’auctorialité indiquent qu’on n’est pas devant une parole quotidienne, fluide et éphémère. La question se complique encore quand on exige d’une œuvre que le « nom du père » – l’auteur – soit accompagné d’un statut et d’une identité. Et plus encore, quand on veut dégager ce qui, de ces éléments, devrait être pertinent pour la compréhension de la littérature. Ce problème est à la source de plusieurs interrogations, comme celles que je série et reprends ici à partir d’un ensemble de travaux déjà effectués sur le sujet, mentionnés en bibliographie :
- 3 1. Dans quelle mesure notre vision du texte change-t-elle quand nous connaissons l’auteur ou quand nous construisons sa figure ?
- 4 2. Quelle est la relation du texte avec l’auteur ? Comment le texte indique-t-il cette figure que lui est extérieure et antérieure ?

- 5 3. Par rapport à la production d'un certain écrivain, est-ce que chaque texte construit son propre auteur en particulier, ou y aurait-il une figure auteur unique pour tous les textes signés de son nom ?
- 6 4. Faut-il, après la « mort de l'auteur » postulée par Barthes et la primauté octroyée au texte, considérer que l'auteur se situe uniquement dans la langue ? Est-il celui qui parle dans (et a travers) une œuvre ?
- 7 5. L'auteur ne serait-il pas indissociable des lecteurs dans la mesure où ils activent et autorisent l'énonciation à chaque moment de la lecture, comme le veut l'esthétique de la réception ?
- 8 6. Dans un autre ordre d'idées, l'auteur serait-il une représentation discursive liée à des imaginaires sociaux ou à des idées reçues qui circulent en dehors des discours littéraires ?
- 9 En bref, qu'est-ce, en fin de compte, qu'un auteur ? Ce travail se propose de réexaminer ces questions à partir de notions développées dans le domaine de l'analyse du discours et, en particulier, des notions de contrat de communication et d'*ethos*. Mais avant toute chose, il importe de préciser ce qu'on entend ici par le terme d'auctorialité.

2. Les auctorialités

- 10 On a souvent remarqué qu'à première vue, l'auteur ne fait pas problème : il suffit de prendre un dictionnaire comme *Le Robert* pour constater que l'auteur d'un livre ou d'une œuvre est celui qui l'a écrit et qui l'a réalisé. Il en va de même pour l'étymologie : l'auteur, synonyme d'« écrivain », est tout simplement « celui qui est à l'origine (de qqch.) » ; du lat. *auctor* « celui qui accroît, qui fonde ». Bordas (2002 : 23) note que, dans cette perspective sémantique, l'auteur serait une « signature », une sorte de « caution », comme l'avait déjà écrit Foucault. De son côté, Bergez (1989 : 21) commente : « rien de plus simple, en apparence, que le lien unissant une œuvre et son auteur. Voltaire n'est-il pas l'« auteur » de *Candide*, Hugo des *Contemplations*, Malraux de *La Voie royale* ? » Le terme d'auteur tel qu'on le définit ordinairement ne comporterait, donc, ni complexité, ni polysémie. Il s'agirait au contraire d'une figure déjà établie et d'un concept stable : quand nous lisons un livre, il suffirait de trouver et de visualiser l'auteur en chair et os pour satisfaire notre curiosité. Tel est le portrait préétabli d'un « auteur trompe-l'œil » : une notion-cliché que nous avons déjà intériorisée, et que la réflexion critique se doit de problématiser.
- 11 Au-delà de la vision divulguée par les dictionnaires, on partira de la constatation, empruntée à Bordas (2002 : 25) que, « complexe et relative, soumise à des définitions fluctuantes, la notion d'auteur est [...] éminemment problématique » : « l'auteur est [...] bien une *construction*, historique, sociale, littéraire, en un mot, *culturelle* » (2002 : 27) [souligné dans l'original]. Dans ce sens, on voudrait arguer ici que la notion d'auteur ne comporte pas de définition stable ou déterminée à l'avance, à savoir, une définition instituée avant le contact d'un « auditoire » avec l'œuvre en soi, ou même avec d'autres discours sociaux non littéraires qui peuvent également véhiculer des images auctoriales. En ce qui concerne l'auteur, il faudrait plutôt parler d'une *indéfinition*, d'une notion changeante : chaque discours social et toute œuvre, en fonction de ses caractéristiques culturelles, historiques et/ ou esthétiques, « négocie » avec ses interlocuteurs une conception spécifique de l'auteur.

- 12 Parler alors de l'auctorialité présente dans un discours (littéraire ou non) consisterait à dire quelle est la définition ou l'image de l'auteur mise en jeu. Jeu complexe, parce que l'auteur finit par être un personnage, une construction socio-historique, et parce que donner du sens à ce terme modifie et influence ce que nous comprenons par objet littéraire (ou littérature). Il faut donc élucider comment l'auctorialité – ou la notion/l'image d'auteur – naît au cœur d'un processus complexe d'énonciation (littéraire ou non) à partir de contrats tacites de communication.

3. Énonciation, contrat

- 13 Pour introduire ici la notion de contrat, il faudrait avant tout laisser de côté quelques vérités autoriales et théoriques trop enracinées dans notre pratique d'analyse, comme celles liées strictement aux approches biographiques, génétiques, socio-historiques, psychanalytiques, textualistes/formalistes ou encore liées à l'esthétique de la réception. L'intention, ici, est de parvenir à l'auteur à travers la confluence de ces divers courants et, par conséquent, de le dégager de la totalité du processus énonciatif. Pour saisir la place destinée à l'auteur, il convient de prendre en considération le contexte social, idéologique et esthétique de l'œuvre, les données relatives aux sujets impliqués dans l'énonciation et, en même temps, la matérialité du discours où se trouvent les marques contractuelles de l'auctorialité en question. Il faudrait aussi prendre en considération qu'il y a un lecteur ou un auditoire complexe qui participe bel et bien à la (re)construction du sens en fonction de savoirs communs et de connaissances partagées. C'est dans ce contexte énonciatif (constitué de plusieurs données) que peut s'établir une relation contractuelle entre l'instance de production et l'instance de réception du discours littéraire.
- 14 Dans le champ de l'AD, l'expression métaphorique « contrat de communication » a été travaillée systématiquement par Charaudeau (1983 et 2002) qui a essayé de la définir d'une manière très large, c'est-à-dire comme un ensemble de données fixes inhérentes à toute action langagière. En lignes générales, la notion de contrat apparaît comme la condition permettant aux participants d'un acte de langage de se comprendre et de dialoguer en co-construisant le sens qui est l'objectif essentiel de tout acte de communication (Charaudeau 2002 : 138). Tout cela implique, nécessairement
- l'existence de deux sujets en *relation d'intersubjectivité*, l'existence de *conventions*, de *normes* et d'*accords* qui régulent les échanges langagiers, l'existence de *savoirs communs* qui permettent que s'établisse une intercompréhension, le tout dans une certaine situation de communication. (Charaudeau 2002 : 139).
- 15 Dans le cas de l'énonciation littéraire, comme y insiste Maingueneau (1990), les œuvres sont conçues comme des actes de langage plus étendus. Dans ce sens, elles configurent un type particulier de discours, lequel est naturellement soumis à certaines règles, à des conventions tacites qui s'appliquent d'une manière générale à l'exercice de la parole. Conséquemment, la compréhension des œuvres dépend de la coopération des parties impliquées dans l'énonciation (production et réception), de la perception d'un minimum de présupposés esthétiques et idéologiques ainsi que de quelques points d'accord sur l'univers du discours. Dans le cas contraire, il n'y aurait aucun échange communicatif, parce que celui-ci est articulé et autorisé par l'existence d'un savoir social partagé, d'une mémoire discursive comprise ici comme un langage commun permettant une relation intersubjective.

- 16 Dès lors qu'il s'agit de textes fictionnels, la question du contrat devient particulièrement délicate en raison de la pluralité d'éléments liés à la spécificité du littéraire. A titre d'illustration, on peut mentionner les problèmes du style et du genre, ou encore celui du positionnement esthétique, politique ou idéologique. Tous ces facteurs peuvent être considérés comme des « clauses » contractuelles particulières proposées aux lecteurs potentiels.
- 17 Il est intéressant de relever qu'avant Maingueneau, la notion de contrat appliquée au discours littéraire avait déjà été avancée par Foucault. On peut dire, en fait, que le philosophe a mis en évidence les principes au gré desquels l'auctorialité a pu être perçue comme une « convention », c'est-à-dire comme un ensemble d'instructions variables et localisables dans la matérialité des textes. Le passage suivant suffit à le montrer, soulignant par ailleurs que l'auteur est une notion changeante, comme on y a déjà insisté :
- la fonction-auteur est liée au *système juridique et institutionnel* qui enserme, détermine, articule l'univers des discours ; elle ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation ; elle n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes ; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différents d'individus peuvent venir occuper (Foucault 2001 : 831) [je souligne].
- 18 Dans ce fragment, Foucault relève la dimension juridique, institutionnelle, conventionnelle (et, donc, contractuelle) inhérente à tout type de discours. La question de l'auctorialité, qui n'échappe pas à ce cadre (elle lui est intimement liée), pourrait être détectée dans le macro-acte de langage institué par l'œuvre. Dans cette perspective, la figure auctoriale serait le fruit d'un accord entre les instances de production et de réception du discours, rendue possible par des conventions présentes dans le texte.
- 19 C'est pourquoi on suggère ici que l'auctorialité est une sorte de « clause » particulière du contrat complexe de communication qu'un individu social « propose » (sur un mode qui n'est pas nécessairement conscient) à son auditoire dans son activité de production discursive. On pourrait lire cette clause et construire la figure auctoriale (souvent tacite) à travers les éléments discursifs et linguistiques dont se composent les discours. En bref, la « clause auteur » est proposée aux lecteurs potentiels par un écrivain qui « parie » sur la coopération de ses interlocuteurs, en d'autres termes, un écrivain qui compte sur les dispositions du lecteur à appréhender ses propres particularités actoriales. Reste alors à savoir qui est celui qui articule le contrat littéraire, l'instance qui revendique une conception de l'auteur ou une image spécifique.

4. Le « sujet de l'écriture »

- 20 Le contrat littéraire serait présent dans chaque œuvre : il est proposé directement ou indirectement aux lecteurs par une instance paradoxale, qu'on pourrait nommer le sujet (ou la position-sujet) de l'écriture, c'est-à-dire, l'être singulier qui (s')écrit. Cette créature para-graphique est située dans une temporalité particulière établie par des exigences scripturales. Elle est dès lors caractérisée par une « hibernation » para-littéraire, c'est-à-dire par des « petits moments » existentiels consacrés au 'faire artistique' et marqués par des activités de création, telles que (indépendamment des

époques) prendre des notes dans les espaces de relation sociale, effectuer des recherches, lancer des discussions, oser des expérimentations, observer des comportements, inscrire les traces des êtres et des choses, enregistrer des rêves et fantaisies, penser l'œuvre, etc. – ou, simplement, écrire en fonction des paramètres esthétiques-culturels caractéristiques de moments historiques diversifiés. Tout cela comprend d'une manière ou d'une autre ce que Maingueneau (1993, 2004 et 2006) a choisi d'appeler la « paratopie », désignant ainsi le lieu paradoxal où ce sujet se situe et réalise ses activités créatrices.

- 21 Dans cette perspective, il faut souligner que le corps qui écrit n'est pas à proprement parler celui d'un sujet empirique qui s'exprime, qui sent le froid ou la faim et que nous pouvons rencontrer au supermarché, mais essentiellement une instance qui vit et qui articule un projet artistique devant être négocié avec des lecteurs potentiels. Dans ce sens, le sujet de l'écriture activé par la paratopie de l'écrivain est celui qui propose un contrat de communication qui doit être perçu et accepté (ou rejeté) par la lecture. De ce fait, il vient réclamer et instituer une auctorialité spécifique : ce qu'on appelle ici la « clause auteur ». On en arrive en fin de compte à un dédoublement incessant de la subjectivité humaine, comme l'exemplifie le schéma suivant :

- 22 Nous aurions, alors, un sujet empirique, un individu socio-historiquement constitué qui est le support de statuts spécifiques propres à une certaine collectivité (par exemple : homme de famille, fonctionnaire public, etc., et, parfois, individu qui écrit). Quand il commence à élaborer un projet de parole, il entre dans la temporalité de l'écriture, c'est-à-dire dans une paratopie particulière. Le sujet de l'écriture se trouve ainsi activé. A partir des activités exemplifiées ci-dessus, d'autres dédoublements s'instituent : ils culminent dans l'accomplissement de l'œuvre et de ceux qui l'habitent (narrateurs, locuteurs et personnages). Ainsi, le sujet de l'écriture ne peut être confondu ni avec l'être du monde (le sujet empirique), parfois appelé confusément l'« écrivain réel », ni avec les êtres fictionnels qui habitent l'espace de l'œuvre.
- 23 Je peux formuler à présent quelques hypothèses sur la question de l'auteur et son rapport aux textes littéraires en effectuant une synthèse des réflexions précédentes : (1) la notion d'auteur – d'auctorialité – est complexe et variée, parce que l'image (de l'auteur ou de l'auctorialité) varie d'œuvre à œuvre, de moment historique à moment historique, d'auditoire à auditoire ou, même, de lecture à lecture ; (2) l'auctorialité est proposée aux lecteurs à partir d'accords ou de conventions, en d'autres termes, par un contrat de communication qui comporterait une « clause-auteur », laquelle devrait être perçue, reconstituée et acceptée (ou non) par une instance de réception du discours ; (3) dans le cas spécifique du discours littéraire, celui qui articule et propose ce contrat se caractérise comme le sujet d'une activité créatrice : le sujet de l'écriture. Dans les lignes qui suivent, on essayera de montrer, d'un côté, comment les images auctoriales sont présentées dans ou à partir des œuvres, c'est-à-dire dans l'espace du discours littéraire mais aussi comment ces images sont également construites par des modes

discursifs qui sont extérieurs au texte fictionnel. Pour ce faire, on reprendra ici, entre autres, la notion focale d'*ethos*.

5. Des « *ethè* auctoriaux »

- 24 La notion d'*ethos* a été reprise par l'AD, qui a cherché à la reconstruire à partir des anciens traités de rhétorique, comme ceux d'Aristote, de Cicéron et de Quintilien. Sur le terrain de l'argumentation, l'*ethos* signifie, sans entrer dans plus de détails¹, les images de soi résultant d'une production discursive, lorsqu'un orateur présente ou montre certaines qualités et caractéristiques personnelles à travers son énonciation (orale ou écrite). D'une façon générale, il s'agit de l'autorité, du caractère et des statuts (les plus variés) attribuables à une origine énonciative.
- 25 La question de l'*ethos* s'avère dès lors intéressante pour penser les notions et les images d'auteur – les auctorialités –, c'est-à-dire pour s'interroger sur la façon dont l'auteur se présente ou dont il est présenté à travers des œuvres, mais aussi dont ses images circulent dans les espaces publics en tant que stéréotypes, idées reçues ou croyances sociales. On est ici au cœur de la quête qui vise à comprendre le fonctionnement des « *ethè* auctoriaux » qui nous sont présentés dans notre vie discursive et/ ou littéraire, à travers une clause particulière qui apparaît dans des contrats de communication complexes. Dans cette perspective, quelques développements sur l'*ethos* s'imposent.
- 26 Dans le contexte de l'AD, cet ensemble d'images de soi ou *ethè* a été caractérisé théoriquement dans deux directions. D'un côté, il serait le fruit d'une connaissance socialement établie à propos d'un orateur, en d'autres termes, l'*ethos* consisterait dans les images de celui-ci qui circulent dans une communauté donnée avant même qu'il ne prenne la parole ou la plume. Il s'agirait d'un *ethos* lié à la réputation, à la connaissance déjà partagée à propos d'un individu : c'est ce que Ruth Amossy (1999) appelle l'*ethos* préalable. D'un autre côté, l'*ethos* est caractérisé comme construit dans le présent de l'énonciation ou de la performance oratoire, qu'elle soit orale ou écrite : il s'agit des images de soi qu'un orateur présente à travers un discours spécifique, pris par le chercheur comme point de référence et objet d'analyse (*ethos* discursif ou « présent »)². Par la suite, il s'agira de reprendre ces deux modalités de l'*ethos* pour les associer au problème de l'auctorialité.

5.1. *Ethos* auctorial présent dans les œuvres

- 27 L'expression « *ethos* présent » (ou « discursif ») symboliserait une certaine fidélité aux formulations d'Aristote, dans la mesure où celui-ci voit dans l'*ethos* un résultat de l'énonciation, dans le présent de son occurrence. Par conséquent, l'« *ethos* présent » est celui qui résulte d'un *corpus* donné, découpé et étudié par l'analyste (une œuvre, par exemple), et relatif à un moment énonciatif particulier. Dans le cas de l'énonciation littéraire, cet *ethos* serait reconstitué par le lecteur dans le moment même où il active le processus de l'interaction verbale/fictionnelle. Avec cet événement, à travers des indices textuels de plusieurs ordres – sélections lexicales, opérations logiques, thèmes, positionnements, style, etc. –, le lecteur pourrait dégager ou (re)construire un *ethos* auctorial ou une image d'auteur proposée par le sujet au cours de son activité d'écriture – activité déjà distante, mais qui laisse des marques de sa présence et de son processus de création dans l'œuvre. De cette façon, on peut parler d'un *ethos* auctorial présent et

intégré dans l'acte de langage littéraire qui peut aussi être exploré par l'analyste comme un effet possible du discours, même quand l'auteur est anonyme ou qu'il y a pseudonymie. Cet *ethos* caractérise bien « la figure auctoriale présentée comme une dimension inhérente à la lecture » et, même, désirée d'une certaine façon par le lecteur, comme le remarque Ruth Amossy dans ce même numéro. Voyons quelques exemples.

- 28 Une partie de la littérature du Moyen Age, par exemple, exclut au premier abord la question de l'auctorialité dès lors qu'elle n'est pas liée à une signature. En effet, les textes se présentaient anonymement aux lecteurs et/ou étaient assumés par un pseudonyme. Bien évidemment, nous ne sommes pas à l'époque de Foucault et de sa « fonction auteur » dans la mesure où celle-ci ne jouissait guère d'un statut important dans le processus de médiation institué entre le lecteur et l'œuvre. Cette relation s'articulait sans doute à partir d'autres paradigmes, étrangers aux données (auto)biographiques, comme ceux qui se rapportent aux valeurs sociales du sacré et du profane.
- 29 Cependant, d'une certaine façon, l'homme du Moyen Age aurait bien pu construire ses *ethè* auctoriaux et, d'après les œuvres qui circulaient à l'époque, on pourrait même aujourd'hui concevoir une définition appropriée de cet *ethos* : l'auteur serait un *ego* intégré au texte, l'instance responsable de l'énonciation, un « moi » (sans visage et sans attributs iconiques ou sociaux) qui devrait être édifié par la lecture. Au lecteur, donc, incomberait le rôle de le capter, d'appréhender les traces de sa personnalité et de lui associer une voix, avec laquelle il peut ou non s'identifier en fonction d'une certaine vision du monde. Dans cette perspective, l'auteur – son image – serait plutôt un positionnement et/ou un style, non seulement individuel, mais représentatif d'une tendance sociale, parfois dangereuse ou subversive du point de vue idéologique.
- 30 Ainsi dans un fabliau très connu du Moyen Age, *Les perdrix*, le moi responsable du discours pourrait être défini/reconnu comme une instance de locution qui s'engage dans un faire rire (ironique), en présentant des situations inusitées. Le locuteur-auteur est drôle, astucieux et, même sarcastique lorsqu'il s'aventure à caricaturer quelques valeurs de l'idéologie dominante, courtoise et religieuse. Sans doute, il ne se donne pas à voir comme un sujet autobiographique. Ce qu'il énonce se présente comme une petite narration qui comprend un paysan naïf, trompé/trahi par une femme infidèle et en proie à la gloutonnerie. Le personnage du prêtre, de son côté, est construit comme quelqu'un de fort peu enclin au sacerdoce et manifestant un penchant marqué pour les plaisirs de la chair, une fois qu'il a pris position dans le triangle amoureux de l'intrigue. Tout se passe en fin de compte autour de deux délicieuses perdrix, volées au mari par la femme, laquelle attribue cette faute au prêtre...
- 31 Sans entrer dans les détails, on peut dire qu'on est devant un type d'auctorialité qui n'indique pas, dans le sens où il faudrait le visualiser en chair et os, un individu empirique, extérieur au texte, doté d'un statut social et d'une adresse fixe – à celui-ci, le lecteur n'a aucun accès. Il se réfère bien plutôt à une instance psychique, stylistique et idéologique qui commande le dire. Bien sûr, même si l'écrivain en tant que tel ne se donne pas à voir, il se montre dans son texte à travers son « doublet fictionnel et fonctionnel » – le narrateur –, en utilisant une expression de Bergez (1989 : 28). Telle serait la « clause auteur » (tacite) proposée par le contrat de communication qui modèle ce type de littérature, proposée et articulée par le sujet (dissimulé) de l'écriture.

- 32 Prenons un autre type d'*ethos* auctorial. L'auteur serait celui qui répond à ou s'approprie quelque chose et en tant que tel, serait matérialisé dans le personnage de Borges, « Pierre Ménard », présent dans le célèbre conte « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* ». Cet auteur-personnage, d'après le texte de Borges, a composé le célèbre *Don Quichotte* de Cervantès, 300 ans après l'original. L'œuvre qui en résulte, le *Quichotte de Menard*, « se compose des chapitres IX et XXXVIII de la première partie du *Don Quichotte* et d'un fragment du chapitre XXII ». (Borges 1993 : 469) On observe que Ménard « ne voulait pas composer un autre *Quichotte* – ce qui est facile – mais le *Quichotte* » (470).
- 33 Alors, qu'a fait au juste Ménard ? Une explication serait de soutenir qu'il a composé le *Quichotte* à travers le texte même du *Quichotte*, en utilisant les ressources du collage et de l'élagage de quelques parties. Le résultat en a été un discours nouveau, capable de produire des effets de sens inexistant dans l'ouvrage de Cervantès. La raison : le sujet de l'énonciation, l'attitude énonciative, le projet littéraire et esthétique et le contexte d'émergence du texte sont très différents. D'autre part, la réception, elle aussi, est en fin de compte conditionnée par ces nouvelles variables sémiotiques et spatio-temporelles.
- 34 La chose intéressante est que Menard, après avoir utilisé mot à mot et ligne à ligne l'œuvre de Cervantès, a été consacré auteur légitime du *Quichotte* par l'écriture (ou la paratopie) borgésienne. Ce phénomène ne peut être compris que si on remarque que le mode d'auctorialité en question relève plus d'un critère d'emploi de la langue que de la notion de « création » (l'originalité romantique étant, ici, hors de question). L'auteur proposé par l'œuvre de Borges serait alors un sujet responsable de l'énonciation dans une circonstance spécifique, c'est-à-dire une personnalité produite par la « mise en fonctionnement de la langue par un acte INDIVIDUEL D'UTILISATION » dont parle Benveniste (2008 : 80). L'énonciation elle-même, de ce point de vue benvenistien, est comprise comme un acte d'appropriation. Encore faut-il ajouter, dans le cas de Ménard : une appropriation mot à mot et fragmentaire. Tels sont l'auteur et sa caractérisation proposés tacitement par la paratopie borgésienne.
- 35 Voyons maintenant un dernier exemple d'auctorialité. Dans le roman brésilien *Mémoires posthumes de Brás Cubas*, « de » Machado de Assis, l'*ethos* auctorial se révèle de manière aussi intéressante que curieuse. On peut voir que, bien avant Barthes, la « mort de l'auteur » avait déjà été décrétée par Machado qui met en scène un auteur-narrateur défunt, ou mieux, un « défunt auteur ». Dans le prologue de la quatrième édition, signé par Machado, le locuteur Brás Cubas est présenté comme l'auteur légitime de l'œuvre. La question est paradoxale, parce que Machado ne masque pas le fait que c'est lui-même qui effectue la révision du livre, le corrige et en élimine, quand il est nécessaire, des morceaux pour la publication finale (nous aurions, alors, dans ces activités, les insignes textuels du sujet de l'écriture en action, en d'autres termes, les vestiges de la paratopie machadienne et de son projet esthétique/littéraire). Mais, en revanche, le même Machado ne réussit pas à présenter les *Mémoires* et à en parler sans rapporter à son discours la voix de l'« auteur » (Brás Cubas), entre parenthèses, comme dans le passage³ : « ce qui fait de mon Brás Cubas un auteur particulier est ce qu'il appelle une "teinte chagrine de pessimisme" [...] » (Machado de Assis 2002) [je souligne].
- 36 Dans le deuxième prologue (« Au lecteur »), cette fois signé par Brás Cubas, on peut percevoir sans aucune difficulté la présence d'un contrat proposé au lecteur dans le

sens qu'il institue une figure auctoriale, ce qui montre aussi la présence évidente d'une clause auteur. Dans un petit passage⁴, l'« auteur » dit :

C'est qu'il s'agit ici, en vérité, d'une œuvre diffuse, composée par moi, *Brás Cubas*, suivant la manière libre d'un Sterne ou d'un Xavier de Maistre, mais à laquelle j'ai peut-être donné parfois quelque *teinte chagrine de pessimisme*. C'est bien possible. Ouvrage de défunt. Je l'ai écrit avec la plume de la *gaieté* et l'encre de la *mélancolie* et il n'est pas difficile de prévoir ce qui peut résulter d'une telle union (Machado de Assis 2000 : 13) [je souligne].

- 37 Dans la première occurrence en italiques, la préoccupation du sujet de l'écriture à préciser le référent du pronom « moi » est flagrante. *Brás Cubas* entreprend ainsi de montrer et anticiper son style ou son *ethos* : le pessimisme⁵, la critique des habitudes, la moquerie, l'ironie⁶. Son statut d'auteur est encore confirmé dans le flux de l'énonciation, comme, par exemple, dans le chapitre I, où il parle de sa condition d'« auteur défunt »⁷ et dans le chapitre III, où il présente toute sa généalogie. Finalement, le statut d'auteur proposé par la paratopie machadienne s'intensifie avec le récit focalisé à la première personne, responsable d'un effet de vérité dans la mesure où il donne à l'œuvre un ton mémorialiste et autobiographique.
- 38 On peut donc dire que l'auctorialité ou l'image d'auteur invoquée/proposée par cette œuvre ne se confond pas avec l'identité de l'individu empirique ou de l'être scriptural machadien, même si, contrairement aux fabliaux mentionnés précédemment, Machado de Assis apparaît bien comme le signataire du texte. L'auctorialité se concentre ici dans la figure du « locuteur défunt » chargé de le représenter : en l'occurrence, *Brás Cubas* et son style, bien construits par la paratopie machadienne. Capter et accepter cette clause auteur serait une façon d'entrer dans l'univers de la fiction et de participer au jeu institué entre production et réception, même si on sait pertinemment que les défunts n'écrivent pas !
- 39 A la lumière de tous ces exemples, on peut parler d'un *ethos* auctorial intégré aux actes de langage littéraires, compte tenu de leurs particularités et de la complexité de leurs processus énonciatifs. Cet *ethos* est proposé par un sujet de l'écriture, et activé par les lecteurs. Il faut cependant, comme je voudrais le montrer à présent, tenir compte également des *ethè* auctoriaux qui circulent hors des discours littéraires. Les informations qui suivent complémentent alors ce qui a été dit jusqu'à présent, parce que le lecteur qui lit une œuvre ne prend pas seulement en compte l'*ethos* auctorial proposé par un sujet de l'écriture : souvent, il aura déjà assimilé d'autres images de l'auteur en question, Machado de Assis, par exemple - images produites par les médias, la critique littéraire ou simplement par un ami, et ces images peuvent interférer dans sa lecture ou dans la réception de l'œuvre.

5.2. L'*ethos* préalable de l'auteur

- 40 Qui n'a jamais lu ou acheté un livre après avoir vu son « auteur » à la télévision, dans un programme d'entretiens où il fait montre de son intelligence ? Qui n'a voulu lire telle ou telle œuvre à cause de l'« exhortation chaleureuse » d'une publicité, d'un ami cher ou d'un professeur de littérature admiré, après avoir appris par eux que l'auteur est excellent, innovateur ou amusant, qu'il est socialement engagé dans une question quelconque ou qu'il possède telle ou telle caractéristique valorisée ? A la lumière de ce phénomène, il apparaît – comme l'article de Ruth Amossy dans ce même numéro le montre bien – que le personnage auctorial est aussi construit par des interactions

verbales étrangères à l'échange communicationnel qui s'effectue entre le sujet effectif de l'écriture et ses lecteurs. On pense aux conversations quotidiennes, aux relations médiatiques entre auditeurs-spectateurs et instances télévisées, aux discours journalistiques ou radiophoniques, etc.

- 41 Il s'agirait aussi de contrats qui proposent un auteur, mais des contrats non-littéraires. Il semble que de telles auctorialités, outre le fait qu'elles sont établies en dehors des interactions littéraires, caractérisent l'auteur comme une stratégie discursive visant la consommation, la lecture (ou la non-lecture), voire une ligne d'interprétation de l'œuvre. De plus, il s'agit ici d'auctorialités qui ne sont pas construites ou négociées par le sujet de l'écriture dans son activité de création, mais par d'autres positions-sujets : le journaliste, le professeur, un ami du lecteur, l'être empirique lui-même comme « critique » de son œuvre déjà écrite, etc.⁸
- 42 Je considère ici que ces facteurs devraient être pris en compte (dans la mesure du possible) pour avoir une vision appropriée des influences qu'une œuvre et son auteur (préconstruit) pourraient avoir sur la lecture. En d'autres termes, la connaissance préalable de la réputation d'un auteur, de ses caractéristiques stylistiques ou de son positionnement idéologique ou esthétique, peut être un facteur pertinent si on veut réfléchir à la circulation sociale d'un texte et à son impact possible. Encore faut-il se demander comment ces informations préalables interagissent avec les images auctoriales intégrées dans les œuvres, c'est-à-dire comment s'établissent les relations entre *ethos* préalable et *ethos* présent.
- 43 Sans entrer dans le détail d'une semblable étude, je voudrais en fin de parcours faire quelques remarques sur un type d'auctorialité particulièrement visible de nos jours, qui ne relève pas de l'interaction écrivain-lecteur. Il se donne bien plutôt comme une production mythique et spectaculaire de l'auteur, ou de ce qu'on attend d'un auteur dans sa manière de se comporter dans la vie sociale. Il s'agit d'une auctorialité qui devrait être prise en compte dans une analyse du discours littéraire, non seulement parce qu'elle offre une exemplification importante de l'*ethos* préalable, mais aussi parce qu'elle permet de se confronter au défi de voir selon quelles modalités s'articulent l'*ethos* présent et l'*ethos* préalable de l'auteur dans le but d'élucider les effets possibles d'une œuvre, c'est-à-dire son impact social.

5.3. La mise en vedette de l'écrivain

- 44 La culture du spectacle, caractérisée par « un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images » (Debord 1992 : 4), présente en ce qui concerne l'auctorialité des données inquiétantes, fruit du développement des moyens de communication de masse. Une caractéristique centrale de cette culture serait la production spectaculaire d'images-simulacre à travers lesquelles l'expérience de l'individu avec le fait lui-même disparaîtrait au profit de la relation du spectateur avec la réplique de l'événement. Dans ce sens se produit un éloignement collectif par rapport à la pratique et à l'expérience politique, sociale et artistique, puisque les « informations » ne proviennent pas du cœur des espaces où se produit la signification, c'est-à-dire des partis politiques, des institutions et des mouvements esthétiques, mais de la représentation techniquement organisée de ces pratiques par un dispositif de connaissance qui se veut autonome : les médias. L'empire de l'image-spectacle serait alors le symptôme aberrant de l'aliénation produite et vécue par la société moderne.

- 45 Sur le terrain de la littérature, ces constatations sont extrêmement préoccupantes si on entend attribuer à l'œuvre artistique le statut de réalité esthétique, c'est-à-dire de fait littéraire qui doit être expérimenté par un lecteur effectif. L'aspect inquiétant du phénomène apparaît lorsque cette « expérience » s'exerce indirectement, particulièrement quand elle s'institue par l'intermédiaire de l'image-spectacle de l'auteur-célébrité créée par les médias et présentée comme le sens monumentalisé de l'œuvre, c'est-à-dire comme une vérité infaillible du produit littéraire. On peut parler à ce propos de l'*ethos* préalable de l'auteur médiatisé, et il faut remarquer que les individus qui se réclament d'un statut auctorial coopèrent à leur tour à la construction de ces images qui préexistent à la lecture des œuvres dès lors qu'ils acceptent de participer au spectacle.
- 46 L'écrivain-vedette trône partout : dans le magazine de la mode et les commérages de la presse « people », dans la bouteille de parfum, dans les panneaux d'affichage, dans les talk-shows de la télévision. Il fume telle marque de cigarettes, boit tel whisky, fréquente divers lieux, a vécu des aventures amoureuses intenses et maîtrise un appareil culturel complexe. Finalement, il explique et, en même temps, est présenté comme l'explication de l'œuvre, ce qui apparaît comme une tentation pour acheter un livre et devenir au regard des autres un « lecteur cultivé ». Il s'agit bien du stéréotype de l'auteur *superstar*, mis en vedette, très « chic » et intelligent, qualités *sine qua non* de l'être artiste. Bien sûr, ce phénomène n'est pas récent : il date au moins du romantisme. Mais la situation contemporaine est particulière en ce qu'elle intensifie ce mode d'apparition surprenant de l'auteur en raison du développement des technologies de l'information et des intérêts économiques/éditoriaux.
- 47 Les raisons et les conséquences de la circulation de l'image spectaculaire de l'auteur peuvent être de plusieurs ordres. On se contentera d'en indiquer quelques-unes. Barthes (1964 : 150) avance une explication intéressante pour comprendre qui s'intéresse à la diffusion médiatique de l'auteur-spectacle. Quand il parle de la sacralisation du travail de l'écrivain, il affirme qu'elle permet à la « bonne société de distancer le contenu de l'œuvre » en récupérant l'auteur, parce que ce contenu » risque de la [la bonne société] gêner ». Foucault (2001), de son côté, présente l'auteur comme une figure idéologique de la mentalité bourgeoise, en d'autres termes, une stratégie discursive capable de « déguiser » les sens de l'œuvre quand ceux-ci affectent les valeurs du *statu quo*. Dans cette perspective, les projecteurs sont braqués sur les expériences personnelles de l'auteur en « show-man » qui a un jour donné vie au livre-fétiche :
- comment conjurer le grand péril, le grand danger par lesquels la fiction menace notre monde ? La réponse est qu'on peut les conjurer à travers l'auteur. L'auteur rend possible une limitation de la prolifération cancérigène, dangereuse des significations dans un monde où l'on est économe non seulement de ses ressources et richesses, mais de ses propres discours et de leurs significations (Foucault 2001 : 839).
- 48 La littérature (et l'art, en général), dans cette perspective auctoriale, risque de perdre son sens profond pour attester tout simplement que nous ne sommes pas en présence d'une personne quelconque, ordinaire, insignifiante : il s'agit avant tout de reconnaître le Superauteur. En dernière instance, celui-ci devient le simulacre parfait de l'œuvre d'art, c'est-à-dire une « représentation qui entre ontologiquement en compétition avec l'être du représenté [le livre], le supprime, l'élimine et finalement se substitue à lui

pour se convertir en l'unique être objectivement réel » (Subirats 1989 : 59) [je traduis du portugais].

- 49 Amossy (1991) note, et je l'ajoute à la présente réflexion, qu'il y a dans notre société de consommation des stéréotypes qui « se voient dotés d'un étonnant prestige » : ils se donnent à voir comme un « modèle suprême ou comme une obsession collective » ; pour ces raisons, ils sont capables d'exercer un « pouvoir de séduction sur la foule ». (Amossy 1991 : 97 ; 98) C'est dans ces cas que, selon elle, le stéréotype se transforme en mythe, en une représentation simplifiée (en l'occurrence, de l'auteur) idéalisée et donnée comme essentielle⁹.
- 50 Dans cette optique, la mise en vedette de l'auteur par les médias en ferait le levier d'une bonne stratégie commerciale. Ce serait, par exemple, le cas de l'auteur-vedette brésilien Paulo Coelho¹⁰ : n'est-il pas vrai que *L'alchimiste* a été vendu plus pour sa paternité – « mystique » – qu'en vertu de toute autre raison ? Est-ce que le nom d'auteur construit par les médias ne serait pas l'explication principale de l'explosion des ventes, bien plus que les significations lisibles dans l'œuvre ? Le livre, face au lecteur-spectateur qui veut surtout « lire » l'artiste-performance, deviendrait alors un objet utilitaire, un maquillage dans une société où triomphent les apparences – la figure auctoriale apparaissant comme un moyen spectaculaire d'élimination des significations profondes de l'œuvre.

6. Conclusion

- 51 Je ferai seulement quelques considérations finales en reprenant brièvement les interrogations soulevées au départ de la réflexion (1-6):
- 52 1. Quand nous construisons la figure de l'auteur à travers la lecture, la perception de l'*ethos* contenu dans l'œuvre coïncide avec l'interprétation que nous faisons de celle-ci, dans un mouvement de production de sens caractéristique de la communication littéraire. On a vu que cette interprétation peut subir des « brouillages » lorsqu'interfère l'image d'un auteur préconstruite, transmise par des discours non littéraires (médiatiques, académiques, etc.). Il s'agit d'une interférence qui doit faire l'objet d'une étude plus poussée, étant donné que la rencontre, dans la subjectivité du lecteur, entre l'*ethos* présent dans l'œuvre et les *ethè* préalables du même auteur, reste une inconnue qui peut recouvrir d'innombrables possibilités interprétatives et produire des effets de sens très divers. En d'autres termes, le « brouillage » existe manifestement, mais sa « mesure » n'est pas encore prise et son exploration nécessite sans doute le développement d'une méthodologie appropriée et, peut-être, de recherches qui prennent en considération la dimension de la réception.
- 53 2. Dans le cas de la littérature, on a essayé de montrer que le texte (ou tout au moins le texte littéraire) n'indique pas une figure extérieure, mais construit, et donc désigne lui-même, une figure intérieure négociée contractuellement à travers l'activité d'un sujet de l'écriture en fonction des caractéristiques de son projet artistique-littéraire. La figure extérieure, comme nous l'avons vu, est créée par d'autres dispositifs de communication, comme l'appareil médiatique.
- 54 3. Chaque œuvre signée d'un « auteur » possède son *ethos* auctorial intrinsèque particulier, c'est-à-dire une auctorialité spécifique qui n'empêche pas, cependant, que ces *ethè* possèdent des traces communes et stylistiquement semblables, ou totalement

différentes, qui dépendent du processus de création. L'important est ici de souligner que l'*ethos* intrinsèque nous renvoie toujours à l'action d'un sujet de l'écriture qui, à travers son projet littéraire (conscient ou non, mais déjà accompli), nous propose contractuellement une « clause auteur ».

- 55 4. Il apparaît ainsi que l'auteur est toujours dans le discours, qu'il soit matérialisé par l'œuvre et proposé par le sujet de l'écriture comme un concept ou une image, ou qu'il soit construit par d'autres discours et instances de production non littéraires, qui proposent également plusieurs auctorialités.
- 56 5. On peut poser l'hypothèse que l'analyse des auctorialités produites par les œuvres ou par d'autres discours dépend d'une considération conjointe de toutes les composantes du processus énonciatif : production, réception, savoir partagés, données esthétiques-culturelles, etc.
- 57 6. On peut dire, enfin, au vu de la pluralité des définitions produites et à produire historiquement sur ce qu'est l'auteur, qu'il finit par se transformer en idées reçues, en stéréotype, et c'est précisément pour cela que la solution et l'ultime réponse aux questions ne consisteraient pas à l'enfermer dans une conception universalisante, mais bien à l'étudier comme partie d'un contrat de communication dans les discours sociaux (littéraires ou non). Ce serait en l'occurrence la fonction de l'analyse du discours.

BIBLIOGRAPHIE

- Amossy, Ruth. 2006. *L'argumentation dans le discours* (Paris : Armand Colin)
- Amossy, Ruth. 1999. « L'ethos au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs », Amossy, Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos* (Genève : Delachaux & Niestlé)
- Amossy, Ruth. 1991. *Les Idées Reçues. Sémiologie du Stéréotype* (Paris : Nathan)
- Amossy, Ruth et Anne Herschberg-Pierrot. 1997. *Stéréotypes et Clichés : langue, discours, société* (Paris : Nathan)
- Barthes, Roland. 1964. « Écrivains et écrivains », *Essais critiques* (Paris : Seuil)
- Benveniste, Émile. 2008 [1974]. « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale*, 2 (Paris : Gallimard)
- Machado de Assis, Joaquim Maria. 2002. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (São Paulo : Martin Claret)
- Machado de Assis, Joaquim Maria. 2000. *Mémoires posthumes de Brás Cubas* (Paris : Éditions Métailié)
- Bergez, Daniel. 1989. *L'explication du texte littéraire* (Paris : Bordas)
- Bordas, Eric. 2002. *L'analyse littéraire* (Paris : Nathan)

- Borges, Jorge Luis. 1993. « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* », *Œuvres Complètes*, 1 (Paris : Gallimard)
- Brunn, Alain. 2001. *L'auteur* (Paris : Flammarion)
- Charaudeau, Patrick. 1983. *Langage et discours* (Paris : Hachette)
- Charaudeau, Patrick. 2002. « Contrat de communication », Charaudeau, Patrick & Dominique Maingueneau (dir.). *Dictionnaire d'analyse du discours* (Paris : Seuil)
- Debord, Guy. 1992. *La société du spectacle* (Paris : Gallimard)
- Eggs, Ekkehard. 1999. « Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne », Amossy, Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos* (Genève : Delachaux & Niestlé)
- Foucault, Michel. 2001. « Qu'est-ce qu'un auteur », *Dits et écrits* (Paris : Gallimard)
- Galinari, Melliandro. 2007. *A Era Vargas no Pentagrama : dimensões político-discursivas do canto orfeônico de Villa-Lobos*, Thèse Doct. (Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG)
- Maingueneau, Dominique. 2006. « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire », *Contextes* 1, « Discours en Contextes »
- Maingueneau, Dominique. 2004. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (Paris : Armand Colin)
- Maingueneau, Dominique. 1999. « Ethos, scénographie, incorporation », Amossy, Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos* (Genève : Delachaux & Niestlé)
- Maingueneau, Dominique. 1993. *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société* (Paris : Dunod)
- Maingueneau, Dominique. 1990. *Pragmatique pour le discours littéraire* (Paris : Bordas)
- Subirats, Eduardo. 1989. *A Cultura como Espetáculo* (São Paulo : Nobel)

NOTES

1. Pour plus de détails, voir Amossy (1999 et 2006), Maingueneau (1999) et Eggs (1999).
2. Dans Galinari (2007), j'ai rejeté l'expression « *ethos* discursif ». Je préfère en effet appeler « *ethos* présent » cette modalité d'*ethos* localisé dans un discours particulier (dans un corpus), choisi par l'analyste et institué comme point de référence - le mot « présent » ayant une double signification : (a) par l'adjectif même, il se réfère à un *ethos* localisé (c'est-à-dire présent) dans le discours analysé ; (b) par le nom associé à la temporalité, il se réfère complémentirement à un *ethos* associé au présent temporel et situationnel de l'énonciation du corpus mentionné.
3. Le fragment suivant, signé par Machado, appartient au prologue de la quatrième édition qui n'a pas été traduit du portugais par R. Chadebec de Lavalade (Machado de Assis 2000). J'ai donc dû le traduire moi-même à partir d'une édition brésilienne (2002).
4. Ce passage appartient à la traduction de Chadebec de Lavalade.
5. A propos de la mélancolie et du pessimisme, on peut citer comme exemple la célèbre et dernière phrase du livre où Brás Cubas révèle : « je n'ai pas eu d'enfants, je n'ai transmis à aucune créature le legs de notre misère » (Machado de Assis 2000 : 262).
6. On dit ici « moquerie » et « ironie » à cause du mot brésilien « galhofa », traduit en français ci-dessus comme « gaieté ». La traduction ne reproduit pas bien le sens de plaisanterie et de raillerie explicite du terme original. Une bonne traduction serait « Je l'ai écrit avec la plume de la moquerie ».

7. Brás Cubas dit : « je ne suis pas, à proprement parler, un auteur défunt, mais un défunt auteur » (Machado de Assis 2000 : 15).
 8. L'image de soi que l'auteur se construit dans son métadiscours, quand il parle dans une interview ou à travers un manifeste, par exemple, a été relevée dans le texte de Ruth Amossy et étudiée dans l'article de Galia Yanoshevsky dans ce même numéro.
 9. Dans ses réflexions, Amossy (1991) examine comment certains personnages sont devenus mythe, comme *Tarzan*, créé par un roman d'Edgar Rice Burroughs, et *Lolita*, créée par un roman de Nabokov. Elle élucide comment ces personnages ont été extraits de leurs contextes littéraires pour devenir des représentations figées et même des stratégies commerciales, qui remportent plus de succès et reçoivent une plus grande reconnaissance que leurs auteurs. Je reprends ici les mêmes réflexions sur le stéréotype et sur le mythe pour constater que la figure personnelle de l'auteur peut aussi devenir une représentation collective que s'approprient les masses et, parfois, comme on l'a vu ci-dessus, supplanter l'œuvre et ses sens profonds.
 10. Paulo Coelho est un auteur de *best-sellers* brésilien aujourd'hui mondialement connu par son « mysticisme ». Ses œuvres ont été traduites en plusieurs langues : il est toujours présent dans les médias brésiliens qui traitent de sa vie privée et commentent ses réalisations, comme son voyage il y a quelques années sur la Route de Saint-Jacques-de-Compostelle. Récemment, Coelho a fait un voyage sur le Transsibérien et il a été accompagné par des journalistes pendant tout le parcours. Le trajet a été suivi pendant des semaines par un programme qui, la chose n'est pas fortuite, a été baptisé *Fantastique* (*Fantástico*), et a été diffusé tous les dimanches par la chaîne de télévision brésilienne *Rede Globo*.
-

RÉSUMÉS

Cet article élabore une réflexion sur la question de l'auctorialité, plus précisément sur les conceptions variables de l'auteur et ses espaces de production, en prenant en considération le discours littéraire, mais aussi d'autres discours sociaux. Le terme d'« auteur » est compris ici comme un accord entre sujets sociaux, c'est-à-dire comme une convention qui varie perpétuellement en fonction des moments historiques et des espaces institutionnels. Pour développer ce point de vue, on s'appuie sur des catégories centrales de l'analyse du discours comme le contrat de communication et l'*ethos*. Par rapport à ce concept, on examine comment le discours littéraire présente un *ethos* auctorial qui lui est particulier, et qui n'est pas à confondre avec la production d'images de l'auteur dans d'autres dispositifs comme les médias ou la critique. En fin de parcours, on s'interroge sur la construction moderne et spectaculaire de l'auteur - célébrité dans son rapport problématique à l'*ethos* auctorial et à la lecture de l'œuvre.

This essay develops a reflection on the question of authorship, more specifically on the various conceptions of authorship and its places of production, by investigating literary discourse, but also other kinds of social discourses. The term "author" is here understood as the result of an agreement between social subjects, namely as a convention endlessly varying according to historical moments and institutional spaces. In order to develop this point of view, we will draw on central categories of discourse analysis like communication contract or *ethos*. We show how literary discourse constructs a peculiar "authorial *ethos*" not to be confused with the production of authorial images in other frameworks like the media or literary criticism. Eventually, we

question the modern and spectacular construction of the celebrity-author in its problematic relation to the authorial *ethos* and to the reading of the text.

INDEX

Keywords : author, authorship, clause author, communication contract, ethos, literary discourse

Mots-clés : auctorialité, auteur, clause auteur, contrat de communication, discours littéraire, ethos

AUTEUR

MELLIANDRO MENDES GALLINARI

NAD-Laboratoire de recherche sur l'Analyse du Discours de l'UFMG-Brésil (FAPEMIG - Fondation d'Aide à la Recherche de la Province de Minas Gerais)